

Stella Chachali

INSZENIERTE INTERMEDIALITÄT

Zur Wanderung ästhetischer Kategorien
in Bild und Schrift



[transcript] Metabasis

Stella Chachali
Inszenierte Intermedialität

Editorial

Medien entfachen kulturelle Dynamiken; sie verändern die Künste ebenso wie diskursive Formationen und kommunikative Prozesse als Grundlagen des Sozialen oder Verfahren der Aufzeichnung als Praktiken kultureller Archive und Gedächtnisse. Die Reihe **Metabasis** (griech. Veränderung, Übergang) am Institut für Künste und Medien der Universität Potsdam will die medialen, künstlerischen und gesellschaftlichen Umbrüche mit Bezug auf unterschiedliche kulturelle Räume und Epochen untersuchen sowie die Veränderungen in Narration und Fiktionalisierung und deren Rückschlag auf Prozesse der Imagination nachzeichnen. Darüber hinaus werden Übergänge zwischen den Medien und ihren Performanzen thematisiert, seien es Text-Bild-Interferenzen, literarische Figurationen und ihre Auswirkungen auf andere Künste oder auch Übersetzungen zwischen verschiedenen Genres und ihren Darstellungsweisen. Die Reihe widmet sich dem »Inter-Medialen«, den Hybridformen und Grenzverläufen, die die traditionellen Beschreibungsformen außer Kraft setzen und neue Begriffe erfordern. Sie geht zudem auf jene schwer auslotbare Zwischenräumlichkeit ein, worin überlieferte Formen instabil und neue Gestalten produktiv werden können.

Mindestens einmal pro Jahr wird die Reihe durch einen weiteren Band ergänzt werden. Das Themenspektrum umfasst Neue Medien, Literatur, Film, Kunst und Bildtheorie und wird auf diese Weise regelmäßig in laufende Debatten der Kultur- und Medienwissenschaften intervenieren.

Die Reihe wird herausgegeben von Marie-Luise Angerer, Heiko Christians, Andreas Köstler, Gertrud Lehnert und Dieter Mersch.

Stella Chachali, geb. 1993, promovierte an der Universität Potsdam und der National and Kapodistrian University of Athens. Sie war Stipendiatin der Rosa-Luxemburg-Stiftung. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Vergleichende Literatur- und Kunstwissenschaft, Medientheorie und neugriechische Literatur.

Stella Chachali

Inszenierte Intermedialität

Zur Wanderung ästhetischer Kategorien in Bild und Schrift

[transcript]

Zugl. Dissertation an der Universität Potsdam und der Nationalen und Kapodistrias-Universität Athen

Die Open-Access-Publikation dieses Buches wurde durch den Open-Access-Publikationsfonds des Fachinformationsdienst Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (FID AVL) der Universitätsbibliothek J.C. Senckenberg unterstützt.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de/> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 Lizenz (BY-SA). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell, sofern der neu entstandene Text unter derselben Lizenz wie das Original verbreitet wird.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

2025 © Stella Chachali

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | live@transcript-verlag.de

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus

Umschlagabbildung: Christos Bokoros, »A Cypress tree in the memory of Odysseas Elytis who echoed the paradise around us«, Öl auf goldbeschichtetem Paneel, 106 x 84 cm, 2011

Korrektur: Moira Barrett

Druck: Elanders Waiblingen GmbH, Waiblingen

<https://doi.org/10.14361/9783839476901>

Print-ISBN: 978-3-8376-7690-7 | PDF-ISBN: 978-3-8394-7690-1

Buchreihen-ISSN: 2703-0962 | Buchreihen-eISSN: 2703-0970

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

*Für meinen Vater Παναγιώτη,
der in allem, was er heute nicht ist, gestern war.*

Inhalt

Prolog in Form von Regieanweisungen	11
1. Kurzer einleitender Akkord: Medienkonzepte	19
1.1. Intermedialität/Intertextualität Debatte	19
1.2. Transmedialität	23
1.3. Emmett Williams und Gertrude Stein: Inter- und Transmediale Spiele	24
1.4. Epistemologischer Widerhall des einleitenden Akkords	29
2. Akt 1: Exposition (Eröffnungsszene): Körpertheorie der Medien	31
2.1. Szene 1: Die Geburt des Medienkörpers	32
2.1.1. Intermedialität und Leibphänomenologie	32
2.1.2. Odysseas Elytis, »Die Mandel der Welt«: Ein Beispiel der intermedialen Leibtheorie	35
2.2. Szene 2: Die Gabe zwischen Medienkörpern	39
2.2.1. Gabetheorie von Marcel Mauss und inszenierte Intermedialität	39
2.2.2. Donna Tartt, <i>The Goldfinch</i> : Ein intermedialer Geschenkaustausch	42
2.3. Szene 3: Intermediale Gekunst und Berührung zwischen Medienkörpern	48
2.3.1. Berührung und inszenierte Intermedialität	48
2.3.2. Balzacs »un pâtre de couleur claire«: Mediale Grenzen berühren	51
2.3.3. Sachturis' »Gelbe Zeichen«: Berührungspunkt der Schrift-Bild-Begegnung	53
2.4. Szene 4: Inszenierte Intermedialität	58
2.4.1. Das Konzept der Inszenierung im Bereich der Intermedialität	58
3. Akt 2: Erregendes Moment (Katastase): Die Entwicklung des Kategorie-Begriffs und die Wanderungsstrategie	63
3.1. Szene 1: Definition des Kategorie-Begriffs	63
3.2. Szene 2: Pedestrische Wahrnehmungsweise von ästhetischen Kategorien: Wandern und Flanieren	68
3.2.1. Wandern und Nomadologie	68
3.2.2. Ästhetisierung der Kategorien	73
3.2.3. Flanieren	74

3.3. Ein Überblick des zweiten Aktes	77
4. Akt 3: Peripetie (Klimax, Höhepunkt): Die Entwicklung ästhetischer Kategorien ...	79
4.1. Szene 1: Die Kategorie von <i>artsemblance</i>	81
4.1.1. Schritt 1: Französische Ästhetik und das Paradigma der <i>vraisemblance</i>	83
4.1.2. Schritt 2: Deutsche Ästhetik: Kritische Störungen der <i>vraisemblance</i>	95
4.1.3. Schritt 3: Die Kategorie der <i>artsemblance</i>	106
4.2. Szene 2: Die Kategorie der <i>Stimmung</i>	120
4.2.1. Wanderung der Kategorie der <i>Stimmung</i>	120
4.2.2. <i>Stimmung</i> als ästhetische Kategorie – Ästhetisierung der Kategorie der <i>Stimmung</i>	121
4.2.3. Die ästhetische Kategorie der <i>Stimmung</i> im Feld der Intermedialität	128
4.2.4. Anwendung der Kategorie der <i>Stimmung</i>	131
4.3. Szene 3: Die Kategorie der <i>Negation</i>	136
4.3.1. Wanderung der Kategorie der <i>Negation</i>	136
4.3.2. <i>Negation</i> als ästhetische Kategorie – Ästhetisierung der Kategorie der <i>Negation</i>	138
4.3.3. Anwendung der Kategorie der <i>Negation</i>	148
5. Akt 4: Retardierendes Moment: Inszenierte Intermedialität	159
5.1. Szene 1: Inszenierte Intermedialität in der Literatur: Das Beispiel Marcel Proust	159
5.1.1. Die ästhetische Kategorie der <i>artsemblance</i>	161
5.1.2. Die ästhetische Kategorie der <i>Stimmung</i>	170
5.1.3. Die ästhetische Kategorie der <i>Negation</i>	179
5.2. Szene 2: Inszenierte Intermedialität in der Malerei: Das Beispiel Christos Bokoros	186
5.2.1. Die ästhetische Kategorie der <i>artsemblance</i> – Odysseas Elytis	191
5.2.2. Die ästhetische Kategorie der <i>Stimmung</i> – Alexandros Papadiamantis	201
5.2.3. Die ästhetische Kategorie der <i>Negation</i> – Dionysios Solomos	210
6. Akt 5: Exodus (Katastrophe/Lösung): Die Entwicklung einer <i>aporia</i>	219
6.1. Szene 1: Die Entwicklung einer <i>aporia</i>	219
6.2. Szene 2: Ein Blick hinter die Kulissen	220
6.3. Szene 3: Drei aporetische Wege oder ῥηξικέλευθος sein	222
6.3.1. Erster aporetischer Weg: Warum Intermedialität?	222
6.3.2. Zweiter aporetischer Weg: Warum inszenierte Intermedialität?	223
6.3.3. Dritter aporetischer Weg: Warum die Wanderung und das Flanieren der ästhetischen Kategorien?	225
6.4. Szene 4: Zusammenfassung eines Dramas	226

Epilog: Der Vorhang fällt – Eröffnung zur Welt	229
Literaturverzeichnis	231
Online Videos und audiovisuelle Medien	245
Abbildungsverzeichnis	247
Danksagung	251

Prolog in Form von Regieanweisungen

Mir haben sie den Prolog aufgegeben; und ich schwöre Euch, daß er so verwirrend und verteuftelt ist, daß ich vier Tage darüber geschwitzt habe, Tag und Nacht, so daß alle Trompeter und Tamboure der Hurenmusen von Helikon nicht reichen, um mir auch nur ein Strohhälmlchen ins Gedächtnis zu stecken.¹

Den Prolog eines wissenschaftlichen Projekts zu schreiben, bedeutet zuallererst, sowohl die Identität des Texts als auch den zentralen Ansatz des folgenden Erzählens zu definieren. Die Tatsache, dass diese Herausforderung eine Einleitung voller Fachbegriffe und epistemologischer Annäherungen erfordert, besonders im Fall des vorliegenden Projekts, das darauf zielt, ein methodologisches und hermeneutisches Schema über Schrift-Bild-Beziehungen zu skizzieren, ist unbestritten. Allerdings werden diese Erwartungen hier nicht vollumfänglich erfüllt, da sich die Verfasserin dazu entschieden hat, eine wissenschaftliche Dissertation in Form eines Theaterstücks zu schreiben. Folglich werden im Prolog die Regieanweisungen entsprechend integriert, Inhalt und Anordnung des Dramas beschrieben und seine Hauptfiguren angekündigt. Die Einleitung bildet damit einen *glatten Raum*² (*espace lisse*), wo kritische Einstellungen vorgesetzt werden. Es handelt sich um einen Raum des Kontakts, da Mannigfaltigkeiten aus verschiedenen Zeichensystemen, Diszipli-

-
- 1 Bruno, Giordano. *Der Kerzenzieher*, übersetzt von Sergius Koderä. Hamburg: Meiner, 2003, 17.
 - 2 »Der glatte Raum ist genau der Raum der kleinsten Abweichung: er hat auch keine Homogenität, außer zwischen unendlich dicht beieinanderliegenden Punkten, und die Verbindung zwischen ihnen vollzieht sich unabhängig von festgelegten Wegen. Es ist ein Raum des Kontakts, kleiner Kontaktvorgänge, der eher taktil oder manuell als visuell wie der gekerbte euklidische Raum ist. [...] Ein Feld, ein heterogener, glatter Raum, verbindet sich mit einem besonderen Typus von Mannigfaltigkeiten: mit nicht-metrischen, nicht-zentrierten, rhizomatischen Mannigfaltigkeiten, die den Raum besetzen, ohne ihn zu »zählen«, und die man nur »erforschen kann, indem man auf ihnen entlanggeht«. Aus: Deleuze, Gilles und Félix Guattari. *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*, übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Berlin: Merve, 1992, 510.

nen und Genres in Beziehung zueinander treten und sich trotz ihrer Heterogenität verbinden.

Das Projekt stellt also trotz seiner wissenschaftlichen Prägung ein Erzählen dar, das die Struktur eines Theaterstücks zu imitieren versucht. Selbst die Einleitung wird zu einem Situationsgebilde ausgeweitet, das die Rolle des Vorspiels des Dramas annimmt. Die Gliederung ist theatral aufgebaut und jeder abgeschlossene Bau soll eine selbständige Teilnahme erhalten. Die Kapitel werden folglich als Akte, die Unterkapitel als Szene und die Verfasserin als Schriftstellerin und Leiterin der vorliegenden Inszenierung eingeschrieben. Es geht nicht um die Nachahmung der platonischen Erzählungsstrategie, bei der Platon dramatische Dialoge entwickelte, um schwierige wissenschaftliche oder philosophische Ideen leichter und attraktiver zu vermitteln. Das wäre nicht nur eine verfälschte und anachronistische Strategie, sondern auch ein provokativ-ehrgeiziger Ansatz. Im Text gibt es keine Dialoge, sondern eine ständige Dialogizität zwischen Schrift- und Bildkultur, die das gesamte Projekt begleitet und als methodologisches Werkzeug der Bild-Schrift-Beziehungen dient.

Ziel des Projekts ist weder, neue epistemologische Axiome im Bereich der Intermedialität zu begründen, noch ein taxonomisches System der Wechselbeziehungen von Schrift und Bild im Rahmen einer linearen medial-historischen Analyse zu formulieren. Irina Rajewsky hat schon die prekäre Definitionsfrage des Forschungsgegenstandes der Intermedialität beschrieben und ein Begriffsinstrumentarium zur Analyse der intermedialen Phänomene vorgeschlagen.³ Zielsetzung ist es, zu erklären, warum ein neuer inszenatorischer Ansatz im Feld der Intermedialität relevant ist, nicht nur zur Entfaltung der vielfältigen theoretischen Probleme der vergleichenden Literatur- und Kunstwissenschaft, sondern auch für einen Perspektiven- und Wahrnehmungswechsel der intermedialen Ästhetik im Allgemeinen.

Forschungsfragen über die Besonderheit und die Problematik des intermedialen Zeichenaustausches stellen sich bereits seit Jahrzehnten und beschreiben Phänomene wie beispielsweise die Bildlichkeit im Text, das Bild im Verhältnis zum Text⁴ oder generelle Wechselspiele von Text und Bild⁵. Durch Beschreibungskategorien, die sowohl aus dem diskursiven als auch aus dem repräsentativen Zeichenkomplex stammen, wurde versucht, die Kommunikation und Verschmelzung der verschiedenen Zeichensysteme zu erklären. Im Rahmen dieses Versuchs wurden zahlreiche epistemologische Fachbegriffe entwickelt, welche die media-

3 Vgl.: Rajewsky, Irina O. *Intermedialität*. Tübingen; Basel: Francke, 2002, 2, 15–18.

4 Vgl.: zum Beispiel Fix, Ulla und Hans Wellmann (Hg.). *Bild im Text – Text und Bild*. Heidelberg: Winter, 2000.

5 Vgl.: zum Beispiel Brosch, Renate (Hg.). *Ikono/Philo/Logie: Wechselspiele von Texten und Bildern. Band 2*. Berlin: trafo, 2004.

len Grenzüberschreitungen analysieren.⁶ Zudem haben sich Komparatisten wie Werner Wolf⁷ und Uwe Wirth⁸ mit dem Begriff der Inszenierung im Verhältnis zur Intermedialität befasst. Auch variable medientheoretische Analysen aus dem Spannungsfeld der Kultur- und Mediengeschichte haben Intermedialität im Rahmen der Zeit der Digitalisierung mit der Inszenierung in Verbindung gesetzt.⁹ Im Hinblick auf diese vielfältigen wissenschaftlichen Annäherungen kann die Verfasserin dieses Projekts nicht der beharrlichen Frage entgehen, was ihr inszenatorischer Ansatz Neues ins komparatistische Spiel zu bringen vermag.

Einerseits handelt es sich um einen Versuch, dem epistemologischen Labyrinth zu entfliehen und die Komplexität des intermedialen Spektakels mit den bloßen Augen einer Zuschauerin zu bewältigen. Andererseits wird so das Forschungsspektrum beschränkt, da der Ansatz der Inszenierung eine begrenzte Art von intermedialen Phänomenen betrifft. Das sind jene, bei denen nur ein Medium sichtbar ist, das ein anderes Medium in seiner medialen Szene (ein)setzt. Es wird zum Beispiel untersucht, wie eine literarische Erzählfigur eine malerische inszeniert oder umgekehrt. Die erzählende Figur nimmt in diesen Beispielen die Stelle eines Mimen ein, der die Darstellungsformen und Repräsentationsstrategien eines fremden Mediums imitiert. Damit wird ein intermedialer Dialog erzeugt, der innerhalb eines Mediums stattfindet und trotzdem zwei verschiedene Medien voraussetzt. Sowohl

-
- 6 Vgl.: Elleström, Lars (Hg.). *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Houndmills; Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2010; Elleström, Lars (Hg.). *Beyond Media Borders: Relations among Multimodal Media*. Houndmills; Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2021.
- 7 »Als Definition ergibt sich somit: Intermedialität ist das innerhalb eines Kontaktnehmers faßliche Resultat der Inszenierung eines fremdmedialen Kontaktgebers (in Form von Imitation, Integration oder Kombination), wobei Kontaktgeber und -nehmer verschiedenen Medien in einem weiten Sinn zugehören, d.h. unterschiedlichen Kommunikationsmitteln, die sowohl durch technische und institutionelle Übertragungskanäle als auch durch bestimmte Zeichensysteme charakterisiert werden können«. Aus: Wolf, Werner. »Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft?: Plädoyer für eine literaturzentrierte Erforschung von Grenzüberschreitungen zwischen Wortkunst und anderen Medien am Beispiel von Virginia Woolfs ›The String Quartet‹«, in: *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 21, Nr. 1 (1996): 85–116, hier: 88, <http://www.jstor.org/stable/43025491> (Zugriff: 22.06. 2023).
- 8 »Ausgehend von Hansen-Löves Begriff der Konfiguration, der sich auf die ›intermediale Korrelation‹ von Wort-Text und Bild-Text bezieht, lassen sich intermediale Inszenierungsformen als Konfigurationen begreifen, bei denen bestimmte technische Verfahren und Darstellungsweisen eines Mediums im Rahmen eines anderen Mediums imitiert werden«. Aus: Wirth, Uwe. »Hypertextuelle Aufpfropfung als Übergangsform zwischen Intermedialität und Transmedialität«, in: *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*, herausgegeben von Urs Meyer, Roberto Simanowski und Christoph Zeller. Göttingen: Wallstein, 2006, 19–38, hier: 29.
- 9 Vgl. Blättler, Andy, Doris Gassert, Susanna Parikka-Hug und Miriam V. Ronsdorf. *Intermediale Inszenierungen im Zeitalter der Digitalisierung: Medientheoretische Analysen und ästhetische Konzepte*. Bielefeld: transcript, 2010.

das inszenierte als auch das inszenierende Medium sind Akteure einer Berührung, die zwischen den verschiedenen Medien stattfindet. Dieses *encounter* wird in der Untersuchung detailliert analysiert, um die involvierten Medien und die Qualität ihrer Beziehung offenzulegen. Das Verflechten der medialen Grenzziehungen ist in diesen Phänomenen folglich unsichtbar, da der mediale Körper eine bestimmte mediale und materielle Identität hat und nicht darauf verzichten darf. Innerhalb dieses Mediums wird ein anderes Medium gewissermaßen »eingepflanzt«.

Um diese Phänomene nachzuvollziehen, werden im vorliegenden Projekt drei ästhetische Kategorien entworfen (die Kategorien der *artsemblance*, der *Stimmung* und der *Negation*), die nicht auf die Beschreibung dieser Phänomene zielen, sondern die medialen Grenzüberschreitungen und Verwischungen sowohl auf der Produktions- als auch auf der Rezeptionsebene zu analysieren und interpretieren vermögen. Diese ästhetischen Kategorien dienen als Schlüssel, der zu neuen Öffnungen in diesem Forschungsgebiet führt. Sie wandern als nomadische Figuren unter verschiedenen Disziplinen, bis sie ästhetisiert werden und das Feld der (inszenierten) Intermedialität betreten. Sind sie dort »eingebürgert«, so verlieren sie keineswegs ihre Mobilität; sie flanieren auf den ikonoschriftlichen Straßen und öffnen neue Wegstrecken in der intermedialen Kartographie. Gerade diese Wanderungsstrategie und das Flanieren der nomadischen Kategorien vor ihrer Ästhetisierung sind die entscheidenden neuen Beiträge im Feld der inszenierten Intermedialität.

Der Ansatz der Inszenierung wurde ausfolgenden Gründen gewählt: Erstens zielt der inszenatorische Ansatz darauf, eine neue Orientierung zur Textanalyse zu geben, da jeder Text – gleich dem vorliegenden Projekt – etwas zur Schau stellt und Inszenierungsstrategien folgt, ohne seine wissenschaftliche Legitimität zu verlieren. Die jeweiligen Verfasser*innen setzten etwas in Szene und orchestrieren ihre Schritte so gut wie möglich, um ein angestrebtes Ziel und ein bestimmtes ästhetisches Ergebnis zu erreichen. Der folgende Text stellt ein Ereignis dar, das zeitlich und räumlich geprägt ist und einen bestimmten Adressat*innen-Kreis anspricht. Dieser textorientierte Ansatz der Inszenierung zielt darauf, das wissenschaftliche Projekt von einem strikt akademischen Diskurs zu befreien, ohne auf seinen systematischen Charakter zu verzichten. Zusätzlich verweist die Inszenierung sowohl auf den Inhalt als auch auf die Form des Projektes. Es ist, als ließen sich zugleich der Stoff und das Weben des Werkes betrachten. Die Simultaneität des Texts und seiner Textur darf der Aufmerksamkeit nicht entgehen, da sich an ihr wichtige Forschungsfragen konstellieren lassen.

Zweitens beschreibt der inszenatorische Ansatz die verschiedenen Medien als Akteure, das heißt als lebendige Körper, die sich auf der erzählerischen Bühne bewegen und sich miteinander auseinandersetzen. Um die Körperhaltungen der Medien zu beschreiben, werden nicht nur theater- und medienwissenschaftliche Analysen, sondern auch kulturanthropologische Theorien verwendet, wie zum Beispiel das Konzept der *Gabe*. Diese anspruchsvolle Herausforderung entspringt der Not-

wendigkeit, die komplexen Beziehungen von Schrift und Bild zu analysieren und ihren rhizomatischen Charakter zu verdeutlichen. Es geht um eine mediale Mehrstimmigkeit, die trotzdem nicht immer medial präsent und sichtbar ist, wie im Fall der *Schriftbildlichkeit*, wo zwei Medien präsent sind, aber im Rahmen eines einzigen Mediums stattfinden. Die inszenierte Intermedialität hat keine monosemiotische Genealogie, die medial und materiell sichtbar ist, sondern entwickelt sich durch Maskierungen und Imitationen. Aus diesen Gründen erleichtern die Theaterfachbegriffe die deskriptive und hermeneutische Annäherung an das Phänomen.

Das Projekt, das als Theaterstück betrachtet wird, folgt der Struktur der Spannungspyramide, wie diese von Gustav Freytag¹⁰ definiert wurde, der sich mit dem Aufbau des klassischen (aristotelischen) Dramas befasst hat. Demnach lässt sich das hier präsentierte Drama in fünf Akte unterteilen: Exposition, Erregendes Moment (Katastase), Peripetie (Klimax, Höhepunkt), Retardierendes Moment, und Exodus (Katastrophe/Lösung). Hauptfiguren des Dramas sind die ästhetischen Kategorien der *artsemblance*, der *Stimmung* und der *Negation*. Der Chor (*χορός*) besteht aus den medialen Körpern der Literatur und der Malerei, die sich gemeinsam im Stück bewegen und das Schicksal der Protagonist*innen erzählen. Die unterschiedlichen medialen Körper synchronisieren ihren Schritt auf der Bühne und tanzen beziehungsweise singen um die protagonistischen Figuren herum.

Im ersten Kapitel des Projekts oder, besser, im ersten Akt des Stücks werden die Medien als Körper betrachtet, da sie die Voraussetzung zur Entwicklung des inszenatorischen Ansatzes im Feld der Intermedialität sind. Hier werden Medien mithilfe der Leibphänomenologie von Maurice Merleau-Ponty als Körper, als lebendige und bewegte Organismen identifiziert, die sich auf dem Plateau der Intermedialität konfrontiert sehen (erste Szene). In dieser *Exposition* (Eröffnungsszene) werden zusätzlich Konzepte (*Gabe* und *Berührung*) aus verschiedenen Bereichen eingeführt, die zur Verdeutlichung der Körpertheorie von Medien beitragen. Die Medienkörper der Literatur beziehungsweise Malerei bewegen sich in der intermedialen Szene, gehorchen einer Gabe-Zirkulation (Übertragung von Zeichen und Repräsentationsformen) (zweite Szene) und kommen in Kontakt (Berührung) (dritte Szene). Hauptstrategie zur Verwirklichung der systematischen und organisierten Schrift-Bild-Wechselbeziehungen innerhalb eines einzigen Medienkörpers ist die *Inszenierung*, die aus der Theaterwissenschaft stammt (vierte Szene).

Im zweiten Akt verschärft sich die Situation: es entfaltet sich die *Katastase* und die Handlung beginnt. Zunächst soll der *Kategorie-Begriff* selbst begründet und analysiert werden, der auf den gleichnamigen aristotelischen Text und spezifischer auf die vierte aristotelische Kategorie *pros-ti* (*worauf bezieht sich etwas*) zurückgeht. Der *Kategorie-Begriff* folgt den Regeln einer »Poetik der Beziehung« und einer »Relation-Identität«, wie diese vom Kulturphilosophen Édouard Glissant weiter entwickelt

10 Vgl.: Freytag, Gustav. *Die Technik des Dramas*. Stuttgart: Reclam, 1983, 105–125.

wurden.¹¹ Nach der deskriptiven Definition des *Kategorie-Begriffs* werden die *Wanderungs-Strategie* und das *Flanieren* analysiert, welche einerseits die historische Bearbeitung der begrifflichen Kategorien begründen und andererseits den Vorgang der Ästhetisierung von Kategorien legitimieren, bevor sie in das (inszenierte) intermediale Feld eintreten.

Im dritten Akt erreicht die Handlung mit der *Peripetie* ihren Höhepunkt. Als *Peripetie* wird der Wendepunkt im klassischen Drama bezeichnet, an dem eine unerwartete Umkehr im Handlungsverlauf stattfindet und die Helden einen plötzlichen Umschlag – gut oder schlecht – erleben.¹² Der plötzliche und unerwartete Umschlag betrifft die nomadischen Kategorien, die ästhetisiert werden und Neuland betreten, nämlich das Feld der Intermedialität. Hier werden die drei ästhetischen Kategorien (die Kategorien von *artsemblance*, *Stimmung* und *Negation*) vorgestellt, die als Kriterien für Bild-Schrift-Wechselbeziehungen und als hermeneutische Schemen zur Analyse der inszenierten intermedialen Beispiele dienen können. Die Definition dieser Kategorien steht mit der historischen und begrifflichen Traditionslinie der jeweiligen Kategorie in Verbindung und wird in der Untersuchung durch paradigmatische (literarische beziehungsweise malerische) Werke geprägt. Das zielt darauf, die Komplexität dieser Kategorien zu betonen und ihre ästhetisierende Funktionalität im Rahmen einer inszenierten intermedialen Annäherung zu analysieren. Die Entstehungsbedingungen von Kategorien und folglich ihre topologische Genealogie sind hier zuallererst künstlerisch.

Im vierten Akt verlangsamt sich die Handlung durch *sich hinauszögernde Momente*. Die drei ästhetischen Kategorien haben ihre neue intermediale Form eingenommen – ihr Schicksal akzeptiert – und sind bereit, im Feld der inszenierten Intermedialität aktiviert zu werden. Der Akt wird in zwei Szenen geteilt, in welchen eine Durchführung der vorher (im dritten Akt) definierten ästhetischen Kategorien stattfindet. Die erste Szene ist die »Inszenierte Intermedialität in der Literatur« und die zweite die »Inszenierte Intermedialität in der Malerei«. Das inszenierende Medium (kontaktnehmendes Medium¹³) in der ersten Szene ist das literarische, spezifischer der Roman *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* (*À la recherche du temps perdu*) von Marcel Proust. Dieser textualisiert in seinem medialen Körper Bilder (kontaktgebendes

11 Vgl.: Glissant, Édouard. *Poétique de la Relation*. Paris: Gallimard, 1990; Glissant, Édouard. *Philosophie der Weltbeziehung. Poesie der Weite*, übersetzt von Beate Thill. Heidelberg: Wunderhorn, 2021 und Glissant, Édouard. *Kultur und Identität. Ansätze zu einer Poetik der Vielheit*, übersetzt von Beate Thill. Heidelberg: Wunderhorn, 2005.

12 Vgl.: Definition von Aristoteles in der *Poetik*: *Ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἡ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραγμάτων μεταβολὴ καθάπερ εἴρηται, καὶ τοῦτο δὲ ὥσπερ λέγομεν κατὰ τὸ εἶκος ἢ ἀναγκαῖον, [...]*. Aus: Aristoteles, poet. XI 1,1452a 22ff.

13 Die Termini *kontaktnehmendes* beziehungsweise *kontaktgebendes Medium* stammen aus den Aufsätzen von Werner Wolf zum Thema Intermedialität. Vgl.: Wolf, »Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft?«, 88.

Medium) aus verschiedenen malerischen Traditionen – hier werden Werke von Sandro Botticelli, Jean Siméon Chardin und Vittore Carpaccio analysiert. In der zweiten Szene inszeniert das Medium der Malerei jenes der Literatur: hier werden drei Gemälde des zeitgenössischen griechischen Malers Christos Bokoros ausgewählt, die verschiedene literarische Werke aus der griechischen Tradition – Werke von Odysseas Elytis, Alexandros Papadiamantis und Dionysios Solomos – in Szene setzen.

Als letzter Akt folgt der Epilog des Projekts (*Exodus*) mit einer *aporia*. Welche Rolle spielt der inszenatorische Ansatz im epistemologischen Konflikt der Intermedialität? Bringt er die *Katastrophe* und Deterritorialisierung der traditionellen Theorieperspektive auf Schrift und Bild mit sich, oder eine neue Eröffnung der ästhetischen Wahrnehmungsperspektive und eine Lösung des epistemologischen Konflikts? Die jeweilige Antwort auf diese *aporia* (welche sowohl als Frage als auch als Ausweglosigkeit übersetzt werden kann) wird vom Publikum formuliert und bestimmt gleichzeitig das Genre des Stücks.

In diesem Akt sammelt die Verfasserin der wissenschaftlichen Arbeit und Regisseurin des Stücks die aufgeworfenen epistemologischen Fragestellungen und verteidigt den inszenatorischen Ansatz als ein legitimes hermeneutisches und methodologisches Schema im Feld der Intermedialität. Dazu gehört, sich kritisch mit der eigenen Forschung auseinanderzusetzen und zugleich Grenzen und Perspektiven der gewählten Methode aufzuzeigen. Der Schluss soll den Leser*innen des Texts beziehungsweise Zuschauer*innen des Stücks die Gelegenheit geben, einen Blick hinter die Kulissen zu werfen und die Methoden für die Realisierung des Stücks sichtbar und transparent zu machen. Dabei geht es auch darum, die Inszenierung in Theorie und Praxis zu benennen und zu begründen. Der Vorhang fällt vor den Augen der emanzipierten Zuschauer*innen und das Stück übernimmt seine politische Rolle, nämlich die der ästhetisch polyperspektivischen Eröffnung in Richtung Welt.

1. Kurzer einleitender Akkord: Medienkonzepte

Als Regel gelte, daß es nützlich ist, den ersten Akkord nach Eröffnung der Bühne so stark und nachdrücklich anzuschlagen, als der Charakter des Stückes erlaubt.¹

Vor der Eröffnungsszene des Stücks ist es sinnvoll, verschiedene Medienkonzepte und Theorien zu Text-Bild-Wechselbeziehungen kurz zu beschreiben. Der epistemologische Konflikt kündigt sich somit an und zeigt die Vorbedingungen der Handlung. In den vergangenen Jahren standen viele medien- und zeichentheoretische Fragestellungen über Sprache und Bild im Vordergrund, die sowohl aus Linguistik und Medienwissenschaft als auch aus Literatur- und Kulturwissenschaft beziehungsweise Philosophie stammen. Die hier vorgelegte Beschreibung stellt keine lineare und enzyklopädische Auflistung medienwissenschaftlicher Begrifflichkeiten dar, sondern einen Abriss zeitgenössischer Ansätze, die miteinander unter dem Begriff der Intermedialitätsforschung verknüpft sind. Dieser Akkord lässt sich wie eine Triebfeder betrachten, die das Auftreten des inszenatorischen Ansatzes vorbereitet.

1.1. Intermedialität/Intertextualität Debatte

Das allgemeine methodologische und hermeneutische Feld des vorliegenden Vorhabens ist die *Intermedialität*, die wiederum erneut durch die zeitgenössischen Debatten und Behandlungen definiert wird. Hier soll ein kleiner begriffsgeschichtlicher Exkurs der Intertextualitätstheorie in Hinblick auf das Konzept der Intermedialität stattfinden, sodass die ausgewählte Methodologie deutlich wird. Mit Intertextualität und Intermedialität stehen zwei Korrelationsmodelle zur Debatte. Die zentrale Frage, die von diesem Wettkampf gestellt wird, ist einerseits, ob das Konzept der Intertextualität an seine Grenze stößt, sobald der Bereich schriftsprachlicher Texte verlassen wird, und andererseits, ob Intermedialität in der Literaturwissenschaft

¹ Freytag, *Die Technik des Dramas*, 108.

schlicht eine Erweiterung des poststrukturalistischen Konzepts der universalen Intertextualität bedeutet.² Schließlich wird in Frage gestellt, ob es eine strukturelle Unterscheidung zwischen den beiden Begriffen gibt, die so oft parallelisiert werden. Das ergibt sich aus der Tatsache, dass Intertextualität für lange Zeit als Oberbegriff für intermediale Phänomenen diente. Heute werden die intertextuellen Hinweise auch als Intramedialität beschrieben, da die Text-Text-Beziehungen innerhalb eines Mediums stattfinden.³

Die Debatte um Intertextualität und Intermedialität verschärft sich besonders bei denjenigen Phänomenen, bei denen verschiedene Medien innerhalb eines Mediums involviert sind. Was passiert, wenn ein malerisches Zeichensystem in ein literarisches Produkt eingeschrieben wird? Wie lässt sich dieses Phänomen beschreiben, bei dem die textuellen Verschiebungen und Umkodierungen der malerischen Zeichen nicht auf der Ebene ihrer eigenen medialen Konstitution verwirklicht werden? Wenn die malerischen Zeichen innerhalb des Texts nicht mit ihrer farbigen, beziehungsweise linearen *Materialität* auftauchen, kann dann immer noch die Rede von Intermedialität sein? Oder handelt es sich eher um Intertextualität, da das malerische Bild textualisiert wird und folglich als *Intertext* funktioniert?⁴ In ähnlicher Weise stellen sich Forschungsfragen hinsichtlich der Umschreibung der textuellen Zeichen in einem malerischen Zeichensystem. Ist es möglich, den Begriff Intermedialität zu verwenden, auch wenn es nur ein Medium zur Betrachtung gibt? Handelt es sich nicht um ein Medium, das innerhalb eines anderen Mediums maskiert auftaucht und dem man sich mit dem Begriff der Intramedialität annähert? Um diese Fragen zu beantworten, müssen eine Reihe von verschiedenen Theorien untersucht werden.

Der Begriff der Intermedialität wurde 1983 von Aage A. Hansen-Löve in die literaturtheoretische Diskussion eingeführt, um die intermedialen Beziehungen zwischen Gattungen verschiedener Kunstformen zu bezeichnen.⁵ Die variablen Defini-

-
- 2 Vgl.: Sombroek, Andreas. *Eine Poetik des Dazwischen. Zur Intermedialität und Intertextualität bei Alexander Kluge*. Bielefeld: transcript, 2005, 47.
 - 3 Vgl.: Rajewsky, Irina O. »Intermedialität – Eine Begriffsbestimmung«, in: *Intermedialität im Deutschunterricht*, herausgegeben von Marion Bönninghausen und Heidi Rösch. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2004, 8–30, hier: 12, sowie Rajewsky, *Intermedialität*, 12.
 - 4 Vgl. Kristeva, Julia. *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1978 und Pfister, Manfred. »Konzepte der Intertextualität«, in: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, herausgegeben von Ulrich Broich und Manfred Pfister. Tübingen: Niemeyer, 1985, 1–30, hier: 7.
 - 5 Vgl.: Hansen-Löve, Aage A. »Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne«, in: *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, herausgegeben von Wolf Schmid und Wolf-Dieter Stempel. Wien: Institut für Slavistik an der Universität Wien, 1983, 291–360, hier: 291.

tionen von Intermedialität fußen gewissermaßen in dem, was man unter »Medium« oder »Medien« versteht; als Medien werden sowohl die traditionellen Künste wie Literatur und Malerei, als auch Bedeutungsträger wie Sprache und Bild bezeichnet.⁶ Irina Rajewsky entwickelt zwei Konzepte von Intermedialität, von denen das erste als *broad* und das zweite als *narrow intermediality* beschrieben wird, die den intermedialen Gegenständen einen taxonomischen Charakter verleihen.⁷ Nach dem ersten Konzept wird Intermedialität als fundamentale Kategorie betrachtet, um diejenigen Phänomene zu beschreiben, die zwischen verschiedenen Medien stattfinden. Das zweite Konzept gilt eher als kritische Kategorie, die wiederum drei Unterordnungen umfasst.⁸

Die erste Unterordnung betrifft die *Medientransposition* oder den *Medienwechsel* und entspricht dem genetischen Konzept der Intermedialität, da immer ein Medium als Inspirationsquelle für ein anderes dient und zeitlich vorher kommt (zum Beispiel Verfilmungen von literarischen Texten oder Novelisationen von Filmen).⁹ Es geht um ein Ausgangsmedium und ein Zielmedium, zwischen denen ein obligatorischer Transformationsprozess stattfindet. Die zweite Unterordnung umfasst die *Medienkombinationen*, die das Zusammenspiel zwischen mindestens zwei Medien abbildet, die materiell und medial distinkt und präsent in der Auseinandersetzung bleiben (beispielsweise im Fotoroman).¹⁰ Die dritte Unterordnung betrifft das Phänomen *intermedialer Bezüge*, wo nur ein einziges Medium, nämlich das Objektmedium, materiell präsent ist, das sich auf das Referenzmedium bezieht.¹¹ Zu diesem Phänomen gehören Beispiele wie die Filmisierung der Literatur oder die Musikalisierung literarischer Texte. Dort thematisiert ein Medium ein anderes oder imitiert seine Strukturen und Darstellungsverfahren. Dass in diesen Fällen nur ein Medium materiell und medial präsent ist, macht diese Unterordnung mit der Intertextualität vergleichbar.¹²

Jürgen E. Müller sucht mit seinem Intermedialitätsmodell explizit Anschluss an die Intertextualitätsdebatte. Er studiert die Texte von Michail Bachtin und Ju-

6 Vgl.: Zemanek, Evi. »Intermedialität – Interart Studies«, in: *Komparatistik*, herausgegeben von Evi Zemanek und Alexander Nebrig. Berlin: Akademie, 2012, 159–174, hier: 167.

7 Vgl.: Rajewsky, Irina O. »Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality«, in: *Intermédialités* 6 (2005): 43–64, hier: 46.

8 Vgl.: Ibid., 51ff. Über die drei Subkategorien des Intermedialen vgl. auch Rajewsky, *Intermedialität*, 15–18.

9 Vgl.: Rajewsky, »Intermediality, Intertextuality, and Remediation«, 51 und Rajewsky, *Intermedialität*, 16.

10 Vgl.: Rajewsky, *Intermedialität*, 15.

11 Vgl.: Ibid., 16f.

12 Über den Beitrag der Intertextualitätsforschung zur Präzisierung des Phänomens »intermediale Bezüge« siehe Kapitel »Intertextualität« und »Intermedialität« *revisited*, in: Rajewsky, *Intermedialität*, 59–77.

lia Kristeva im Hinblick auf die Frage, inwieweit die Interaktion zwischen Äußerungen in unterschiedlichen Medien im Konzept der Intertextualität schon angelegt ist.¹³ Bereits Bachtin erwähnt, dass seine Theorie um die Dialogizität auf nicht-verbale Phänomene erweitert werden könne, bemerkt jedoch, dass diese Dimension der Dialogizität seinen Untersuchungsrahmen überschreite.¹⁴ Bei Julia Kristeva wird das Konzept Text völlig vom Kriterium der Schriftlichkeit der Buchstaben befreit. Intertextualität ist von vornherein nicht an schriftsprachliche Äußerungen gebunden. Die Intertextualität impliziert die »Transposition eines Zeichensystems in ein anderes«.¹⁵ Selbst die Formulierung »Zeichensystem« (*système de signes*) impliziert die Möglichkeit einer Ausweitung des Textbegriffs auf unterschiedliche semiotische Systeme.¹⁶ Zeitgenössische Definitionen von Intermedialität rekurrieren auf Kristevas Formulierung, indem sie diese in ein medientheoretisches Konzept eingliedern.¹⁷

Als »weiche Intermedialität« definiert hingegen Uwe Wirth den Gegenstandsbereich »einer literaturzentrierten intermedialen Forschungsperspektive«.¹⁸ Dazu gehören die Inszenierungsformen medialer Modulation, wie sie beispielsweise bei einem Roman realisiert werden können. Die Umkodierung der Bilder bei einem jeweiligen literarischen Text wird somit durch eine literaturzentrierte Perspektive erreicht. Die Intermedialität wird hier als »weich« betrachtet, da nur ein Medium sichtbar und folglich dominant ist, innerhalb dessen ein anderes auftaucht, ohne allerdings seine eigene mediale und materielle Form einzubringen, sondern lediglich seine operativen Funktionen. Die Interrelation, die zwischen den beiden verknüpften Medien organisiert wird, bleibt »weich« und auf einer repräsentationalen Ebene eingeschlossen. Als »harte Intermedialität« beschreibt Wirth andererseits die Koppelung von Text und Bild, ein intermediales Miteinander, das durch eine konzeptionelle und mediale »Re-Konfiguration« geprägt wird: »Eine derartige Re-Konfiguration impliziert eine technisch-mediale und eine inszenierend-konzeptionelle Modulation der performativen Rahmenbedingungen. Das Modell hierfür sind mediale Hybridbildung und mediale Aufpfropfung«.¹⁹ Die Wechselbeziehungen von Schrift

13 Vgl.: Müller, Jürgen E. *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster: Nodus, 1996, 94–98.

14 Vgl.: Bachtin, Michael. *Die Ästhetik des Wortes*, übersetzt von Rainer Gröbel und Sabine Reese. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990, 106.

15 Kristeva, *Die Revolution der poetischen Sprache*, 68.

16 Diese Möglichkeit bleibt gemäß anderer Theoretiker*innen umstritten, was die Intertextualität-Intermedialität Debatte weiter mobilisiert. Vgl. Pfister, »Konzepte der Intertextualität«, 7.

17 Vgl.: Müller, *Intermedialität*, 83.

18 Wirth, »Hypertextuelle Aufpfropfung als Übergangsform zwischen Intermedialität und Transmedialität«, 33.

19 Ibid., 32.

und Bild sind medial präsent, sichtbar und skizzieren eine reine Intermedialität, die auch unter dem Begriff der *Schriftbildlichkeit* beschrieben werden kann.

Was die vorliegende Untersuchung interessiert, ist jene Art von Intermedialität, die schon als *narrow intermediality* (Rajewsky) – spezifischer die sogenannten »intermedialen Bezüge« (dritte Unterordnung von *narrow intermediality*) – sowie als »weiche Intermedialität« (Wirth) definiert wurde. Der Prozess der Umschreibung von heterogenen Zeichen in einem außerdem homogenen medialen Körper folgt den Regeln der (Re)präsentation,²⁰ da die jeweiligen materiell abwesenden (malerischen beziehungsweise literarischen) Zeichen als sichtbar (re)präsentiert werden. Zur Verdeutlichung des Konzepts der Intermedialität wird im ersten Akt des Stücks der Begriff der Inszenierung eingeführt, um im Anschluss eine mediale Körpertheorie zu formulieren.

1.2. Transmedialität

Das Konzept der Intermedialität soll nicht mit jenem der Transmedialität verwechselt werden. Nach Evi Zemanek beziehen sich in einer intermedialen Konfiguration »[...] verschiedene Medien aufeinander oder greifen ineinander;« während für transmediale Phänomene »[...] medienunspezifische Gemeinsamkeiten, zum Beispiel in Themen- und Motivwahl, Stil oder Gestaltungsprinzip [bestehen], ohne dass sich die Medien gegenseitig als solche thematisieren oder imitieren.«²¹ Auch Roberto Simanowski verwendet den Begriff der Transmedialität, »der den Übergang von einer medialen Ausdrucksweise in eine andere bezeichnet.«²² Er ordnet Transmedialität der »harten Intermedialität« zu, wie diese Kategorie von Uwe Wirth definiert wurde, obwohl er zwei Differenzierungen vorschlägt: Zunächst beruht das Modell der Intermedialität auf einer Kopplung zwischen verschiedenen Zeichenverbundsystemen, während das Modell der Transmedialität den Schwerpunkt des »Übergangs« zwischen verschiedenen konfigurierter Zeichenverbundsystemen hervorbringt;²³ zudem rezipiert Simanowski Medien auch als Komplex aus Sender, Kanal und Empfänger, während Wirth sie im zeichentheoretischen Sinne betrachtet.²⁴

20 Über den Begriff der intermedialen (Re)präsentation vgl.: Angelatos, Dimitris. *Λογοτεχνία και Ζωγραφική. Προς μια ερμηνεία της διακαλλιτεχνικής (ανα)παράστασης* [Literatur und Malerei. Über eine Interpretation der intermedialen (Re)präsentation]. Athen: Gutenberg, 2017, 36–41.

21 Zemanek, »Intermedialität – Interart Studies«, 168.

22 Simanowski, Roberto. »Transmedialität als Kennzeichen moderner Kunst«, in: *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*, herausgegeben von Urs Meyer, Roberto Simanowski und Christoph Zeller. Göttingen: Wallstein, 2006, 39–81, hier: 43.

23 Vgl.: Ibid.

24 Vgl.: Ibid., 43f.

Simanowski bezeichnet mit Transmedialität »[...] den Wechsel von einem Medium in ein anderes als konstituierendes und konditionierendes Ereignis eines hybriden ästhetischen Phänomens.«²⁵ Der Wechsel erfolgt zwischen verschiedenen semiotischen Systemen (zum Beispiel Text zu Bild, Bild zu Text) und zwischen verschiedenen Präsentationstechnologien (zum Beispiel Performance zu Video-Skulptur, Website zum öffentlichen Platz, Chatroom zum Theater). Diese Theorie entspricht dem Konzept der Intermedialität im *weiten Sinne* (*broad intermediality*), wie es von Rajewsky definiert wurde.²⁶ Das gleiche schriftbildliche/schriftliche/bildliche Werk kann gleichzeitig als transmediales oder intermediales Phänomen nach der jeweiligen Theorie untersucht werden.

Marie-Laure Ryan erwähnt: »Transmedial storytelling can be regarded as a special case of transfictionality – a transfictionality that operates across many different media.«²⁷ Expansion, Modifikation und Transposition sind die drei fundamentalen Operationen des transfiktionalen Erzählens, die auch für transmediale Beispiele angewendet werden können.²⁸ Ein Motiv, Symbol, Thema oder eine Handlung kann so beliebt sein, dass sie oft von verschiedenen medialen Plattformen verwendet wird. Die griechische Mythologie und die biblischen Texte sind das beliebteste *Storytelling* weltweit, die solch transmediale Phänomene zur Folge haben. Erheblich für die Verdeutlichung des Begriffs der Transmedialität ist das Konzept des Übergangs, der Bewegung von einem zum anderen Medium. Falls die Bild-Schrift Beziehungen innerhalb eines Mediums stattfinden oder aus der Kopplung verschiedener Zeichensystemen entstehen, dann bezieht sich die wissenschaftliche Analyse auf intermediale Ansätze. Wenn die wissenschaftliche Aufmerksamkeit sich auf die Bewegung von einem zum anderen Medium an sich konzentriert, dann sollte die Transmedialität Erwähnung finden.

1.3. Emmett Williams und Gertrude Stein: Inter- und Transmediale Spiele

Die Differenzierung zwischen Inter- und Transmedialität liegt nicht im ästhetischen Produkt an sich, sondern in der Fokalisierung der Untersuchung. Hier ist es hilfreich, ein Beispiel zu analysieren, um diesen Unterschied zu verdeutlichen. Der US-amerikanische Dichter (Vertreter der Konkreten Poesie), Performance-Künstler

25 Ibid., 44.

26 Vgl.: Rajewsky, »Intermediality, Intertextuality, and Remediation«, 46. Transmedialität dient, so Rajewsky, als Terminus zur Bezeichnung »medienunspezifische ›Wanderphänomene« (Vgl.: Rajewsky, *Intermedialität*, 12).

27 Ryan, Marie-Laure. »Transmedial Storytelling and Transfictionality«, in: *Poetics Today* 34, Nr. 3 (2013): 361–388, hier: 366.

28 Vgl.: Ibid., 366.

und Mitbegründer der Fluxus-Bewegung Emmett Williams weist mit seinem Gedicht »13 Variations on 6 Words of Gertrude Stein«²⁹ (Abb. 1) auf den Medienwechsel hin. Darin lässt sich Williams von dem selbstdeskriptiven Gedicht »Five words in a line«,³⁰ das Gertrude Stein 1930 veröffentlichte, inspirieren. Williams schreibt in 13 Teilen des Gedichts die sechs Worte des Stein'schen Reims »when this you see remember me« (Abb. 2). In der ersten Variation sind die sechs Wörter lose auf der Fläche verteilt und auf dem letzten Segment des Gedichts werden durch eine additive Akkumulation 49.146 Wörter gesammelt, die oft in- und übereinander verwoben sind. Bei 24.576 Wörtern verschmelzen die Buchstaben und sind nicht mehr entzifferbar. Durch das Blättern erhält das Buch einen starken optischen Effekt und wird somit gefaltet.³¹

Der Stein'sche Reim »when this you see remember me« wiederholt sich in sechs³² verschiedenen Werken der amerikanischen Schriftstellerin, die 1930 geschrieben wurden.³³ In all diesen Werken, die zu verschiedenen Genres (Gedicht, Oper oder Drama) gehören, tritt diese Phrase wieder auf, ohne immer mit dem textuellen Kontext verknüpft zu sein. Sie gilt trotzdem als ein semantisches Motto, das sowohl durch seine plötzliche Erscheinung im Text als auch durch seine Wiederholung eine gewisse ästhetische Autonomie gewinnt. Es ist, als ob diese Phrase die Unklarheit der avantgardistischen Narration kompensiert und einen hermeneutischen Schlüssel dieser Schriftperiode beleuchtet. Steins Fokus ist nicht

29 Emmett Williams konzipierte 1958 das Gedicht, das 1960 in der *Galerie Købke* in Kopenhagen ausgestellt und 1965 in der renommierten Edition MAT MOT der Kölner *Galerie der Spiegel* als Leporello publiziert wurde. Siehe: Williams, Emmett. *13 Variations on 6 Words of Gertrude Stein*. Köln: Edition Mat-Mot; Galerie der Spiegel, 1965.

30 Stein, Gertrude. »Five Words in a Line«, in: *Pagany: A Native Quarterly* 1, Nr. 1 (Winter 1930): 39.

31 »Das Leporello »dokumentiert« also einen vergleichsweise einfachen, auf einer mathematischen Formel basierenden Prozess der Textgenese, dessen Ergebnis zwar nicht durch eine unvorhergesehene Wendung überrascht, den über die entfalteten Segmente mit seiner visuellen Konsequenz zu verfolgen aber durchaus verblüfft«. Aus: Schulz, Christoph Benjamin. »Gefaltete Texte und Leporellos in literarischer Avantgarde und experimenteller Poesie«, in: *Die Geschichte(n) gefalteter Bücher. Leporellos, Livres-Accordéon und Folded Panoramas in Literatur und Bildender Kunst*, herausgegeben von Christoph Benjamin Schulz. Hildesheim: Olms, 2019, 437–486, hier: 455.

32 Stein, Gertrude. »They Weighed Weighed-Layed A Drama of Aphorisms«, »At Present A Play. Nothing But Contemporaries Allowed«, »Louis XI and Madame Giraud«, »Madame Recamier An Opera«, in: Stein, Gertrude. *Operas and Plays*. Paris: Plain Edition, 1932. Vgl. auch: »To Kitty Or Kate Buss«, in: Stein, Gertrude. *Portraits and Prayers*. New York: Random House, 1934 und *Before the Flowers of Friendship faded Friendship faded. Written on a Poem by Georges Hugnet*. Paris: Plain Edition, 1931.

33 Der biografische Dokumentarfilm über Stein trägt eben diesen Reim als Titel. Siehe: Miller Adato, Perry. *Gertrude Stein: When this you see remember me* [Film]. USA; Frankreich: Produktion von NET, Educational Broadcasting Corporation, 1970.

mehr der Inhalt des Texts, sondern der Schreibprozess und das Wörtliche an sich. Die Wörter werden zum Stoff des Texts und versuchen ihre semantische Grenze zu überwinden. So kommentiert Charles Bernstein Steins Werke:

The writing has become so dense that the meaning is no longer to be found in what the words represent, or stand for, but in their texture: the repetition, juxtaposition and structure of phrases, sentences, and paragraphs. One might say the words refer only to themselves, that there is no disjunction between what the prose refers to and the prose itself.³⁴

Die syntaktische Funktionalität der Phrase umfasst die zentralen thematischen Horizonte Steins. Der Ton der Wortkombination ist stark elegisch, da das Hauptthema die Erinnerung ist, die wiederum einen Verlust zum Vorschein bringt. Die Erinnerung ist zwar die wichtigste Funktion des Bewusstseins wenn es versucht, etwas Verlorenes wieder zu konstituieren. Der Erinnerungsaufwurf beruht jedoch auf einem lyrischen Ich, das spektral ist und das nur als Erinnerung wieder erscheinen kann (»remember me«). Die syntaktische Stellung der Wörter betont den deiktischen Charakter des Aufrufs (»when *this* you see«) (meine Hervorhebung). Das Zeigen (*deixis*) verweist auf die Anwesenheit eines Objekts, das als Spur oder Wegweiser dient, sodass der Vorgang der Erinnerung aktiviert wird. Etwas Anwesendes (»this«), das in Präsenz (»see«) lokalisiert ist, weist auf etwas Abwesendes (»me«) hin, das in der Vergangenheit gefangen ist. Die Sichtbarkeit von »this« erweitert die Bewusstseinsmöglichkeiten von den Betrachter*innen und verbindet verschiedene Temporalitäten.

Williams identifiziert sein Werk in dem einleitenden Text zu dieser Arbeit als »Universalgedicht«, das mehrstimmig aufgebaut wird. Er ordnet jedem Wort eine Farbe und eine Stimme zu und zielt auf ein Gesamtkunstwerk, das eine synästhetische Auswirkung auf die Betrachter*in/Leser*in hat. Ikon und Logos sind damit eins, so Williams. Die Wörterkombination, der schon beschriebene Reim, vervielfältigt sich in jeder künstlerischen Variation und schafft Multiplikationen, Assemblagen von Zeichen, die wörtliche, farbliche und akustische Qualitäten haben. Der Künstler hat das Gedicht (auf)geschrieben, bemalt und gehört. Die wörtliche und farbliche Wiederholung der Phrase in einer bestimmten Frequenz verleiht dem Gedicht seinen Rhythmus, der einen rituellen und mystischen Charakter bekommt.

Das Werk wird durch den Künstler als Gedicht identifiziert, bleibt aber trotzdem für die Betrachter*innen beziehungsweise Leser*innen unlesbar. Die Überhandnahme des Texts transformiert den Text hin zum malerischen Bild. Dieses Werk

34 Bernstein, Charles. »Inventing Wordness: Gertrude Stein's Philosophical Investigations«, in: *Gertrude Stein Advanced. An Anthology of Criticism*, herausgegeben von Richard Kostelanetz. Jefferson; N.C.: McFarland, 1990, 57–62, hier: 58.

kann sowohl als intermediales als auch als transmediales Phänomen beschrieben werden. Die Verwandlung des sprachlichen Phänomens zum visuellen, das Zusammenspiel von Bild und Text innerhalb eines Mediums, betrifft die intermediale Verwobenheit. Die wörtlichen Zeichen werden visualisiert und die Verbildlichung entsteht aus der Unfähigkeit der geschriebenen Wörter, lesbar zu sein. Wenn das Zeichen seine Hauptoperation und Funktionalität verliert, so wird eine Zeichenverwandlung ermöglicht. Zwei verschiedene Medien (Text und Bild) operieren miteinander, bleiben aber gleichzeitig im Rahmen eines Mediums im technologischen Sinne (das Blatt Papier).³⁵ Williams verwertet die deiktische Qualität der Phrase, um sie in einem anderen Medium (Malerei als Kunst des Zeigens) sichtbar zu machen.

Dieses Beispiel kann allerdings auch im Rahmen der Transmedialität analysiert werden, wenn sich der Fokus der Untersuchung verändert. Die Tatsache, dass Williams das Gedicht – sowohl die lyrischen Wörter als auch das lyrische und semantische Konzept – von Gertrude Stein übernommen hat, kann sein Werk als transmediales Erzählen gelten lassen. Er nimmt eine Quelle, die aus einem Medium herauskommt (Text-Lyrik) und transportiert sie in ein anderes Medium (Bild-Malerei), das wiederum intermedial ist, da es den Nexus Bildschrift beziehungsweise Schriftbild abbildet. Williams nimmt die Struktur des Gedichts an und überträgt sie ins Bild. Diese Übertragung betrifft meist die syntaktische und nicht die semantische Ebene, da Inhalt und kommunikative Botschaft in beiden Fällen verschieden bleiben. Die Transmedialität impliziert ständig eine genealogische Herkunft, nämlich ein Protoplasma einerseits sowie Nachfolger und Variante andererseits. Das Ausgangsmedium ist in diesem Falle die Literatur und das Zielmedium ein Schriftbild/eine Bildschrift.

»When this you see remember me«: diese Phrase lässt sich auf jenem übermalten Plateau der Bildserie von Williams entziffern und lässt sich auch intermedial interpretieren. Die Betrachter*innen können das *Bild* (»this«) sehen und somit die *literarischen Werke* von Gertrude Stein in Erinnerung rufen (»remember«). Auch wenn die Wörter unlesbar bleiben, tritt der Name der Schriftstellerin im Titel des Werkes auf und lädt die Betrachter*innen ein, wieder Leser*innen zu werden und sich an einem intermedialen Beispiel zwischen verschiedenen Wahrnehmungsmöglichkeiten abzuwechseln. Das Bild dient hier als Spur oder als anwesender Gegenstand, der auf etwas Abwesendes (Schrift) hinweist.³⁶ Das Williams Bild repräsentiert Steins lyrischen Vers und schafft einen genialen Dialog zwischen einer avantgardistischen Schrift- und Bildkultur. Wenn man das ästhetische Produkt Williams' zu analysieren vermag, bewegt es sich im Feld intermedialer Ansätze. Wird der Übergang dieser Phrase von der medialen Form der Literatur zur medialen Form der Malerei un-

35 Siehe auch: Simanowski, »Transmedialität als Kennzeichen moderner Kunst«, 45.

36 Vgl.: Ibid., 45–48.

tersucht, so muss das methodologische Werkzeug der Transmedialität verwendet werden.



Abb. 1: Emmett Williams: *13 Variations on 6 Words of Gertrude Stein*, Köln: Edition Mat-Mot/Galerie der Spiegel, 1965, Auflage von 111 signierten und nummerierten Exemplaren, 292 x 23 cm. (Akkordeon-Falte), 28 x 28 x 0,5 cm. (Schwarze Box).

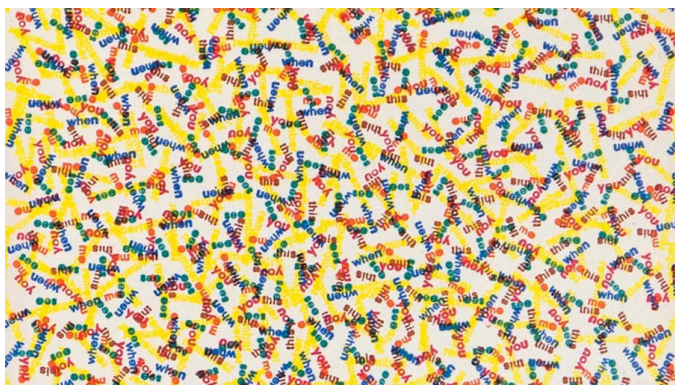


Abb. 2: »when this you see remember me«, Detail von Emmett Williams: *13 variations on 6 Words of Gertrude Stein*.

1.4. Epistemologischer Widerhall des einleitenden Akkords

Alle die zuvor untersuchten und deskriptiv dargelegten medialen Ansätze zielen nicht auf die Stabilisierung eines Vokabulars über die Legitimierung der im Projekt analysierten Beispielanalysen ab; vielmehr geht es um eine exemplarische Auflistung verschiedener Annäherungen, die ein theoretisches und hermeneutisches Problem verzeichnen und auf eine Lösung drängen. Das Problem liegt in der Überverwendung epistemologisch ähnlicher Fachbegriffe, die sich übereinander lagern und die hermeneutische Perspektive des ästhetischen Produkts überschatten. Einige dieser medienwissenschaftlichen Konzepte werden hier übernommen, um komplexe ästhetische Phänomene detailliert und unter vieldeutigen Perspektiven zu analysieren. Allerdings entsteht das zusätzliche Bedürfnis, das epistemologisch überforderte Plateau zu dekonstruieren und ein neues aufzubauen, das neue Öffnungen, fremde Begegnungen und Risse zum Vorschein bringen kann.

2. Akt 1: Exposition (Eröffnungsszene): Körpertheorie der Medien

Die Exposition soll jedes Zerstreuende von sich fernhalten; ihre Aufgabe, vorzubereiten, erfüllt sie am besten, wenn sie so fortläuft, daß dem kurzen einleitenden Akkord eine ausgeführte Szene folgt, welche durch schnellen Übergang mit der folgenden Szene des erregenden Momentes verbunden ist.¹

Im ersten Akt nehmen die medialen Figuren von Literatur und Malerei ihren Platz auf der Bühne des intermedialen Spektakels ein. Sie spielen die Rolle des Chors, da sie die Hauptfiguren des Dramas, nämlich die ästhetischen Kategorien, singend und tanzend begleiten. Hier wird zunächst erklärt, durch welche Bedingungen und Operationen die inszenierte Intermedialität stattfinden kann. Die verschiedenen medialen Formen werden zuallererst als Körper vorgestellt (Szene 1). Das ist die Voraussetzung, um zu verstehen, wie sie Gaben austauschen (Szene 2) und sich durch ihre Bewegung auf der intermedialen Bühne berühren (Szene 3) können. In der letzten Szene (4) wird das Konzept der Inszenierung in Bezug zur Intermedialität theater- und kulturwissenschaftlich analysiert. Spezifischer wird beschrieben, wie es möglich ist, dass distinkte mediale Körper die Rolle eines Mimen einnehmen, um fremde mediale Körper zu imitieren. Jede Operation beziehungsweise jedes Konzept ist von intermedialen Beispielen begleitet, die als Stimme und Bewegung des Chors rezipiert werden können.

1 Freytag, *Die Technik des Dramas*, 109.

2.1. Szene 1: Die Geburt des Medienkörpers

2.1.1. Intermedialität und Leibphänomenologie

Bevor die Begegnung von verschiedenen medialen Multiplizitäten in der intermedialen Szene analysiert wird, ergibt sich die Notwendigkeit, das Medium als Körper zu betrachten, da es Voraussetzung zur Entwicklung des inszenatorischen Ansatzes im Feld der Intermedialität ist. In der vorliegenden Analyse werden Medien als Körper, als lebendige und bewegte Organismen identifiziert, die sich auf dem Plateau der Intermedialität begegnen. Um diese Begegnung zu betrachten, lassen sich phänomenologische² Ansätze einbringen, hier vor allem die Leibphänomenologie von Maurice Merleau-Ponty. In einer Text-Passage seines berühmten Werks *Phänomenologie der Wahrnehmung* vergleicht er den Körper mit einem Kunstwerk:

Ein Roman, ein Gedicht, ein Bild, ein Musikstück sind Individuen, d.h. Wesen, in denen Ausdruck und Ausgedrücktes nicht zu unterscheiden sind, deren Sinn nur in unmittelbarem Kontakt zugänglich ist und die ihre Bedeutung ausstrahlen, ohne ihren zeitlich-räumlichen Ort zu verlassen. In diesem Sinne ist unser Leib dem Kunstwerk vergleichbar.³

Der Körper stellt einen Nexus von Bedeutungen dar, der durch die fungierende Intentionalität des Bewusstseins zur Sinngebung der Welt führt. Das jeweilige Medium – gleich ob literarisch oder malerisch – folgt demselben Vorgang, da es als Projektionsfläche für Bedeutungen dient und eine fiktionale Welt verfasst. Diese Welt wird von der Intentionalität der erzählenden Figur beziehungsweise des historisierten Subjekts formuliert, das Wörter und/oder Bilder erschafft. Der bewegte Körper nimmt Raum und Zeit auf sich,⁴ was auch am Beispiel der Intermedialität stattfindet. Inszeniert zum Beispiel der malerische mediale Körper ein literarisches Element – die Inszenierung wird als Bewegung betrachtet – dann geht es nicht nur

2 Emmanuel Alloa entwickelt in seinem Werk *Das durchscheinende Bild* die Konturen einer medialen Phänomenologie. Medium wird, so Alloa, als Erscheinungsraum gedacht, der ein *Mit-erscheinen* beziehungsweise ein *Erscheinen-Durch* impliziert: »Das, wodurch und worin das Erscheinende erscheint, ist das ›Durch-Scheinende‹ oder auch das ›Diaphane‹ (διαφανής)«. Aus: Alloa, Emmanuel. *Das Durchscheinende Bild. Konturen einer medialen Phänomenologie*. Zürich: diaphanes, 2011, 91f. Die mediale Phänomenologie betrifft somit »zuallererst jene mediale Differenz zwischen demjenigen, was erscheint, und demjenigen, wodurch es erscheint«. Aus: Ibid., 254. Die hier entwickelte mediale Phänomenologie versucht das Medium nicht als diaphanen Erscheinungsraum, sondern als Körper zu betrachten, der in Bewegung ist und verschiedene Operationen vollzieht.

3 Merleau-Ponty, Maurice. *Phänomenologie der Wahrnehmung*, übersetzt von Rudolf Boehm. Berlin: De Gruyter, 1966, 181f.

4 Vgl.: Ibid., 128.

um eine räumliche Struktur, sondern auch um ein zeitliches Phänomen. Die Situierung des medialen Körpers im Kunstwerk bestimmt die Welt des Kunstwerks an sich. Das Medium ist nicht mehr ein Gegenstand zur Untersuchung, sondern ein System möglicher Handlungen, ein Feld der Phänomene⁵ (*champ phénoménal*), das vom Bewegungsentwurf⁶ und von fungierender Intentionalität⁷ bestimmt wird.

Merleau-Ponty schreibt in seinem Essay »Das Auge und der Geist« von einem Körper, der zugleich sehend und sichtbar ist: er ist in der Lage, Dinge zu betrachten und sich gleichzeitig selber als Gegenstand des Sehens zu betrachten: »Er sieht sich sehend, er betastet sich tastend, er ist für sich selbst sichtbar und spürbar.«⁸ Verschiebt man diese These auf die Intermedialitätstheorie, werden interessante Anknüpfungspunkte erzeugt. Das Medium, das als bewegter Körper rezipiert wird, kann fremde mediale Körper sehen beziehungsweise betasten und ist sich zugleich bewusst, dass es selbst für diese sicht- und spürbar ist. Das heißt, dass wenn ein Medium ein anderes inszeniert, sich dann sowohl das Objektmedium⁹ sowie das Referenzmedium das doppelte Sehvermögen teilen, nämlich sehend und sichtbar zu sein. In der Intermedialität sieht und spürt das Objektmedium das Referenzmedium und ist zugleich selbst sichtbar und spürbar.

Die Leibtheorie Merleau-Pontys lässt sich auf die Körpertheorie des Mediums und spezifischer auf das Phänomen der inszenierten Intermedialität weiter beziehen. In seiner Phänomenologie unterscheidet er zwischen dem habituellen (*corps habituel*) und dem aktuellen Leib (*corps actuel*), um das Beispiel des Phantomglieds zu erläutern.¹⁰ Der Leib hat eine besondere Erfahrung gesammelt, die im habituellen Leib verankert ist und die wiederum paradox und unpassend zur neuen Erfahrung des aktuellen Leibs ist. Es geht um zwei Existenzweisen, die eine antagonistische Beziehung zueinander entwickeln. Das zeigt sich, wenn nach der operativen Entfernung eines Körperglieds der Eindruck der Patient*in persistiert, dass der entsprechende Körperteil noch empfindlich und spürbar ist. Ponty hinterfragt sowohl die Erklärung des Physiologismus des Phänomens (Wahrnehmungstäuschung), als auch die Erklärung des Psychologismus (Willensschwäche); er bietet eine existenzielle Analyse an und spricht diesbezüglich vom Zur-Welt-sein.¹¹ Das Subjekt steht

5 Vgl.: Ibid., 75–88.

6 Vgl.: Ibid., 136.

7 Vgl.: Ibid., 474ff.

8 Merleau-Ponty, Maurice. »Das Auge und der Geist«, in: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, übersetzt und herausgegeben von Hans Werner Arndt. Hamburg: Rowohlt, 1967, 13–43, hier: 16.

9 Die Termini Objektmedium und Referenzmedium verdanke ich der Intermedialitätsforschung Rajewskys. Vgl. Rajewsky, *Intermedialität*, 5.

10 Vgl.: Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, 107.

11 Vgl.: Ibid., 103, 107.

demnach nicht gegenüber der Welt, sondern ist immer in Welt verankert. Das engagierte Ich ist nicht nur mit dem Bewusstsein, sondern auch mit dem Organismus verknüpft. Der Organismus ist kein Apparat, der sensorische Daten bearbeiten und weiterleiten kann. Er formt eine gesamte Einheit, die in die Welt verstrickt und auf sie ausgerichtet ist.

Der Leib wird folglich als ein Feld von Möglichkeiten interpretiert. Wenn die Patient*in nach dem Verlust eines Körperglieds noch in der Lage ist, es zu empfinden, passiert das, weil der Leib noch offen für die Möglichkeit des noch nicht verlorenen Gliedes bleibt. Der aktuelle Leib versucht, eine neue Habitualisierung zu gewinnen, verfügt aber zugleich über die Möglichkeiten des habituellen Leibs. Die Aktualisierung des Leibs bedeutet nicht die Vernichtung der vorgängigen habituellen Handlungen und Fähigkeiten, die immer eingeschrieben und aufbewahrt bleiben. Der Leib verzichtet nie auf seinen aufbewahrten Habitus, ist aber zugleich verpflichtet, sich selbst zu aktualisieren. Diese Vergegenwärtigung hat zur Folge, dass ein Ausnahmezustand etabliert wird, der wiederum zur Deterritorialisierung des Habituellen führt:

Eine unter allen Gegenwarten erhält so eine Ausnahmebedeutung: sie überschiebt sich jeder anderen Gegenwart und beraubt diese ihres Sinnes als echter Gegenwart. Ich bleibe der, der eines fernen Tages jener Jugendliebe verfiel, oder der, der einst in jener Welt der Eltern lebte. An Stelle des vormals Wahrgenommenen tritt neues, ja auch neue Gefühle treten an die Stelle der einstigen, doch diese Erneuerung wandelt nur den Erfahrungsinhalt, nicht die Erfahrungsstruktur, die unpersönliche Zeit fließt weiter fort, die persönliche Zeitlichkeit aber stockt.¹²

Diese Leibunterscheidung kann am Beispiel der inszenierten Intermedialität angewendet werden. Der jeweilige Medien-Körper hat im habituellen Leib die vorgängigen und vertrauten kulturellen und historischen Fähigkeiten und Handlungen seiner eigenen Medialität und Materialität abgelagert. Die vielfältigen Traditionslinien seines medialen Ursprungs sind inkorporiert und im habituellen Leib gespeichert. Imitiert oder inszeniert ein Medium ein anderes, dann tritt der aktuelle Leib auf, um diese Vertrautheit zu verhandeln und zu neuen Wahrnehmungsmöglichkeiten anzutreiben. Das passiert, weil das Medium als Körper immer offen für neue Möglichkeiten ausgerichtet ist (Zur-Welt-sein). Sowohl seine medialen Erinnerungen als auch seine narrativen Gewohnheiten bleiben im habituellen Leib des Mediums eingeschrieben. Allerdings erscheint bei der Intermedialität gleichzeitig eine Gegenmacht, die neue Repräsentationsformen aus fremden Medien mit sich bringt. Der mediale Leib wird während der inszenierten Intermedialität aktualisiert, ohne seinen medialen Habitus zu verlieren. Die Inszenierung eines fremden Mediums in-

12 Ibid., 107f.

nerhalb eines anderen setzt die Aktivierung des aktuellen Leibs voraus, der einen neuen medialen Habitus verlangt.

Die Vergegenwärtigung des medialen Körpers, die im Rahmen der inszenierten Intermedialität stattfindet, beruht auf dem *clinamen*¹³ (Abweichung) von der habituellen Körperströmung, dem medialen Habitus und den vertrauten Repräsentationsformen. Das jeweilige Medium weicht während seiner inszenierten medialen Transformation von den erwarteten Repräsentationsformen und Darstellungsweisen ab und befindet sich auf einem liminalen Weg, einem Übergang zwischen medialen Grenzziehungen. Hierbei lassen sich die Grenzen nicht als Linien, sondern als Grenz-Räume identifizieren, als Zonen des Übergangs, die trennen und gleichzeitig vereinen können.¹⁴ Das inszenierende Medium weicht von seiner Normativität ab und unterbricht die kanonischen Axiome (gerader Weg), wie diese durch Kritik, Geschichte und Theorie der Kunst beziehungsweise Literatur entwickelt wurden. Das *clinamen* bringt trotzdem kein Chaos mit sich, sondern eine rhizomatische Struktur mit gliedernden und segmentierenden Linien (Fluchtlinien).¹⁵

2.1.2. Odysseas Elytis, »Die Mandel der Welt«: Ein Beispiel der intermedialen Leibtheorie

Ein Beispiel, das zum Phänomen der inszenierten Intermedialität gehört, trägt zur Verdeutlichung der Leibtheorie des Mediums bei. Das Gedicht »Die Mandel der Welt« (»Το αμύδαλο του κόσμου«), welches der griechische Modernist und Vertreter der Generation der 1930er-Jahre, Odysseus Elytis, 1982 veröffentlichte, verdeutlicht jene besondere Rolle der Leibtheorie für intermediale Phänomene. Das Gedicht gehört zur Sammlung *Drei Gedichte unter Billigflagge* (*Τρία ποιήματα με σημαία ευκαιρίας*), die von verschiedenen neugriechischen Philologen¹⁶ als kubistisch beschrieben und interpretiert wurde. Die Literaturwissenschaftlerin Mara

13 »Das *clinamen* ist der kleinste Winkel, durch den das Atom von der Geraden abweicht. Es ist eine Annäherung an den Grenzwert, eine Exhaustion, ein paradoxes, ein »ausschöpfendes« Modell«. Aus: Deleuze und Guattari, *Tausend Plateaus*, 495f.

14 Mehr über liminale Übergänge in: Parr, Rolf. »Liminale und andere Übergänge. Theoretische Modellierungen von Grenzzonen, Normalitätsspektren, Schwellen, Übergängen und Zwischenräumen in Literatur- und Kulturwissenschaft«, in: *Schriftkultur und Schwellenkunde*, herausgegeben von Achim Geisenhanslüke und Georg Mein. Bielefeld: transcript, 2008, 11–64.

15 Vgl.: Deleuze und Guattari, *Tausend Plateaus*, 22.

16 Vgl.: Kalamaras, Vasilis. »Τρία ποιήματα με σημαία ευκαιρίας« (κριτική βιβλίου) [»Drei Gedichte unter Billigflagge« (Rezension)]«, in: *Διαβάζω* 57 (1982): 167; Koutrianou, Elena. *Με άξονα το φως: Η διαμόρφωση και η κρυστάλλωση της ποιητικής του Οδυσσέα Ελύτη* [Mit Licht als Achse: Die Entstehung und Kristallisation der Poetik von Odysseas Elytis]. Athen: Kostas und Eleni Uranis Stiftung, 2002, 367ff.

Psalti hält in ihrem 2017 erschienenen Essay den optischen Rhythmus der Sammlung und seine bildliche Qualität, die mit den ästhetischen Regeln des Kubismus synchronisiert wird, fest.¹⁷ Die Form der Verse, ihre seitlichen Einrückungen, ihre typografische Syntax, der komplexe Zeilensprung, die Funktionalität des Leitmotivs sowie die Verwendung der Zeichensetzung sind einige Eigenschaften der Gedichte, die zu ihrem kubistischen Charakter und ihrer visuellen Prägung beitragen.¹⁸ Die drei Gedichte der Sammlung entwickeln sich wie optische Ereignisse und die Flüssigkeit der Verse erreicht eine ikonografische Kraft, die sich polyprismatisch auswirkt. Hier soll das erste Gedicht der Sequenz («Die Mandel der Welt») weder als Schriftbild noch als Bildgedicht analysiert, sondern als Erklärungsparadigma der Leibtheorie im Feld der inszenierten Intermedialität herangezogen werden:

What happens when
There's lightning in the far land of memory
and scenes yet to happen in some unsuspected time
are reflected

a little girl running
at the very edge of the shore
to lift the sea's tablecloth (Dali)

and another girl behind her hoop
on a long melancholy road (De Chirico)

a third half reclining on a sofa
with open limbs (Balthus)

the almond of the world
is deeply hidden
and still unbitten
[...].¹⁹

17 Vgl.: Psalti, Mara. »Τρία ποιήματα με σημαία κυβισμού. Ο ρυθμός ως εικαστική πρόσκληση [Drei Gedichte unter kubistischer Flagge. Rhythmus als künstlerische Einladung]«, in: *Κονδυλοφόρος* 15 (2017): 230–256.

18 Vgl.: Ibid., 236–251.

19 Elytis, Odysseus. *The Collected Poems of Odysseus Elytis*, übersetzt von Jeffrey Carson und Nikos Sarris. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 1997, 379. Gedicht in der Originalsprache: *Τι γίνεται άμα/στράφτει στην πέρα χώρα του μνημονικού/και αντανakλά σκηνές που μέλλει να συμβούν/σε χρόνο ανύποπτο//ένα κοριτσάκι τρέχοντας/άκρη άκρη του γιαλού/κι ανασηκώνει το τραπεζομάντιλο της θάλασσας (Dali)/και το άλλο πίσω από το τσέρκι του/στο μάκρος ενός δρόμου μελαγχολικού (De Chirico)/ένα τρίτο ανάγερτο στον καναπέ/με τα σκέλη ανοιχτά (Balthus)//το αμύγδαλο του κόσμου/είναι βαθιά κρυμμένο/και παραμένει αδάγκωτο [...]. Aus:*

Das Gedicht umfasst eine Kartografie von medial unterschiedlichen ästhetischen Zeichen, die allerdings nur wörtlich eingeschrieben werden. Das Medium der Literatur (Objektmedium, kontaktnehmendes Medium) inszeniert nämlich das der Malerei (Referenzmedium, kontaktgebendes Medium). Es handelt sich nicht um eine poetische Umschreibung malerischer Werke (Dali, De Chirico, Barthus) mithilfe bildlicher Elemente. Der poetische Körper deaktiviert seinen lyrischen Habitus zusammen mit den eingeschriebenen poetologischen Mechanismen und aktiviert die Strömung seines aktuellen Leibs, der nicht mehr literarisch, sondern malerisch ist. Die Voraussetzung für diese Vergegenwärtigung des Körpers, seine Aktualisierung, befindet sich am Anfang des Gedichts. Ein Blitz schlägt plötzlich ein und beleuchtet das Gedächtnis (»there's lightning in the far land of memory«). Der Blitz stellt ein stummes Vorzeichen dar für etwas, das kommt und Szenen widerspiegelt, die sich zukünftig ereignen werden (»and scenes yet to happen in some unsuspected time are reflected«). Das Gedächtnis, das vom Blitz beleuchtet wird, kann als *mémoire involontaire*, als Unbewusstsein, als Vergangenheit interpretiert werden. Die zukünftigen Szenen, die durch die Reflexion des Blitzes repräsentiert werden, sind die inszenierten intermedialen Szenen, die in den nächsten Versen folgen. Gerade wie der Donner die lautliche Reflexion des Blitzes ist, sind die folgenden Verse die wörtliche Reflexion der Bilder.

Was am Anfang des Gedichts als Vorzeichen erscheint, findet in den folgenden drei Strophen statt. Die ferne Vergangenheit und die unbestimmte Zukunft geben ihren Platz in der Gegenwart auf. Der poetische Körper wird aktualisiert und nimmt die Form des malerischen Körpers an, um die inszenierte Intermedialität dadurch zu verwirklichen. Hier wird eine wörtliche Collage (kubistische Technik) aufgebaut, die drei berühmte modernistische Werke zusammenbindet (Abb. 3, 4, 5). Dieses Triptychon entwickelt sich durch die Figur des Mädchens, das die »Mandel der Welt« verkörpert. Die Protagonistin der inszenierten intermedialen Szenerie ist ein kleines Mädchen, das sich in Bewegung oder in Ruhe befindet. Verbindungspunkt der drei Szenen ist die Jungfräulichkeit der weiblichen Figuren und gleichzeitig ihr implizierter Erotismus (»the almond of the world is deeply hidden and still unbitten«).



Abb. 3: Salvador Dalí: *Dali à six ans soulevant avec précaution la peau de l'eau pour observer un chien dormir à l'ombre de la mer* (dt.: Dali, sechs Jahre alt, hebt vorsichtig die Haut des Wassers, um einen Hund schlafend im Schatten des Meeres zu beobachten), c.1950, Öl auf Leinwand, 27 x 34 cm.

Abb. 4: Giorgio de Chirico: *Geheimnis und Melancholie einer Straße*, 1914, Öl auf Leinwand, 87 x 71,5 cm.



Abb. 5: Balthus (Balthasar Klossowski): *Thérèse rêvant* (dt.: Thérèse, träumend), 1938, Öl auf Leinwand, 149,9 x 129,5 cm.

Die in Parenthese eingeschriebenen Namen der Künstler und die intentionale Referenz des Erzählers auf die prototypischen Gemälde brechen den Vorgang des aktuellen Leibs ab und weisen in Richtung des habituellen Leibs des Mediums. Obwohl der erzählende aktualisierte Körper malerisch ist, bleibt das Bewusstsein des habituellen poetischen Leibs intakt. Diese Bewusstseinsmöglichkeit wird durch die Hinweise innerhalb der Parenthese beleuchtet und erklärt die Rolle der Inszenierung, die immer intentional ist. Nach den drei intermedialen Strophen kehrt der Leib zu seiner Habitualität und medialen Routiniertheit zurück. Das intermediale Intermezzo schließt den hermeneutischen Kern des Gedichts ein und erweitert die Wahrnehmungsmöglichkeiten von Erzähler*innen und Leser*innen.

2.2. Szene 2: Die Gabe zwischen Medienkörpern

2.2.1. Gabetheorie von Marcel Mauss und inszenierte Intermedialität

Die entwickelten Beziehungen zwischen Bild und Schrift, zwischen verschiedenen Medienkörpern, und spezifischer der Forschungsbereich der inszenierten Intermedialität kann durch das anthropologische Phänomen der *Gabe* analysiert werden. Marcel Mauss hat eine Reihe von unterschiedlichen Vereinbarungen und Verträgen aufgelistet, die aus archaischen Gesellschaften stammen und gemeinsamen Erscheinungsformen und Leitgedanken folgen.²⁰ Wenn ein Medium ein anderes inszeniert und seine Repräsentationsformen adaptiert, dann ist dieser Austausch nicht nur das Ergebnis eines freiwilligen Handels seitens des Erzählers, sondern auch die Gabe des einen Mediums an das andere. Die Beschreibung der moralischen Tradition der Gabe bei den Maori (Angehörige der indigenen Bevölkerung Polynesiens) durch den französischen Soziologen kann bei der anthropologischen Transkribierung des intermedialen Austauschs behilflich sein.

Die Gabe besteht in der Tradition der Maoris zuallererst aus drei gleichwertigen praxeologischen Elementen: Geben, Nehmen und Erwidern.²¹ Aus dieser dreifachen Funktion ergibt sich wiederum auch eine dreifache Verpflichtung zur Teilnahme am Kreislauf des Austauschs und zur Aufrechterhaltung der Zirkulation des Geschenks. Jeder Gegenstand (*taonga*) hat eine geistige Macht (*hau*), die zusammen mit dem Gegenstand beim Austausch gegeben wird. Selbst den ausgetauschten Gegenständen wohnt eine bestimmte Kraft inne, »die sie zwingt, zu zirkulieren, geben und erwidert zu werden«.²² Wenn jemand (A) jemand anderem (B) dieses *taon-*

20 Vgl.: Mauss, Marcel. *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*, übersetzt von Eva Moldenhauer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1968.

21 Vgl.: Ibid., 36.

22 Ibid., 103.

ga schenkt, dann hat der Geber (A) eine besondere Macht gegenüber dem Empfänger (B), der wiederum das *hau* des *taonga* einem Dritten (C) geben muss. Der Dritte gibt ein anderes *taonga* (an B) zurück, das von dem *hau* des schon vorher gegebenen *taonga* produziert wurde. Das hat zur Folge, dass der Empfänger (B) dem ursprünglichen Geber (A) ein *taonga* zurückgeben sollte, da es in der Wirklichkeit das Produkt des *hau* der allerersten Gabe ist.²³

Obwohl die Freiwilligkeit zentrale Voraussetzung der Gabe ist, stellt jedes Geschenk eine bereits erwiderte Gabe dar, was das Ergebnis einer zirkulierenden Routinisiertheit ist. Das heißt, dass die Geber*in etwas empfangen haben muss, um in der Lage zu sein, es dem Anderen als Gabe darzubieten zu können. Die innere Logik dieser Erwidering ist mit der Mauss'schen Theorie der Hybridität verknüpft. Die Gabengegenstände besitzen nicht nur einen materiellen, sondern einen kulturellen und sozialen Wert, der im materiellen Artefakt angesiedelt ist und mitgegeben wird.²⁴ Es geht folglich um eine Hybridisierung von Personen und Dingen, von geistigen und materiellen Substanzen. Das bedeutet, dass dem Gabengegenstand ein Stück des Gebers anhaftet, auch wenn er weggegeben wurde. Der Empfänger nimmt etwas von dem Anderen zusammen mit der Gabe auf, ein *hau*, das weiter dargeboten oder zurückgegeben werden kann:

[...] das heißt, beim Geben und Nehmen findet eine Art Transsubstantiation der Beteiligten statt; der Empfänger nimmt den Anderen in sich auf, der wiederum von ihm Besitz ergreift. Folglich heißt Geben immer auch, dass man sich selbst gibt, dass man etwas von sich selbst, einen Teil seiner Person, von dieser Kraft, dem »Geist der Dinge« weggibt, dass man sich selbst transzendiert.²⁵

Es handelt sich also um eine Machtübertragung zwischen den verschiedenen beteiligten Faktoren, die der beschriebenen Gaben-Zirkulation gehorchen. Die geistige und moralische Bindung formuliert eine Verpflichtung des Gebens und Nehmens, die eine gewisse Autorität demonstriert.²⁶ Die Pflicht erklärt auch den Doppelsinn des Wortes *Gift*, einerseits Gabe, andererseits Gift, da die Verpflichtet*e ständig unter dem Druck der Responsibilität-Responsivität (die Gabe zurück oder weiterzugeben) leidet. Die Empfänger*in ist von dem *hau* des Geschenks besessen und gezwungen, es zurück beziehungsweise weiterzugeben, um sich selbst davon zu befreien. Die empfangene Sache ist nicht leblos, ihre *hau* gehört dem Eigentümer und

23 Vgl.: Ibid., 32f.

24 Vgl.: Moebius, Stephan. »Entwurf einer Theorie der Praxis aus dem Geist der Gabe. Die Praxistheorie von Marcel Mauss und ihre aktuellen Wirkungen«, in: *Erleben, Erleiden, Erfahren*, herausgegeben von Kay Junge, Daniel Suber und Gerold Gerber. Bielefeld: transcript, 2008, 171–200, hier: 177f.

25 Ibid., 178.

26 Vgl.: Mauss, *Die Gabe*, 36–39.

ist »ein Stück von ihm«. ²⁷ Wird die Pflicht zur Gegenleistung nicht erfüllt, so könnte es sogar lebensbedrohlich für den Geschenknehmenden werden:

Wenn ich dieses zweite taonga für mich behalten würde, könnte mir Böses daraus entstehen, ganz bestimmt, sogar der Tod. So ist es mit dem hau, dem hau des persönlichen Eigentüms, dem hau der taonga, dem hau des Waldes. Kati ena (genug davon). ²⁸

Durch diese soziale Morphologie verbrüdet man sich, aber bleibt einander dennoch fremd, und genau diese Ambiguität macht die Wiederholung des Prozesses der Tauschobjekte notwendig, um die alten Strukturen zu bestätigen oder neue soziale Ordnungen zu konstituieren. ²⁹ Wie Marcel Hénaff in seiner Analyse über Mauss' Theorie hervorhebt, geht der Geber mit dem Geschenk ein persönliches Risiko ein, da er einen Teil von sich selbst an den anderen weitergibt. ³⁰ Gleichzeitig kann er aber auch in den Raum des anderen eindringen, ihn in gewisser Weise besetzen, was ihm Macht verleiht. Das Gleiche gilt natürlich auch für den Empfänger, der etwas Fremdes bekommt, das er aber nur vorübergehend behalten kann, da er sonst davon vergiftet wird. Der Austausch von Geschenken hat also einen Wettbewerbscharakter und birgt ein gegenseitiges Risiko für die Beteiligten.

Da die Medien mithilfe der phänomenologischen Leibtheorie als Körper beschrieben werden können, ist es legitim, die anthropologische Analyse von Mauss auf das intermediale Feld zu verschieben. Lässt sich spezifischer das Phänomen der inszenierten Intermedialität in Analogie zur Theorie der Gabe beschreiben, dann ergeben sich interessante Forschungsfragestellungen. Wenn die Medien

27 Ibid., 33.

28 Ibid.

29 Von großem Interesse ist Derridas Kritik an Mauss' Gabe-Konzept. Er kritisiert die ökonomische Zirkulation der Gabe, beruhend auf seinem dekonstruktivistisch aporetischen System. Demnach soll die Gabe nicht zirkuliert und ausgetauscht werden, da sie anökonomisch bleiben muss und nicht dem Zwang der Rückgabe gehorchen sollte. Andernfalls verliert sie ihre eigentliche Aufgabe, die befreit von Verpflichtungen sein sollte. Man kann in dieser aporia eine puristische Perspektive erkennen, die den bewussten und unbewussten Utilitarismus zu vermeiden versucht. Daher soll die Gabe im Moment des Gebens von beiden der Seiten des Gebers und des Empfängers radikal vergessen werden. Derrida kritisiert den Essay von Mauss in zwei verschiedenen Punkten: Erstens mit Blick auf die Frage der Sprache und inwieweit es legitim ist, verschiedene anthropologische und soziale Prozesse in äußerst kontroversen kulturellen Kontexten als Gabe zu benennen und zu identifizieren und zweitens, diese mithilfe metalinguistischer und metaethnologischer Konzepte zu interpretieren. Vgl. Derrida, Jacques. *Falschgeld. Zeit geben I*, übersetzt von Andreas Knop und Michael Wetzell. München: Fink, 1993, 17, 22–25, 28, 36, 39ff.

30 Vgl.: Hénaff, Marcel. *Der Preis der Wahrheit. Gabe, Geld und Philosophie*, übersetzt von Eva Moldenhauer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2009, 196f.

die Stellungen von Geber und Empfänger einnehmen, dann beginnt der Prozess der Gabe und folgt den Leitfäden, die bereits beschrieben wurden. Während des inszenierten Dialogs zwischen den Medienkörpern wird ein Mechanismus der Übertragung/Erwiderung von Repräsentationsmodi von einem Medium/Körper zum anderen mobilisiert. Das jeweilige Geschenk ist in der Tat medial distinkt, da es eine bestimmte Medienidentität (literarisch bzw. bildlich) trägt, doch gleichzeitig sind die Darstellungsweisen (der Geist des Geschenks, das *hau*) miteinander verwoben und interagieren.

Wenn zum Beispiel das literarische Medium das bildliche inszeniert, dann ist die Malerei das geschenkgebende Medium und die Literatur das geschenknehmende Medium. Mit der Gabe wird ein Teil des geschenkgebenden Mediums angeboten, und zwar sein *hau*, seine Repräsentationsweisen. Wenn die Literatur das Geschenk annimmt, dann wird die inszenierte Intermedialität realisiert. Der literarische Körper ist nicht mehr nur literarisch, sondern auch bildlich; diese ist die Wirkung des Geschenks aus einem fremdmedialen Körper auf den Körper des Objektmediums. Die Repräsentationsmöglichkeiten des empfangenen Mediums werden somit erweitert. Allerdings soll das Geschenk zurück- oder weitergegeben werden und das geschenknehmende Medium zurück zu seinen eigenen Darstellungsformen kehren. Andernfalls entsteht die Gefahr, zerstört zu werden. Der literarische Text kann mit Bildern erzählen oder sogar so tun, als wäre er ein Bild,³¹ aber nur in begrenzter und vorübergehender Weise. Wenn er nicht zu seiner medialen Normativität zurückkehrt, läuft er die Gefahr, seine Literarizität zu verlieren.

Die Empfänger*in soll folglich ein Geschenk, das die geistige Kraft (*hau*) beinhaltet, welche an *taoga* angebunden ist, zurück (an das Medium der Malerei) oder weiter (an ein anderes Medium) geben. Bei dieser Gabenzirkulation gewinnt das geschenknehmende Medium nicht nur eine intermediale ästhetische Erfahrung, sondern auch das Privileg, die Rolle des geschenkgebenden Mediums zu übernehmen. Der Vorgang der Übertragung bleibt folglich nicht neutral und anökonomisch, sondern entzündet eine Gabenzirkulation zwischen den verschiedenen medialen Variationen und formuliert so auch Machtkonstellationen.

2.2.2. Donna Tartt, *The Goldfinch*: Ein intermedialer Geschenkaustausch

Liest man den Roman *The Goldfinch* (2013) der amerikanischen Schriftstellerin Donna Tartt, so wird der Austauschprozess zwischen Literatur und Malerei sichtbar. Obwohl das homonyme etwa DIN-A4-große Ölbild (1654) des niederländischen Malers Carel Fabritius (Abb. 6) unsichtbar ist, bleibt es dominant im Roman – nicht nur durch den erkennbaren thematischen Einfluss, sondern durch die Verschriftlichung

31 Über den »Als ob-Charakter« in der Analyse intermedialer Beziehungen vgl. Rajewsky, *Intermedialität*, 39f, 70.

der bildlichen Elemente und die Umkodierung der malerischen Einschreibungen. Die Gabe (Fabritius' Werk als *taonga*) entmaterialisiert sich und lässt eine geistige Kraft (*hau*) hinter sich, nämlich seine Repräsentationsweisen. Das berühmte Werk des Malers kann in literarischen Szenen nicht in seiner medialen und materiellen Form bewundert werden, ist aber in der Lage, seine Spur in einem anderen Medium zu hinterlassen. Das ästhetische Vermögen entspringt sowohl aus der Vertrautheit der Rezipierenden mit dem jeweiligen malerischen Werk, das in seinem Gedächtnis auftritt, als auch aus dem schriftlichen Spüren des abwesenden Kunstwerkes.



Abb. 6: Carel Fabritius: *Het puttertje* (dt.: Der Distelfink), 1654, Öl auf Leinwand, 33,5 x 22,8 cm.

Die Bewegung des Vogel-Wandbildes von Bild- zu Schriftkultur betrifft das Paradigma der Transmedialität. Die literarische Umkodierung des Gemäldes im Roman gehört zum Paradigma der inszenierten Intermedialität, die hier mithilfe von Marcel Mauss' Theorie der Gabe beschrieben wird. Carel Fabritius zählt zu den bedeutendsten Schülern Rembrandt van Rijns und lebte ab 1650 in Delft, wo er die Delfter Schule begründete. *Der Distelfink* stammt aus dem Todesjahr des Künstlers, der im Alter von 32 Jahren bei der Explosion eines unterirdischen Pulvermagazins

ums Leben kam. Ein Großteil seines Werks wurde zerstört, während das kleine Vogelbild (33,5 x 22,8 cm) die Explosion überlebte. Donna Tartt verschiebt die Geschichte des überlebenden Bildes in die fiktionale Welt ihres Romans. Der Ich-Erzähler Theo Decker ist 13 Jahre alt, als er während eines Museumsbesuchs durch ein terroristisches Attentat seine Mutter verliert. Aus den Trümmern des Museums rettet er das Lieblingsbild seiner Mutter, das seitdem ein Objekt des ständigen Trosts darstellt. Das Bild ist *Der Distelfink* von Fabritius, und es stellt auch den Gegenstand der Gabe (*taonga*) dar. Geber in diesem praxisbezogenen Austausch ist der Medienkörper der Malerei und Empfänger der Medienkörper der Literatur.

Die Funktionalität der Gabe in diesem Beispiel ist vieldeutig und entwickelt sich nicht nur auf einer narratologischen Ebene, sondern auch auf einem kulturalanthropologischen Niveau. Die Schriftstellerin inszeniert nicht nur ein Bild, sondern auch ein historisches Ereignis und multipliziert damit eine Singularität: »[...] Fabritius was killed and his studio was destroyed. Along with almost all his paintings, except this one.«³² Die Wiederholung des Ereignisses, in dem das Bild die Explosion überlebt, findet allerdings nicht in seinen realen Faktizitäten statt, sondern unter sehr unterschiedlichen chronotopischen Umständen. Der malerische Medienkörper »spendet« nicht nur das Bild, sondern auch die Traditionslinie und Geschichte, die das Bild mit sich bringt. Die geistige Kraft (*hau*) des Gegenstands und des Gebers ist der Gabe inhärent, da Hybridität zu den zentralen Mechanismen der Gabe gehört. Die Farbtöne, Schattierungen und Linien des Gemäldes werden verschriftlicht, da der weggegebene Gegenstand seine ursprüngliche Materialität verliert und die medialen Repräsentationsformen des Empfänger-Mediums adaptiert. Die Leser*innen des Romans können das Bild nicht in seiner bildlich medialen Form betrachten, sondern durch seine neue schriftliche Umkodierungen lesen.

Die Schriftstellerin erzählt nicht literarisch das historische Ereignis der Explosion, sondern bietet ein fiktionales Ereignis an, das sich auf das Reale bezieht und dabei ständig weiter ausdifferenziert:

I reached out and picked the board up by the edges. It felt surprisingly heavy, for something so small. A long splinter of broken frame clung to one corner. Drawing my sleeve across the dusty surface. Tiny yellow bird, faint beneath a veil of white dust.³³

Während der Praxis der Gabe entsteht die implizite und inkorporierte Geschichte des »überlebenden Bildes«. Die rhizomatische Funktion des niederländischen Bildes ließe sich durch Warburgs strukturelles Konzept des *Nachlebens* beschreiben,

32 Tartt, Donna. *The Goldfinch*. New York: Little, Brown and Company, 2013, Kap.1, doc. 32, E-Book.

33 Ibid., Kap.1, doc. 42.

das die Repetitivität der Gabenpraxis über räumliche und zeitliche Grenzen hinweg erklärt. Aby Warburg kritisiert die biomorphische Periodisierung des kulturellen Modells der Geschichte und ersetzt es mit einem Phantommodell der Kunstgeschichte.³⁴ Kunstgeschichte beruht demnach nicht mehr auf der Vermittlung akademischer und diskursiver Datierungen, sondern auf einer rhizomatischen Kartographie, wo die Effekte eines *Nachlebens* von phantom- oder doppelgängerhaften Mutationen untersucht werden.³⁵

Der malerische Distelfink als Gabengegenstand stellt ein Phantombild dar, das kulturell nachlebt. Das *Nachleben* des Bildes ist sichtbar: nicht nur durch sein Überleben der Explosion, sondern auch durch seine intermediale Funktionalität und seine Umkodierung vom malerischen zum literarischen Feld. Es findet eine mediale Transformation in Form einer Inszenierung statt, die sich im Roman ereignet. Der gemalte Vogel ist ein Gespenst, das verschiedene mediale Mutationen erlebt und die Kulturgeschichte begleitet. Seine Bewegung ist symptomorientiert und durch Spuren³⁶ sichtbar, die in verschiedenen medialen Formen sedimentiert werden. Diese moderne Ikonologie weist auf die Konzepte von *Phantombild*, *Pathosformel* und *Symptom* hin, wie diese in Warburgs *Bilderatlas Mnemosyne* entwickelt wurden. So kommentiert Didi-Huberman:

Nun sind wir ein wenig besser gerüstet, um die Paradoxien einer Geschichte der Bilder als einer Geschichte von Phantomen und Gespenstern zu begreifen – von überlebenden, latenten, wiederkehrenden Elementen, die sich in die manifestere Entwicklung der Perioden und Stile mischen.³⁷

Im Bild Fabritius' wird ein gelber Fink vor einem einfachen hellen Hintergrund dargestellt, der zweigdünne Fuß an eine Stange gekettet. Dieses weitergegebene Bild (Gabe) erscheint auf der literarischen Bühne der Literatur (Empfänger der Gabe) umgewandelt. Es erscheint dabei nicht nur in Worten (mediale Transformation), sondern bekommt eine neue Form und erfährt eine semantische Metamorphose:

»This is just about the first painting I ever really loved.« my mother was saying.
 »You'll never believe it, but it was in a book I used to take out of the library when I was a kid. I used to sit on the floor by my bed and stare at it for hours, completely fascinated – that little guy! [...] I started off loving the bird, the way you'd love a pet or something, and ended up loving the way he was painted.« [...] I leaned forward and looked at the painting. It was a small picture, the smallest in the exhibition,

34 Vgl.: Didi-Huberman, Georges. *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*, übersetzt von Michael Bischoff. Berlin: Suhrkamp, 2010, 30.

35 Vgl.: Ibid., 45f.

36 Vgl.: Ibid., 66f.

37 Ibid., 99.

and the simplest: a yellow finch, against a plain, pale ground, chained to a perch by its twig of an ankle. [...] I stepped back, to get a better look. It was a direct and matter-of-fact little creature, with nothing sentimental about it; and something about the neat, compact way it tucked down inside itself – its brightness, its alert watchful expression – made me think of pictures I'd seen of my mother when she was small: a dark-capped finch with steady eyes.³⁸

Das im Text nachlebende Bild, das vom Ich-Erzähler gerettet wurde, ist nicht mehr das niederländische Gemälde, sondern seine Mutter, die seit den ersten Romanseiten mit einem Vogel verglichen wird. Das Bild seiner Mutter wird mit dem gelben Finken identifiziert, der seitdem als Ersatz der verlorenen Mutter dient:

I turned, painting in hand, to show it to her, and then realized she wasn't there. Or – she was there and she wasn't. Part of her was there, but it was invisible. The invisible part was the important part. This was something I had never understood before. But when I tried to say this out loud the words came out in a muddle and I realized with a cold slap that I was wrong. Both parts had to be together. You couldn't have one part without the other.³⁹

Was hier passiert, ist durch die Gabenpraxis beschreibbar: Dem weitergegebenen Bild haftet ein Teil des Gebers und, spezifischer, seiner malerischen Darstellungsformen, sowie die eingeschriebene Bildtradition an. Nach der Vollendung der Gabenhandlung verliert die Gabe allerdings ihren puristischen Ursprung und umfasst die medialen Eigenschaften und Repräsentationsmöglichkeiten des Empfängers, nämlich der Literatur. Das Gemälde bildet nicht mehr den gemalten niederländischen Vogel von Fabritius ab, sondern die Mutter des Erzählers, eine literarische Figur, die nur in der literarischen Welt des Romans existiert. Der hybrid- und rhizomformige Charakter der Gabe und die Transsubstantialität der Praxis der Gabe sorgen für eben jenen Prozess. Das Bild schafft es, durch die transmediale beziehungsweise intermediale Gabenpraxis nachzuleben und verschiedene mediale Formen anzunehmen. Das *Phantombild* von Fabritius' *Distelfink* wandert durch eine nomadische Zirkulation, dank des Geschenkaustauschs in unterschiedlichen kulturellen Kontexten.

Theo behält das berühmte Gemälde gesetzeswidrig als Erinnerungsbild seiner Mutter und gibt ihm die mystische Macht einer Reliquie. Die Ermächtigung des Bildes stammt aus seiner Fähigkeit, die zeiträumlichen Horizonte der Welt zu beeinflussen und eine Weltflucht anzubieten. Das Bild wirkt sich stark auf die Welt der Dinge sowie die Seele des Erzählers aus. Es hat die Fähigkeit, die Essenz der Dinge zu entdecken und ihnen eine neue Dimensionalität zu verleihen. Ähnlich ist

38 Tartt, *The Goldfinch*, Kap.1, doc. 31.

39 Ibid., doc. 42.

seine Auswirkung auf die Seele des Erzählers, der nicht nur eine optische, sondern auch eine haptische Beziehung zu dem Bild entwickelt. Die Wahrnehmungsmöglichkeiten des Erzählers werden dadurch erweitert, dass Zeit und Raum von ihren normativen Axiomen abweichen und eine dort Heterotopie aufgebaut wird, wo eine Zeitschleife herrscht:

Taking it out, handling it, looking at it, was nothing to be done lightly. Even in the act of reaching for it there was a sense of expansion, a waft and a lifting; and at some strange point, when I'd looked at it long enough, eyes dry from the refrigerated desert air, all space appeared to vanish between me and it so that when I looked up it was the painting and not me that was real.⁴⁰

Das Medium der Literatur hat die Darstellungsformen (*hau*) des bildlichen Vogels (*taonga*) angenommen, muss sie aber zurück- oder weitergeben, um seine Literarizität zu beschützen. Die textuelle Umschreibung des bildlichen Distelfinks ist keine Ekphrasis, keine wörtliche Beschreibung eines Bildes, sondern gehorcht der Logik des »Als-ob Charakters«⁴¹ der inszenierten Intermedialität. Das *Phantombild* des Vogels erscheint in einer literarischen Form im Rahmen eines Romans. Der Text soll allerdings weiterlaufen und seine eigenen Darstellungsmittel verwenden. Das Geschenk (*Der Distelfink* von Fabritius) wird der Malerei zurückgegeben, da es der niederländischen Maltradition angehört. Das Geschenk, oder besser, sein *hau* wurde auch an ein anderes Medium weitergegeben, was die Verfilmung von Tartts Roman aus dem Jahr 2019 zeigt.⁴²

Zusammengefasst findet im Zuge der inszenierten Intermedialität eine Transsubstantialität der beteiligten Medien statt. Der jeweilige Medienkörper, der als Geber dient, gibt dem anderen Medium seine Darstellungsformen und gleichzeitig einen Teil von sich selbst, der diesen Repräsentationsweisen anhaftet. Der mediale Empfänger besitzt eine Fremderfahrung und erweitert seine Wahrnehmungshorizonte. Ohne seine mediale Substanz zu verlieren, erhält er die ästhetische Identität eines fremden Mediums und erreicht neue Rezeptionshorizonte. Trotzdem muss dieser privilegierte Zustand bald verändert werden, da die Anwesenheit des Anderen (Teil des Gebers ist ständig präsent) zu einer Besessenheit führt, die tyrannisch ist. Der Gabengegenstand wird weitergegeben und die Empfänger*in wird zur Geber*in. Die neue Gabe umfasst nicht nur die Kraft der ersten Gabe, sondern einen Teil der zweiten, und verweist auf eine symbolische Hybridisierung verschiedener Substanzen. Die Inszenierung eines Mediums durch ein anderes sollte also zeitlich

40 Ibid., Kap.6, doc. 314.

41 Mehr dazu in: Rajewsky, *Intermedialität*, 39.

42 Siehe Crowley, John. *The Goldfinch* [Film]. USA: Warner Bros. Pictures, 2019. Dieses Beispiel der Literaturverfilmung gehört gemäß Rajewskys Kategorisierung der Intermedialität zum intermedialen Phänomen der »Medienwechsel«. Vgl. Rajewsky, *Intermedialität*, 19, 23ff.

und räumlich begrenzt sein, andernfalls lauert die Gefahr, dass das Medium seine eigene mediale Substanz verliert.

2.3. Szene 3: Intermediale Gekunst und Berührung zwischen Medienkörpern

2.3.1. Berührung und inszenierte Intermedialität

Die Medienkörper bewegen sich ständig und begegnen beziehungsweise berühren sich durch diese Mobilität. Das Berühren ergibt sich als ein intentionales oder symptomatisches Ereignis dieser Bewegung. Die Haltung des jeweiligen Körpers (Mediums, in der vorliegenden Analyse) während des Gehens ist nicht zufällig, da sie (auch) eine soziale Eigenheit verkörpert. Nach der soziologisch-anthropologischen Analyse von Marcel Mauss ist die Körperhaltung des gehenden Körpers nicht nur das Produkt einer individuellen psychischen und physischen Handlung, sondern hängt auch von der sozialen Natur des Habitus ab.⁴³ Diese Gewohnheiten variieren sowohl je nach den Erziehungsweisen, als auch nach geltenden gesellschaftlichen Ordnungen.⁴⁴

Diese soziale Determinierung lässt sich auch in intermedialen Verhältnissen beobachten. Jeder Medienkörper folgt während des Gehens seinem eigenen Rhythmus und seiner Haltungsform, die sowohl von dem individuellen Modus der Schriftsteller*in/Maler*in und des literarischen/malerischen Genres, als auch von den ästhetischen Regeln des jeweiligen Zeitalters und der kollektiven Nachahmungsweisen abhängig sind. Im inszenierten Intermedialitätsprozess versucht ein Medium, die Körperbegegnungen und den Schrittrhythmus des anderen Mediums zu imitieren. Die rhythmische Beugung und Streckung der Beinmuskeln, die eine Abfolge von Spannung und Entspannung⁴⁵ ist, kann metaphorisch den Rhythmus der media-

43 Vgl.: Mauss, Marcel. *Soziologie und Anthropologie. Band 2: Gabentausch-Todesvorstellung Körpertechniken*. Wiesbaden: VS Verlag, 2010, 202. Marcel Mauss listet eine Reihe von verschiedenen Handlungsweisen (technische, physische, magisch-religiöse) auf, um die Körpertechniken zu erklären und ein Feld der Psycho-Physiologie der Gangweisen zu entwickeln. Mehr dazu in: *Ibid.*, 204f.

44 Die militärischen Schritte beispielsweise oder die Körperhaltung der Klosterfrauen werden von individuellen und kollektiven Mechanismen beeinflusst, die eine Reihe von moralischen und ästhetischen Vorbildern formulieren, die wiederum in die Mikroökonomie des Körpers eingeschrieben sind.

45 Vgl.: Giersch, Ulrich. »Der gemessene Schritt als Sinn des Körpers: Gekünste und Kunstgänge«, in: *Das Schwinden der Sinne*, herausgegeben von Dietmar Kamper und Christoph Wulf. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1984, 261–275, hier: 264.

len Begegnungen beschreiben. Im Text wird der Rhythmus durch Wörter und Reim und im Bild durch Farbtöne, Schattierungen und Perspektive orchestriert.

Die medialen Körpertechniken werden meist von narratologischen Handlungen geprägt, da es immer eine erzählende Stimme gibt, die das ästhetische Produkt überliefern darf. Wenn ein Medium einem anderen begegnet (Intermedialität) und diese Begegnung innerhalb eines Mediums stattfindet, dann wird die Inszenierung als zentrale ästhetische Handlung angenommen. Wenn beispielsweise Rokokogemälde in Marcel Prousts Roman dargestellt werden, bleiben sie immer im Medium des Texts eingeschlossen, obwohl sie bildlich inszeniert sind. Der gehende Körper des literarischen Mediums erschafft topographische Ordnungen, die malerische Schritte ermöglichen. Das Schrittempo wird von der erzählenden Figur geregelt. In ihrer »Poetikstunde« weist Ginga Steinwachs auf die Verbindung zwischen Schrift-Bild-Beziehungen und Gehkunst hin: »Vergiß nie: Gehen ist ein Phänomen des Ausdrucks wie Bild und Schrift. Akzeptier den Leitfaden Deiner Schritte als Wegweiser Deiner Gedanken. Das bringt Dich der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Gehen nah.«⁴⁶

Jeder mediale Körper, der sich in Bewegung befindet, entwickelt folglich seine eigenen Handlungsweisen und Körpertechniken. Wenn sich zwei distinkte mediale Körper auf dem intermedialen Plateau begegnen und in Kontakt kommen, dann werden diejenigen Körpertechniken ausgeübt, die das jeweilige Medium zur Imitation eines anderen Mediums befähigen. Der literarische Körper aktiviert beispielsweise während seiner Begegnung mit dem malerischen Körper solche Techniken, die dieses Berühren der Mediengrenzen künstlerisch produktiv und ästhetisch kommunizierbar machen.

Das Berühren wird stets als Berühren der Grenzen definiert, da es nie möglich ist, die unberührbaren Tiefen eines Gegenstands zu erreichen.⁴⁷ Berührung, so schreibt Jean-Luc Nancy, setzt das Zusammentreffen von zwei distinkten Körpern voraus, die unabhängig voneinander existieren und als Oberflächen in Kontakt treten, an ihre Grenzen stoßen.⁴⁸ Als visuelle Referenz kann man die Zeichnungen von Ernest Pignon Ernest (Abb. 7) anführen, die sowohl den Begriff des Kontakts und der Berührung als auch den der Spannung, die sich aus diesem Prozess ergibt, thematisieren. Diese Berührung unterliegt jedoch bestimmten Einschränkungen: Die erste

46 Steinwachs, Ginka. »Poetikstunde im Gehen«, in: *Courage*, Nr. 10 (März 1979): 31f.

47 In Derridas Lektüre Nancys wird das »Gesetz des Takts« so beschrieben: »Man kann sich nicht vorstellen, was ein Gesetz im allgemeinen wäre ohne so etwas wie den Takt/Tastsinn (*tact*): Man muß berühren, ohne zu berühren. Indem man berührt, ist es verboten zu berühren: nicht an die Sache selbst rühren, an das, was es zu berühren gibt. An das, was zu berühren bleibt«. Aus: Derrida, Jacques. *Berühren. Jean-Luc Nancy*, übersetzt von Hans-Dieter Gondek. Berlin: Brinkmann und Bose, 2007, 87.

48 Vgl.: Nancy, Jean-Luc. *Corpus*, übersetzt von Nils Hodyas und Timo Obergöcker. Berlin: diaphanes, 2003, 13–16, 20–23, 37, 43, 51–55.

Einschränkung bezieht sich auf die Oberfläche. Zwei Körper, die sich berühren, sind zwei Oberflächen, die in Kontakt kommen und zugleich zu diesem Kontakt fähig sind. Das bedeutet, dass in dieser Begegnung eine Tiefe impliziert ist, die unantastbar und unzugänglich ist. Sie bleibt stets unberührbar. Eine zweite Einschränkung besteht darin, dass die Hände, das Hauptkontaktorgan, so weit reichen, wie sie sich berühren. Wenn der Abstand zwischen zwei Körpern diese notwendigen Grenzen überschreitet, gibt es keine Berührung mehr. Nähe ist daher eine unerlässliche Voraussetzung für Berührung. Karen Barad weist gerade mit Bezug auf das Berühren auf diese Proximität hin: »When two hands touch, there is a sensuality of the flesh, an exchange of warmth, a feeling of pressure, of presence, a proximity of otherness that brings the other nearly as close as oneself. Perhaps closer«. ⁴⁹



Abb. 7: Ernest Pignon-Ernest: *Jeu de Mains II* (dt.: Hand-Spiel II), 2001, Radierung auf BFK Rives-Papier, 26 x 18 cm.

49 Barad, Karen. »When two hands touch, how close are they? On Touching – The Inhuman That Therefore I Am (v1.1)«, in: *Power of Material – Politics of Materiality*, herausgegeben von Kerstin Stakemeier und Susanne Witzgall. Zürich: diaphanes, 2017, 153–164, hier: 153.

Diese Einschränkungen sind auch im Fall der inszenierten Intermedialität gültig. Sind zwei fremdmediale Körper miteinander in Berührung, so werden nur ihre Oberflächen in Kontakt gebracht: Das literarische Medium kann nicht mit Farben und Linien erzählen, aber es ist in der Lage, so zu erzählen, als ob es ein malerisches Medium wäre. Der »Als-ob-Charakter«, der zentral für das Phänomen der inszenierten Intermedialität ist, kann nur durch die Einschränkung des Berührens verstanden werden. Kommen die medialen Körper in Kontakt, dann stoßen sie sich an ihren eigenen medialen und materiellen Grenzen. Die Substanz des Mediums bleibt unberührbar, bestehend aus der Kombination von Materialität und Repräsentationsweisen. Das Berühren ist Ergebnis der Mobilität der bewegten medialen Körper auf dem Plateau des Medium-Objekts und mobilisiert den Prozess der Imitation eines fremdmedialen Körpers (Inszenierung, »Als-ob-Charakter«). Distanzieren sich die medialen Körper auf dem Plateau, so kommen das Berühren und zugleich die inszenierte Intermedialität zum Erliegen. Das Medium kehrt zu seinem habituellen, medialen und narrativen Rhythmus zurück. Nachdem die Rokokogemälde im Proust'schen Roman verschriftlicht sind, sind die Medien nicht mehr in Kontakt und der Roman gelangt zu seinem Habitus zurück.

2.3.2. Balzacs »un pâte de couleur claire«: Mediale Grenzen berühren

Im Berühren der altermedialen Körper werden gerade die Darstellungsformen beziehungsweise Repräsentationsweisen des fremden Mediums imitiert. Wenn das Porträt Cathrines vom Erzähler und fiktionalen Maler Frenhofer (Figur aus der Künstlernovelle *Le Chef-d'œuvre inconnu* von Honoré de Balzac) beschrieben wird, sind die Leser*innen des Texts in der Lage, nur mittels literarischer Verfahren die Farbtöne, die Beleuchtung und Schattierungen des Gemäldes zu rezipieren. Das literarische Werk imitiert in dieser Szene die Malereikunst durch einen Berührungsprozess, der an den Grenzen des anderen Mediums zur Begegnung einlädt. Die Leser*innen können das Porträt von Cathrine nicht betrachten, sondern nur eine inszenierte Version davon, die durch narratologische Strategien orchestriert wird (Vokabular aus der Malereikunst, deiktische Wörter usw.):

Mais aussi, mon cher Porbus, regarde attentivement mon travail, et tu comprendras mieux ce que je te disais sur la manière de traiter le *modelé* et les *contours*. Regarde la *lumière du sein*, et vois comme, par une suite de *touches et de rehauts fortement empâtés*, je suis parvenu à accrocher la véritable lumière et à la combiner avec la *blancheur luisante des tons éclairés*; et comme, par un travail contraire, en effaçant les saillies et le grain de la pâte, j'ai pu, à force de *caresser le contour de ma figure*, noyé dans la demi-teinte, ôter jusqu'à l'idée de dessin et de moyens artificiels, et lui donner l'aspect et la rondeur *même de la nature*. Approchez, vous verrez mieux ce travail. De loin, il disparaît. Tenez ! Là il est, je crois, très remar-

quable. Et du bout de sa brosse, il désignait aux deux peintres *un pâté de couleur claire*.⁵⁰

Was die Leser*innen durch dieses inszenierte intermediale Pastiche erfahren können, bleibt zentral für das ästhetische Ergebnis des Werks. Es ist gerade die Ambiguität eines Mediums (Literatur), das fremdmediale Wahrnehmungsmöglichkeiten und Repräsentationsweisen wie etwa den Einbezug der malerischen Perspektive benötigt, um komplexe philosophische Fragestellungen zu entwickeln. In der vorliegenden Textpassage lässt sich beobachten, wie sich Text und Bild auf dem literarischen Plateau bewegen und in Kontakt kommen. Der mediale Körper der Literatur wird von dieser Berührung motiviert, den Schrittrhythmus der Malerei zu imitieren. Die Unfähigkeit des Erzählers/Malers, das Porträt durch reale Bilder darzustellen, wird zum Anlass für die Entwicklung der intermedialen Szene und zum Beweis der Virtuosität des Erzählers, der nicht mehr Maler, sondern eher Dichter ist: *Il est encore plus poète que peintre, répondit gravement Poussin*.⁵¹

Es handelt sich nicht bloß um einen ironischen Kommentar, weil der Maler nur in seiner Imagination eine perfekte Frau porträtiert und eigentlich das Bild durch seine Übermalung zerstört hat. Es geht um einen komplexen intermedialen Kommentar, da Frenhofer eine literarische erzählende Figur ist, die malerisch zu erzählen vermag. Diese Phrase beweist den »Als-ob-Charakter« des Mediums und veranschaulicht das Phänomen des Berührens. Obwohl die narratologische Wahl literarisch motiviert ist, wird sie als malerische verkleidet. Das Beschriebene im Text-Bild stellt kein traditionelles Ekphrasisbeispiel dar, sondern ein Paradigma der Schrift-Bild-Berührung. Das literarische Medium imitiert den Rhythmus des malerischen sowie seine Repräsentationsweise.

Das verschriftlichte Bild hat ein sichtbares Zentrum, das den Interpretationsschlüssel des Texts hervorbringt: *Là il est, je crois, très remarquable. Et du bout de sa brosse, il désignait aux deux peintres un pâté de couleur claire*.⁵² Das beleuchtete Segment des Bildes, ein einzelnes Zeichen, ist die vom Maler imaginierte Spur des Meisterwerks. Es ist gleichzeitig ein Eröffnungspunkt zur metaphysischen Erlösung. Eine Derrida'sche Analyse würde das Segment als das dezentralisierte Zentrum zur Dekonstruktion des Werkes interpretieren. Jedes Werk beinhaltet demnach die Voraussetzungen, sich selbst zu dekonstruieren.⁵³ Dieses Zeichen überlebt die Zerstörung

50 Balzac, Honoré de. *Le Chef-d'œuvre inconnu*. Bibliothèque électronique du Québec: Collection À tous les vents, Volume 130: version 1.01, 56f. https://beq.ebooksgratuits.com/balzac/Balzac_70_Le_chef_doeuvre_inconnu.pdf (Zugriff: 22.06.2023). Meine Hervorhebung.

51 Ibid., 57.

52 Ibid., 56.

53 Über eine Zusammenfassung der Theorie der Dekonstruktion siehe das Interview von Derrida im Dokumentarfilm: Dick, Kirby und Amy Ziering Kofman. *Derrida* [Film]. USA: Jane Doe Films, 2002, 00:13:19-00:15:21.

der Übermalung, weil es ihr Anfang ist und noch deutlicher die Spur des Vergangenen, das *memento mori* des künstlerischen Meisterwerks verkörpert, das durch die Künstlerpraxis zerstört wurde. Die Spur des Lichts und des Vergänglichen ist der Beweis für die verlorene Schönheit. Jedes Element-Phonem oder Graphem, so Derrida, konstituiert sich aufgrund der in ihm vorhandenen Spur anderer Elemente der Kette oder des Systems.⁵⁴ Das überlebende grafische Zeichen des Porträts, das male- risch inszeniert und trotzdem literarisch vermittelt wird, konstituiert sich aufgrund der Spur anderer schriftbildlicher Elemente, die nicht mehr sichtbar sind, sondern vom Maler-Erzähler impliziert werden.

In diesem Beispiel wird durch den Berührungsprozess fremdmedialer Körper auch die Problematik der Sichtbarkeit und Sichtbarmachung thematisiert. In der Novelle werden drei verschiedene Rezeptionen des Gemäldes skizziert: Erstens die Rezeption der beiden Maler, die die realistische Malerei vertreten und das ästhetische Prinzip der *vraisemblance* fördern. Zweitens, die Rezeption von Frenhofer, der zu einer individuellen Sichtbarmachung fähig ist und, zumindest für wenige Minuten, eine lebendige Frau in seinem Porträt visualisieren kann. An dritter Stelle kommen die Leser*innen, die sich positionieren und entweder die Wahrnehmungsperspektive der beiden Künstler einnehmen oder der Vision des modernen Künstlers vertrauen müssen. In dieser Ambivalenz bleiben die Leser*innen, die das Porträt von Cathrine nur lesen und nicht betrachten können. Sie beobachten allerdings den Kontakt zwischen den medialen Körpern und lassen sich durch die Lektüre des Texts berühren.⁵⁵ Der Erzähler zielt durch diese inszenierte intermediale Textpassage auf die Erweiterung des Leserhorizontes und die Ermächtigung der Sichtbarmachung.

2.3.3. Sachturis' »Gelbe Zeichen«: Berührungspunkt der Schrift-Bild-Begegnung

Inszenierte Intermedialität darf folglich als ein Berührungsprozess eines bestimmten zeiträumlichen Begegnens der Medien beschrieben werden. Wenn die Schrift von Bildern erzählt und umgekehrt, dann muss sowohl das erzählende als auch das erzählte Medium kontextabhängig und zeiträumlich begrenzt bleiben. Dieses Begegnen der Medien kann archiviert und interpretiert werden, da die Erzählung – literarisch oder malerisch – in einem Werk eingeschlossen wird. Die offenbar gestellte Frage ist, wie man den Berührungspunkt der intermedialen Beispiele erkennen

54 Vgl.: Derrida, Jacques. *Positionen: Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*, übersetzt von Dorothea Schmidt unter Mitarbeit von Astrid Wintersberger, herausgegeben von Peter Engelmann. Graz: Böhlau, 1986, 67.

55 Mehr zum Zusammenhang der Tätigkeiten von Berühren und Lesen in: Sohns, Hanna und Johannes Ungelenk. »Einleitung«, in: *Berühren Lesen*, herausgegeben von Hanna Sohns und Johannes Ungelenk. Berlin: August, 2021, 9–13.

und weiter lokalisieren kann. Der Berührungspunkt wird im Falle der inszenierten intermedialen Beispiele immer durch das Spüren des abwesenden Mediums angekündigt. Das heißt, dass in einem literarischen Werk der intermediale Berührungspunkt immer aus dem malerischen Medium stammt. Die Frage, warum das Kontaktverfahren seine Schnittstelle aus dem jeweiligen narratologisch weichen Medium herausnimmt, könnte man dadurch beantworten, dass genau diese Abwesenheit des referierenden Mediums seine anwesenden Spuren so sichtbar und zentral macht. Denn die Spuren bilden Öffnungspunkte und Schnittstellen ab, die einen intermedialen Dialog ermöglichen, auch wenn er nur in Form der Inszenierung stattfindet.

Der Berührungspunkt, nämlich die Öffnung zum altermedialen Körper, stellt eigentlich einen intermedialen Schnittpunkt dar. Die medial monophone Erzählung wird plötzlich abgebrochen und ein anderes Medium betritt die Bühne des Erzählens (mediale Mehrstimmigkeit). Dieser Auftritt wird aus dem intermedialen Schnittpunkt initiiert, den das Berührungsverfahren verursacht. In einem literarischen Werk könnte die Stelle eines Berührungspunktes von einer malerischen Figur/Szene, einem malerischen Werk oder sogar von seinen Techniken oder Farben eingenommen werden.

Ein Beispiel kann das Verfahren besser beleuchten. Der griechische expressionistische Dichter Miltos Sachturis formuliert in seiner Sammlung *Chromotraumata* (Χρωμοτραύματα, 1980) Bildgedichte, die das Konzept der inszenierten Intermedialität verwenden. In seinem Gedicht »Gelbe Zeichen« (»Σημάδια κίτρινα«⁵⁶) tritt die gelbe Farbe als zentraler Berührungspunkt der Schrift-Bild-Begegnung auf:

Gelbe Luftschiffe haben den Himmel auf einmal gefüllt
andere klein und andere groß
gelbe Skelette bewegten die Hände
und schrien
wie auch gelbe Kanarienvögel große
Schmetterlinge mit Kleinkinderbeinen, die
zusammenhingen mit gelben Sternen, die sie nicht kannten
und hassten

56 Κίτρινα αερόπλοια ξάφνου γέμισαν τὸν οὐρανὸ/ἄλλα μικρὰ καὶ ἄλλα μεγάλα/κίτρινοι σκελετοὶ κού-
ναγαν τὰ χέρια/καὶ οὐρλιάζαν/ὅπως καὶ κίτρινες κανάρες μεγάλες/πεταλοῦδες μὲ πόδια μικρῶν
παιδιῶν ποὺ/κρέμονταν/μαζὶ μ' ἀστέρια κίτρινα ποὺ δὲν τὰ γνώριζαν/καὶ τὰ μισοῦσαν//ἀπὸ τῇ
γῇ κοίταζαν κίτρινοι/οἱ ἀστροναῦτες//δὲν τὸ περίμεναν (meine Hervorhebung). Aus: Sachtouris,
Miltos. *Ποιήματα* (1980–1998) [Gedichte (1980–1998)]. Athen: Kedros, 2001, 14.

von der Erde guckten gelbe
Astronauten

sie erwarteten es nicht

Die Imagination der erzählenden Figur erschafft diese fiktionale traumhafte Landschaft, die als Heterotopie betrachtet werden kann. Haupttopologisches Element dieses expressionistischen Versuchs und zugleich intermedialer Schnittpunkt der Bild-Text-Berührung ist die gelbe Farbe. Es ist zu bemerken, dass alle beschriebenen Substantive im Gedicht gelb sind. Die Farbe ist folglich nicht mehr ein dekoratives oder oberflächiges Element, sondern eine ontologische Substanz. Die kartografische Abbildung des phantastischen Raums wird durch gelbe Markierungen strukturiert, die als gelbe Reißzwecke im Gedicht zu betrachten sind. Das kann man auch visuell im Gedicht bemerken, da das Wort ›gelb‹ symmetrisch und mit einer bestimmten Wiederholung erscheint, die dem Gedicht einen Rhythmus bietet. Dieser Rhythmus ist nicht nur akustisch, sondern auch bildlich wahrnehmbar. Jedes Wort stellt einen Schritt in einem Abstieg dar, da zunächst das erste Wort des Verses und am Ende des Gedichts das letzte Wort des Verses den Platz einnimmt. Es handelt sich um eine ständige Umstellung zwischen Himmel und Erde, obwohl diese semiologische Topologie nicht deutlich ist und die beiden Ordnungen kontinuierlich destabilisiert werden. Die Luftschiffe fliegen im Himmel, aber die Astronauten schauen auf die Erde hinab.

Der geordnete Raum beinhaltet sowohl fantastische als auch reale Elemente. Diese Mischung folgt einerseits den ästhetischen Regeln eines expressionistischen Denkens und andererseits der Destabilisierung der Grenzziehungen zwischen Möglichem und Unmöglichem. Das zentrale Werkzeug in der Lyrik des Nachkriegsdichters ist das Absurde, das sich mit der ständigen Anwesenheit des Realen vermischt. Nora Anagnostaki betont diese unorthodoxe Anwendung des Absurden: »Die Absurdität in Sachtouris' Poesie beruht auf dem Material der Wahrheit. Sie erscheint selten in der Form eines unkontrollierten Unterbewusstseins.« (meine Übersetzung).⁵⁷ Das Absurde in seiner Lyrik entstammt der Tradition der Märchen und Volkslieder (*Paraloges*) und gleichzeitig seiner persönlichen Mythologie, die durch eine steigende existenzialistische Angst charakterisiert wird.⁵⁸ Sein Existenzialismus ist trotzdem nicht ideologisch und metaphysisch geprägt, sondern kommt aus seiner persönlichen dialektischen und erlebten Begegnung mit seiner

57 Anagnostaki, Nora. *Διαδρομή. Δοκίμια Κριτικής* (1960-1995) [Route. Kritische Essays (1960-1995)]. Athen: Nefeli, 1995, 31.

58 Vgl.: Koutsounis, Stathis. »Η ποίηση και η ποιητική του Μίλτου Σαχτούρη [Miltos Sachtouris: Poesie und Poetik]«, in: *Φιλολογική* 92 (2005): 10-14, hier: 12.

Umgebung. Die Umstellung der erwarteten Rollen, in der hybride Geschöpfe zwischen Metamorphose und Paramorphose wechseln, führt zu einer Dystopie, die die Traumata der Postkriegsperiode spiegelt.

Alles ist gelb, auch wenn es in der Realität nicht gelb ist: Gelbe Luftschiffe, gelbe Skelette, gelbe Astronauten. Das lyrische Ich schafft ein monochromes Bildgedicht, in dem die Farbe ein zentrales narratologisches und semantisches Motiv ist.⁵⁹ Des Dichters Bestehen auf die gelbe Farbe regt viele Interpretationen an, da Gelb die Farbe des Makabren ist und, gemäß dem humoralpathologischen Konzept der gelben Galle, dem Körpersaft des Cholerikers zugeschrieben wird. Wesentlich ist dabei nicht, was diese Farbe bedeutet, sondern wie eine Farbe die formale und inhaltliche Struktur des Gedichts stabilisiert und als Schnittstelle einer intermedialen Berührung dient. Hier ist die inszenierte Intermedialität bedeutsam für die Verwirklichung des Gedichts. Ohne die farbliche Qualität (malerisches Element, das vom Erzähler inszeniert und verschriftlicht wird) verliert das Gedicht seine Substanz. Die zwei Medien wirken durch einen inszenierten Dialog mit, um diese paradoxe Heterotopie zu entwickeln. Die fremdmedialen Körper sind auf dem Plateau des Gedichts ständig in Kontakt. Falls sie sich distanzieren und ihr Berührungspunkt verloren wird, dann kommt das Gedicht zum Ende. Nimmt man das Wort *gelb* aus dem Gedicht heraus oder trennt die medialen Körper voneinander, so wird das Gedicht zerstört.

Einige pragmatische Informationen sind relevant, um die Beziehung des Dichters zur Malerei zu betonen und damit zu verdeutlichen, dass die Bild-Schrift-Berührung nichts Zufälliges ist, sondern ein ständiges ästhetisches Bedürfnis des Schriftstellers ausdrückt. Sachturis beschreibt seine eigenen Gedichte als gemalte Dichtung und erwähnt, dass, wenn er kein Dichter wäre, er stattdessen nur Maler sein könnte. Seine Gedichte ähneln szenischen Konstellationen, da er die Technik der Bildmontage verwendet. Er selbst erkennt das Bild als Einheit und Elementarzeichen seiner Poesie an: »Mein Gedicht beginnt immer mit einem Bild. Dieses erste Bild ist häufig Hilfsbild des zentralen Bildes, das folgt. Es kann auch sein, dass das erste Bild das herrschende Bild des Gedichts bleibt« (meine Übersetzung).⁶⁰

Das Bild funktioniert als tektonische Einheit des Gedichts und als »Ausdrucks-atlas«, der die Rolle des Vermittlers zwischen Idee und Form spielt.⁶¹ Das bildliche

59 Vgl.: Ioakimidou, Lito. »Από το μελαγχολικό στο κραυγαλέο: η ποιητική της εικόνας στο εξπρεσιονιστικό τοπίο [Vom Melancholischen zum Unverhohlenen: Die Poetik des Bildes in der expressionistischen Landschaft]«, in: *Η ποιητική του τοπίου* [Die Poetik der Landschaft]. Band 2., herausgegeben von Euripides Garantoudis. Athen: Nationales Hellenisches Forschungszentrum, 2019, 319–335, hier: 330.

60 Koutsounis, »Η ποίηση και η ποιητική του Μίλτου Σαχτούρη«, 12.

61 Vgl.: Dallas, Ioannis. *Εισαγωγή στην ποιητική του Μίλτου Σαχτούρη* [Einleitung in Milto Sachturis' Poetik]. Athen: Keimena, 1979, 61.

Element besitzt gleichzeitig syntaktische und semantische Eigenschaften im Gedicht. Der Philologe Jiannis Dallas listet drei strukturelle Elemente des Gedichts bei Sachturis auf: Geschichte-Botschaft, szenische Struktur (lyrische Technik) und ideoplastisches Bild (das Bild umfasst gleichermaßen den Inhalt und die Form des Gedichts).⁶² Jedes Gedicht wird durch eine Reihe von Szenen aufgebaut, die semantisch meist unabhängig voneinander sind und eine absurde Landschaft literarisch aufbauen. Bauelement dieser Topologie ist das ideoplastische Bild, das gleichzeitig das Gewöhnliche hervorbringt und das Unheimliche ergibt. Die ambivalente Funktion des Bildes wurde heuristisch von Dallas als *αντιπαράσταση*⁶³ (Antipräsentation) bezeichnet. Es handelt sich um eine Antipräsentation von Dingen, Situationen und Ebenen. Dieser Begriff ergründet und betont den zweideutigen Charakter dieser Poetik, die einerseits den Prinzipien des Absurden und Fantastischen folgt und andererseits den tiefen und tragischen Realismus zu imitieren versucht. Wenn alles desemantisiert erscheint, tritt plötzlich eine ausgleichende Vernetzung mit der banalen Realität hinzu. Sachturis erklärt die Text-Bild-Berührung in seinem Werk weiter:

Malerei hat meiner Dichtung sehr geholfen. Einige von meinen Gedichten stammen aus Malervisionen, die ich gesehen habe und aus Bildern im Allgemeinen. Ich male Gedichte. Sie sind keine Gemälde. Sie sind Ausbrüche. Das Papier, auf das ich zeichne, wird vom Druck des Kugelschreibers fast zerrissen (meine Übersetzung).⁶⁴

Formen und Farben sind in seinem Gedicht selbständig und gleichwertig mit Worten und spielen keine dekorative oder supplementäre Rolle.⁶⁵ Hier lässt sich konstatieren, dass Formen und Farben zu Worten werden und diese Metamorphose, die essentiell für sein Werk ist, auch auf intermedialer Ebene stattfindet. Sachturis verwendet eine bestimmte Chromatologie, die seine Poetik prägt und anhand drei verschiedener Achsen entwickelt wird: Zunächst gibt es eine statistische Gewöhnlichkeit von farblichen Hinweisen. Zweitens besitzen diese Hinweise vielfältige grammatikalische Eigenschaften, da sie sowohl als Substantiv, als auch als Adjektiv oder Verb erscheinen. Drittens formulieren die farblichen Träger eine bestimmte Funkti-

62 Vgl.: Ibid., 58ff.

63 Vgl.: Ibid., 76.

64 Interview von Sachturis in der griechischen Zeitung *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 13. Mai 1979. Zitiert aus: Chatzivasilou, Vangelis. »Ο Μίλτος Σαχτούρης και το δραματικό παιχνίδι των χρωμάτων [Miltos Sachturis und das dramatische Spiel der Farben]«, in: *Χάρτης* 31 (Juli 2021), <https://www.hartismag.gr/hartis-31/afierwma/o-miltos-saxtoyris-kai-to-dramatiko-o-paixnidi-twn-xrwmatwnx#> (Zugriff: 22.06.2023).

65 Vgl.: Koutsounis, »Η ποίηση και η ποιητική του Μίλτου Σαχτούρη«, 12.

on, die die poetischen Formen definiert.⁶⁶ Gerade diese literarische Chromatologie bildet den Berührungspunkt zwischen Bild und Schrift in Sachturis' Werk, der intermediale Kommunikationsziele vermittelt.

2.4. Szene 4: Inszenierte Intermedialität

2.4.1. Das Konzept der Inszenierung im Bereich der Intermedialität

Um das Thema der medialen Wechselbeziehungen innerhalb eines Objektmediums zu analysieren, gilt es, selbst das Konzept der Inszenierung systematischer zu definieren. Wie bereits erwähnt, weist die »Inszenierung eines Fremdmediums in einem Werk«⁶⁷ auf die Imitation der Darstellungsweisen eines Mediums (zum Beispiel der Malerei) im Rahmen eines anderen Mediums (zum Beispiel der Literatur) hin. Die jeweilige textuelle Passage, die über Bilder schreibt/erzählt, verliert keineswegs ihre Aussagekraft und Selbständigkeit, sondern verstärkt sie mit neuen Darstellungsweisen, deren Heterogenität neue interaktive semiologische Horizonte eröffnet. Die semantische Funktion des Inszenierungsbegriffs und die Ästhetik des Performativen verweisen auf eine intermediale theoriebezogene Annäherung, die stark mit den Bildwissenschaften verknüpft ist.

Der Inszenierungsbegriff, der semantisch und aus genealogischer Sicht dem Umfeld des Theaters angehört, wird in der Ideengeschichte als dreifaches Phänomen entwickelt.⁶⁸ Auf gesellschaftlicher Ebene operiert er mit dem Rollenbegriff und der Theatralität in Bezug auf eine kultursoziologische Lebensstilanalyse.⁶⁹ Auf individueller Ebene wird die Inszenierungsthematik durch die anthropologischen und psychologischen Aspekte der Selbstinszenierung, der Zurschaustellung und des Zum-Vorschein-Bringens entwickelt.⁷⁰ Zuletzt werden die Konzepte des Scheins auf kultureller Ebene, auf Ebene des Werks und in Bezug auf Erkenntnis- und Wahrheitstheorie zentralisiert.⁷¹ Die vorliegende Untersuchung interessiert sich

66 Vgl.: Maronitis, Dimitris N. *Μίλτος Σαχτούρης. Άνθρωποι-Χρώματα-Ζώα-Μηχανές* [Miltos Sachturis. Menschen-Farben-Tiere-Maschinen]. Athen: Gnosi, 1980, 26f. Siehe zudem das Farbdreieck bzw. Index und Tabelle der Chromatologie bei der Dichtung von Sachturis in: Ibid., 29, 83, 85–89.

67 Wolf, »Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft?«, 86.

68 Vgl.: Früchtel, Josef und Jörg Zimmermann. »Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens«, in: *Ästhetik der Inszenierung*, herausgegeben von Josef Früchtel und Jörg Zimmermann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001, 9–47.

69 Vgl.: Ibid., 10–18.

70 Vgl.: Ibid., 19–26.

71 Vgl.: Ibid., 26–47.

besonders für die dritte Entfaltung des Begriffs, da dabei eine ästhetische Autonomie der Inszenierung in den bildenden Künsten und der Literatur gewährleistet wird.

Die Definition der Inszenierung von Martin Seel scheint für das intermediale Feld besonders produktiv:

Inszenierungen sind absichtsvoll eingeleitete oder ausgeführte sinnliche Prozesse, die vor einem Publikum dargeboten werden und zwar so, dass sich eine auffällige spatiale und temporale Anordnung von Elementen ergibt, die auch ganz anders hätte ausfallen können.⁷²

In Bezug auf die intermediale Analyse ist von Belang, dass sich Inszenierung, nach Seel, intentional für die erzählende mediale Figur eignet, eine Figur, die sowohl malerisch als auch literarisch sein kann. Die erzählende Figur vermag die Darstellungsformen eines anderen Mediums zu benutzen, sodass sie ein polyphonisches Ergebnis erzielen kann. Das intermediale Werk (oder auch nur ein Teil des Werkes) wird folglich zur Szene und die erzählende mediale Figur zur Regisseur*in der intermedialen Passage. Das Gemälde in Balzacs Textpassage⁷³ wird zum Beispiel von der Erzählinstanz inszeniert und vor einem Publikum dargeboten. Das Publikum besteht sowohl aus anwesenden Betrachter*innen und Zuhörer*innen (andere literarische Figuren, die auf der Romanbühne auftauchen) als auch aus den in der fiktionalen Welt abwesenden Leser*innen der Novelle (hinter der erzählenden literarischen Figur steht das Bewusstsein des Romanciers). Das in die Szene eingefügte Gemälde wird von einem spatialen und temporalen Kontext abhängig, der die Rezeption und die Erwartungshorizonte der Betrachter*innen des Spektakels und der Leser*innen der Balzac-Novelle formuliert. Die Intermedialität ereignet sich in diesem Fall nur durch den Mechanismus der Inszenierung, da das Bild wörtlich dargestellt wird und auf das Medium der Literatur beschränkt bleibt. Dennoch reduziert es sich dadurch nicht, da ohne seine medial inszenierte Anwesenheit das gesamte Ergebnis verarmen würde.

Der literarische Text in Balzacs Beispiel imitiert eigentlich die Re-Präsentationsformen der Malerei. Der Re-Präsentationsbegriff folgt in der vorliegenden Untersuchung dem wegweisenden theoretischen Schema von Hans Ulrich Gumbrecht.⁷⁴ Die Re-Präsentation wird demnach als Wieder-Vergegenwärtigung

72 Seel, Martin. »Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs«, in: *Ästhetik der Inszenierung*, herausgegeben von Josef Früchtel und Jörg Zimmermann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001, 48–62, hier: 51.

73 Siehe Analyse auf Seite 53–56.

74 Vgl.: Gumbrecht, Hans Ulrich. »Produktion von Präsenz, durchsetzt mit Absenz. Über Musik, Libretto und Inszenierung«, in: *Ästhetik der Inszenierung*, herausgegeben von Josef Früchtel und Jörg Zimmermann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001, 63–76, hier: 65–68.

semantisch übersetzt und folgt dem Modell der Präsenzkultur.⁷⁵ Es gibt stets einen Referenzgegenstand, der räumlich und zeitlich abwesend ist und der von einem anwesenden Zeichen ersetzt wird. Der Referenzgegenstand im Beispiel von Balzac ist das malerische Zeichen, das durch das Medium der Literatur re-präsentiert wird. Hier wird Gumbrechts kulturalanthropologisches Dispositiv auf die Ebene der Intermedialität verschoben, um die komplexe Text-Bild Beziehung zu erklären.

Nach Gumbrecht spiegeln die Typen von Repräsentation und Re-Präsentation Sinn- beziehungsweise Präsenzkulturen wider. In der ersten herrscht ein sich selbst wahrnehmendes Subjekt, das exzentrisch gegenüber der Welt der Dinge eingestellt ist und die Welt betrachtet. Im zweiten Kulturmodell herrscht ein Körper, der sich ständig in der Welt bewegt und Teil der kosmologischen Ordnung ist.⁷⁶ Das erkenntnistheoretische Wissen, das aus systematischer Beobachtung und Interpretation entsteht, wird im letzten Kulturparadigma von einem biopolitischen Denken ersetzt. Eben jenes Dispositiv kann auf die intermediale Re-Präsentation bezogen werden. Das jeweilige Medium stellt keinen immobilen und exzentrischen Kanal dar, der die anderen Medien beobachten kann, sondern ist ein bewegter Körper, der in der Lage ist, andere Medien zu vergegenwärtigen und sie mithilfe des Inszenierungsverfahrens in die Gegenwart zu bringen.

Zur weiteren Erläuterung der inszenierten Intermedialität werden nun die Inszenierungsstrategien von Erika Fischer-Lichte in die Diskussion eingeführt und auf die intermediale Ebene bezogen. Die Theaterwissenschaftlerin unterscheidet drei Hauptstrategien der Inszenierung, die eng miteinander verknüpft sind: Erstens den Rollenwechsel zwischen Akteur*innen und Zuschauer*innen, zweitens die Bildung einer Gemeinschaft zwischen ihnen und drittens die wechselseitige Berührung beider, d.h. »das Verhältnis von Distanz und Nähe, von Öffentlichkeit und Privatheit/Intimität, Blick und Körperkontakt«.⁷⁷ Der Rollenwechsel führt zur Verknüpfung des ästhetischen mit dem politischen Faktor, da dadurch der Austausch zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Theater-/Kunstereignis und sozialem Ereignis impliziert wird.⁷⁸ Die Gemeinschaft wird durch die leibliche Ko-Präsenz von Akteur*innen und Zuschauer*innen verwirklicht, während die Grenzziehungen zwischen Politischem und Ästhetischem, zwischen Kunst und Nicht-Kunst verwischen.⁷⁹ Die Opposition zwischen Sehen und Berühren in der Aufführung wird begleitet von weiteren Gegensätzen: Öffentlichkeit vs. Privatheit/Intimität, Distanz vs. Nähe, Fiktion/Illusion vs. Realität.⁸⁰

75 Vgl.: Ibid., 65.

76 Vgl.: Ibid., 66f.

77 Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2017, 62.

78 Vgl.: Ibid., 68, 73, 80.

79 Vgl.: Ibid., 82, 85, 91, 94.

80 Vgl.: Ibid., 103f.

All diese Strategien auf das Energiefeld der inszenierten Intermedialität zu verschieben, hilft, den sich dort zutragenden Prozess besser zu erschließen. Bezüglich der Rollenverteilung muss zunächst erwähnt werden, dass das jeweilige intermediale Beispiel an sich als eine Bühne/Szene in dieser Analyse lokalisiert wird. Auf dieser Bühne gibt es normalerweise ein Medium, das die erzählende Stimme hat.⁸¹ Im Balzac-Beispiel ist das dominante Medium die Literatur und kann folglich als Akteur*in identifiziert werden. Andere mediale Varianten, beispielsweise statische Bilder, können dekorativ und passiv den Text begleiten und die Rolle der Zuschauer*in einnehmen. In der inszenierten Intermedialität setzt trotzdem die erzählende Figur ein anderes Medium, beispielsweise die Malerei, in Szene, das wiederum seine Rolle mit der des Akteurs wechselt/verwischt. Das erzählte Bild in Balzacs Künstlernovelle ist nicht mehr ein passiver Beobachter, sondern transformiert sich zu einem beweglichen Körper, der auf der literarischen Bühne auftritt und sich mit den literarischen Figuren in Berührung begibt. Diese geschaffene Gemeinschaft ist nicht das Spiel eines emanzipatorischen Zuschauers, sondern das intentionale Handeln der Erzählinstanz.

Die erzählende Figur ist in den intermedialen Beispielen nicht nur der Meister der intermedialen Inszenierung, der die mediale Berührung hervorbringt, sondern auch eine Figur, die am intermedialen Spiel teilnimmt wie ein Mime. Wie der Mime überlässt sie ihren realen medialen Körper der medial fremden Figur, die sie verkörpert. So verhält sich gemäß Alloa auch ein*e Schauspieler*in:

Der Schauspieler erweist sich als *Bildgegenstand* und *Bildobjekt*⁸² zugleich, sein Leib tritt hinter das, was er sehen lässt, nicht etwa zurück, sondern gerade unter der Bedingung, sich selbst leiblich zu zeigen, lässt er anderes am Leib erscheinen. [...] Indem er mithin die Bildererscheinung als »Erzeugnis« des lebendigen Schauspielers hervorhebt, betont Husserl den nicht nur dinglichen, sondern medialen Aspekt des Bildkörpers.⁸³

Im Beispiel der Novelle Balzacs wird der Erzähler, der eine medial literarische Stimme besitzt, zum Mimen, der bildlich erzählt. Er imitiert nämlich die Stimme, die zu einem fremden Medium gehört. Zugleich trägt der Mime seinen eigenen medialen Körper und ist sich dessen bewusst.

81 Die Analyse betrifft die Thematik der inszenierten Intermedialität und nicht jene der Schriftbildlichkeit, wo es zumindest formal kein dominantes Medium gibt.

82 Diese Begriffe stammen von Husserl. Als *Bildgegenstand* wird der physische Bildträger bezeichnet und als *Bildobjekt* die »dargestellte Erscheinung die Art und Weise also, wie sich das *Bildsujet* [dargestelltes Objekt] zeigt«. Aus: Alloa, *Das Durchscheinende Bild*, 197.

83 Ibid., 209.

3. Akt 2: Erregendes Moment (Katastase): Die Entwicklung des Kategorie-Begriffs und die Wanderungsstrategie

Der Eintritt der bewegten Handlung findet an der Stelle des Dramas statt, wo in der Seele des Helden ein Gefühl oder Wollen aufsteigt, welches die Veranlassung zu der folgenden Handlung wird, oder wo das Gegenspiel den Entschluß faßt, durch seine Hebel den Helden in Bewegung zu setzen.¹

3.1. Szene 1: Definition des Kategorie-Begriffs

Nachdem der Chor des Stücks, nämlich die medialen Körper von Bild und Schrift, sich vorgestellt haben, ist die Handlung nun in Bewegung gesetzt. Bevor die drei ästhetischen Kategorien der *artsemblance*, der *Stimmung* und der *Negation* im Rahmen der Intermedialität erneut definiert werden, soll der *Kategorie-Begriff* selbst zunächst begründet und analysiert werden. Der Begriff geht auf den gleichnamigen aristotelischen Text zurück, der wiederum zur ersten Abhandlung von *Organon* (*Ὀργανον*) gehört. Es handelt sich dort nämlich nicht um einen reinen Begriff des Verstands im Bereich der rational-diskursiven Erkenntnis, wie der Begriff im Sinne von Immanuel Kant entwickelt wurde. Mit der Kategorienlehre versucht Aristoteles, die Frage nach dem Sein und der Substanz zu beantworten.² Die aristotelischen Kategorien haben viele philosophische Diskussionen hervorgerufen; die meisten unter ihnen konzentrieren sich auf ihren dialektischen und ontologischen Charakter.³

1 Freytag, *Die Technik des Dramas*, 110.

2 Vgl.: Asmus, Valentin F. *Αριστοτέλης* [Aristoteles], übersetzt von Annika Charalambidou. Athen: Kedros, 1978, 152.

3 Eine detaillierte Zusammenfassung der verschiedenen philosophischen Annäherungen über die aristotelischen Kategorien kann man in: Studtmann, Paul. »Aristotle's Categories«, in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, herausgegeben von Edward N. Zalta, Frühling 2021, <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2018/entries/aristotle-categories/>> (Zugriff: 30.07.2023) finden. Hier werden vier philosophische Ansätze aufgeteilt: 1. *The Question Approach* [J.L. Ack-

Die Kategorien werden als Aussageschemata in Bezug auf etwas Seiendes betrachtet. Sie geben an, was von einer Substanz ausgesagt werden kann; sie dienen folglich als mögliche Eigenschaften der Substanz. Sie werden bei Aristoteles als in der Sprache vorfindbare Bestimmungsdimensionen des Seienden gedacht. Der Philosoph sucht die Wahrheit der Dinge durch die Worte auf, die sie benennen. Plotin bezeichnet im sechsten Buch der Enneaden die aristotelischen Kategorien als Zuordnung des Seienden.⁴ Die Metaphysik verbindet sich so mit der Logik⁵, da die Kategorien als wörtliche und semantische Perspektive der Wirklichkeit erscheinen, die eine taxonomische Macht gegenüber dem Seienden besitzen. Die Kategorienlehre bewegt sich auf einer doppelten Ebene: auf der ontologischen Ebene stellen die Kategorien eine Einteilung des Seienden dar und beleuchten verschiedene Sichten; auf der erkenntnistheoretischen Ebene sind die Kategorien Perspektiven, durch die die verschiedenen Gegenstände untersucht werden.⁶

In dieser Abhandlung unterscheidet Aristoteles zwischen den Worten, die in Verbindung (*τα κατά συμπλοκή λεγόμενα*) und den Worten, die ohne Verbindung gesprochen werden (*τα άνευ συμπλοκής λεγόμενα*) können.⁷ Die beschriebenen Kategorien gehören zu jenen, die ohne Verbindung gesprochen werden und sind insgesamt, gemäß seiner Auflistung, zehn: Substanz, Quantität, Qualität, Relation, Wo, Wann, Lage, Haben, Wirken und Leiden.⁸ Sie haben keinen gemeinsamen Oberbegriff, also sind sie Ursprungs- oder Grundbegriffe aller anderen. Mithilfe dieser

rill (1963)], 2. *The Grammatical Approach* [Adolf Trendelenburg (1846); Michael Baumer (1993)], 3. *The Modal Approach* [J. Bonitz (1853); Julius Moravcsik (1967)] and 4. *The Medieval Derivational Approach* [Radulphus Brito; Albert the Great; Thomas Aquinas; Franz Brentano].

4 Vgl.: Plotin, Enn. VI. 1. 1.

5 Der Philologe Nikoloudis spricht von einer metaphysischen Logik oder einer logischen Metaphysik. Siehe dazu: Nikoloudis, Elias P. »Εισαγωγή [Einleitung]«, in: Aristoteles. *Όργανον 1: Κατηγορίαι—Περί έρμηνείας* [Organon I: Kategorien—Hermeneutik]. Athen: Kaktos, 1994, 55. Ingemar Düring vertritt im Gegenteil die Ansicht, dass die aristotelischen Kategorien keinen ontologischen Charakter, sondern nur einen linguistischen haben. Obwohl der Philosoph sich mit der Debatte zwischen *καθ'αυτό* (an sich) und *πρός τι* (pros ti) konfrontiert, die eine wichtige Rolle in der Philosophie von 370–350 v. C spielt, bleibt er weit entfernt von den ontologischen Annäherungen und seine Analyse beruht auf der sprachlichen und semantischen Ebene. Vgl.: Düring, Ingemar. *Aristoteles. Darstellung und Interpretation seines Denkens. Band 1*. Heidelberg: Karl Winter Universitätsverlag, 1966, 59–64.

6 Vgl.: Asmus, *Aristoteles*, 153 sowie Hamelin, Octave. *Le Systeme d' Aristote*. Paris: Librairie Felix Alcan, 1920, 100f.

7 Vgl.: Aristoteles, Cat. 1a16-19.

8 *Τών κατά μηδεμίαν συμπλοκήν λεγομένων έκαστον ήτοι ούσίαν σημαίνει ή ποσόν ή ποιόν ή πρόσ τι ή πού ή ποτέ ή κείσθαι ή έχειν ή ποιείν ή πάσχειν*. Aus: Aristoteles, Cat. 1b25-27. Übersetzung: »Jedes ohne Verbindung gesprochene Wort bezeichnet entweder eine Substanz oder eine Quantität oder eine Qualität oder eine Relation oder ein Wo oder ein Wann oder eine Lage oder ein Haben oder ein Wirken oder ein Leiden«. Aus: Aristoteles. *Kategorien. Lehre vom Satz (Organon I/II)*, übersetzt von Eugen Rolfes. Hamburg: Meiner, 1958, 45 (2a).

Kategorien lässt sich ein Ding sowohl beschreiben als auch betrachten. Sowohl das Substantiv *kategoria*, als auch das Verb *kategorēin* stammen ursprünglich aus der Gerichtssprache und bedeuten ›Anklage‹ beziehungsweise ›anklagen‹. Das Wort Kategorie wird von Aristoteles trotzdem als *terminus technicus* für die Prädikation oder für das Prädikat verwendet.⁹ In dieser Verwendungsweise kann *kategoria* schließlich als Kategorie übersetzt werden.

Die vierte aristotelische Kategorie, die Kategorie des Relativen (*πρός τι* = Worauf bezieht sich etwas) kann hier herangezogen werden, um die Schrift-Bild Wechselbeziehungen zu analysieren. Es lassen sich drei ästhetischen Kategorien, die hier als methodologische und hermeneutische Instrumente zur inszenierten Intermedialität angeboten werden, mithilfe der aristotelischen Kategorie des *pros ti* (dt.: ›das Bezügliche‹) verdeutlichen. Das bedeutet nicht, dass die drei Kategorien als Unterteilung dieser aristotelischen Kategorie zugeordnet werden sollten. Die Logik der aristotelischen Kategorie des Bezüglichen trägt dazu bei, die Wechselbeziehungen zwischen Bild und Schrift nachzuvollziehen. Wenn in einer Relation ein Bezogenes und ein Gegenstand der Bezogenheit existieren, verkörpern die hier analysierten ästhetischen Kategorien das Bezogene, die Kategorie des *pros ti* an sich und die zwei medialen Körper von Bild und Schrift die Gegenstände der Bezogenheit, das heißt die zwei Relativa, die eine bestimmte Relation formulieren. Die Kategorien von *art-semblance*, *Stimmung* und *Negation* werden folglich mithilfe der Kategorie des *pros ti* und der Kodierungen von Schrift und Bild als die zwei Relativa dieser Beziehung definiert.

›Relativ (*πρός τι*) heißt solches, dem das, was es begrifflich ist, im Vergleich zu einem anderen oder in irgendeinem sonstigen Verhältnis zu einem anderen beigelegt wird.«¹⁰ Kein selbständiges Ding kann folglich zum Bezogenen gehören, da die Beziehung mindestens zwei Teile voraussetzt, die sich in der Aussage umtauschen lassen. Wie der Philosoph Ludger Jansen definiert: ›Das *pros ti* ist also ein Relatives: Etwas Konkretes, auf das etwas eine bestimmte Bezeichnung deshalb angewandt wird, weil es in einer bestimmten Relation zu etwas steht.«¹¹ Diese Kategorie wurde mehrfach als Kategorie der Beziehung oder Relation übersetzt beziehungsweise interpretiert, obwohl diese Begriffe nicht im originalen Text erscheinen. Der Name der Kategorie ist *Ta pros ti*, was wörtlich ›Dinge gegenüber von etwas anderem‹ bedeutet. Aristoteles klassifiziert Dinge, die im Gegensatz zueinanderstehen und auf-

9 Vgl.: Jansen, Ludger. ›Aristoteles‹ Kategorie des Relativen zwischen Dialektik und Ontologie‹, in: *Philosophiegeschichte und logische Analyse*, Nr. 9 (2006): 1–33, hier: 7.

10 Aristoteles, Cat. 6a36–38.

11 Jansen, ›Aristoteles‹ Kategorie des Relativen zwischen Dialektik und Ontologie‹, 5.

einander bezogen sind. Er klassifiziert keine Beziehungen oder Relationen, sondern Gegenstände, die von einer bestimmten Bezogenheit abhängig sind.¹²

Jansen vertritt die Meinung, dass die Kategorie des Relativen eine doppelte- dialektische und zugleich ontologische Funktion erfüllt.¹³ Die dialektische beziehungsweise logische Funktion greift auf ein sprachliches Phänomen zurück. Das Größere wird zum Beispiel als *pros ti* betrachtet, weil es immer mit Blick auf etwas kleineres bestimmt wird.¹⁴ Die ontologische Funktion verweist andererseits auf die These, dass »die Seinsweise des *pros ti* wesentlich in Bezug auf etwas anderes bestehen soll.«¹⁵ Das bedeutet, dass die ontologische Identität eines Gegenstandes nur durch seine Verbindung mit einem anderen Gegenstand bestimmt werden kann. Der Gegenstand ist folglich heterospezifisch.

Die Existenz von Entgegengesetztem, die Gradualität, die Aussagbarkeit bezüglich der Umkehrung der beteiligten Gegenstände und dem natürlichen gemeinsamen Ursprung formulieren die vier Eigenschaften des aristotelischen *pros ti*. Diese Charakteristika machen die Verwendung des aristotelischen Kategorie-Begriffs für die Bild-Schrift-Beziehung produktiv. In der inszenierten Intermedialität werden zwei verschiedene mediale Formulierungen gegeneinander aufgestellt, die unter einer bestimmten Gradualität (es gibt ein Mehr und ein Weniger) erscheinen. Sie sind zusätzlich in der Lage, ihre Aussageschemata auszutauschen, nämlich ihre Repräsentationsweisen und ihre medialen Kodierungen, die medial umgeschrieben werden. Es geht um einen Text, der sich so verhält, als ob er ein Bild wäre und umgekehrt. Auf der Ebene der Intermedialität entwickelt sich ein Bezogenes, das immer jenes kennt, auf das es bezogen wird. Gerade die Anerkennung eines Bezogenen durch das andere bringt den Begriff der Inszenierung ins Spiel, da sie immer ein intentionales Ereignis darstellt.

Die implizierte Intentionalität in der Inszenierung kreuzt sich mit dem geteilten Wissen der bezogenen Gegenstände von ihrer etablierten Relation: Gemäß dem frankophonen karibischen Philosophen und Vordenker einer postkolonialen multikulturalistischen Kulturtheorie Édouard Glissant beruht die *Poetik der Beziehung* auf dem Prinzip *donner avec*.¹⁶ Eine Relations-Identität zu bilden, bedeutet auf einer geopolitischen Ebene, dass ein Land als Ort identifiziert wird, an dem teilen statt ergreifen praktiziert wird. Die konzeptuelle Aussage *donner avec* setzt die Freigebigkeit der rezipierenden Person voraus, die das Prinzip der Alterität akzeptiert und

12 Die Schwierigkeit der Kategorie des Bezüglichen liegt trotzdem mehr in der Tatsache, dass sie als Kategorie zu den ohne Verbindung Gesprochenen (*τα άνευ συμπλοκής λεγόμενα*) gehört und trotzdem zugleich die Relativen voraussetzt beziehungsweise zusammenbindet.

13 Vgl.: Jansen, »Aristoteles' Kategorie des Relativen zwischen Dialektik und Ontologie«, 5–11.

14 Vgl.: Ibid., 17.

15 Ibid.

16 Vgl.: Glissant, *Poétique de la relation*, 156.

eine multilinguale Identität formuliert.¹⁷ Wenn man diesen postkolonialen Ansatz auf die ästhetische Ebene verschiebt, worauf Glissant schon mit seiner *Poetik der Beziehung* zielt,¹⁸ ist es möglich, die aristotelische Kategorie *pros-ti* mit diesem Prinzip zu verknüpfen. Im intermedialen Kontext werden zwei verwandte mediale Formen inszeniert, die ihre Austauschbarkeit erkennen und auf eine monolinguale Herkunft verzichten, um eine medial polyphone Alterität zu etablieren.

Die Poetik der Beziehung impliziert die Bildung eines sich selbst wahrnehmenden wissenschaftlichen Subjekts, welches anerkennt, dass die heutige komplexe Kultur nur durch Verknüpfungen und Analogiebeziehungen interpretiert werden kann. Betrachtet man die »Chaos-Welt«¹⁹ (oder auch *Chaosmos*²⁰) mit dem bloßen Auge, das nicht daran gewöhnt ist, durch Verknüpfungen und Analogiebeziehungen (»Netzwerk der Bezüge, des Bezugs zum Anderen und zu den anderen Kulturen«²¹) zu reagieren, dann existiert die ständige Gefahr des Schwindels. Diese kann nur durch eine Poetik der Beziehung geheilt werden. Glissant beschreibt diese Poetik als einen zirkulären Nomadismus und als selbstverständliche Folge der kulturellen Evolution.²² Die Inanspruchnahme dieser Poetik als methodologisches Werkzeug beziehungsweise Interpretationsspektrum erweist sich nicht nur im Hinblick auf biopolitische und linguistische Implikationen, sondern auch in Bezug auf das intermediale Feld als produktiv. Die systematische Analyse von Bild-Schrift-Wechselbeziehungen soll unter dem Dach einer solchen Poetik entwickelt werden, da Akteure aus verschiedenen Zeichensystemen die Bühne der Bildschrift-Interaktion betreten. Das Begegnen von Schrift und Bild verursacht Turbulenzen, die neue ästhetische Erfahrungen erfordern.

Zusammengefasst wird die aristotelische Kategorie des *pros-ti* in diesem Projekt als zentrales methodologisches Werkzeug zur Intermedialität verwendet, um die Wechselbeziehungen zwischen Bild und Schrift zu analysieren und zu interpretieren. Obwohl die Kategorie als Trägerin unterschiedlicher ästhetischer Varianten dient, die in den nächsten Kapiteln analytisch definiert werden, bleibt das *pros-ti* die immanente substanzielle Orientierung der ästhetischen Kategorien. Es stellt einen Oberbegriff dar, der den Regeln einer Poetik der Beziehung und einer von dem Kulturphilosophen Glissant geprägten Relations-Identität folgt. Die Entwicklung eines poetologischen Diskurses gilt bei ihm als fortlaufender Prozess, der parallel zur Verwendung von poststrukturalistischen Modellen der Rhizomatik und der Nomadologie entwickelt werden kann.

17 Vgl.: Glissant, *Philosophie der Weltbeziehung*, 60–67, 69–75.

18 Vgl.: Ibid.

19 Vgl.: Glissant, *Poétique de la relation*, 147–154 und Glissant, *Kultur und Identität*, 55–69.

20 Vgl.: Glissant, *Philosophie der Weltbeziehung*, 101.

21 Glissant, *Kultur und Identität*, 65.

22 Glissant, *Poétique de la relation*, 151.

Die Verknüpfung der aristotelischen Formulierung des Kategorie-Begriffs mit der karibischen Poetik von Glissant hat eine doppelte Zielsetzung. Zum einen zielt sie auf die Entfernung des Kategorie-Begriffs von einem Verstandsbegriff, das heißt von einem Begriff, den der Verstand mitbringt und der auf die Denkkategorien von Kant verweist. Zum anderen bereitet sich die Leser*in und Betrachter*in durch diese Assoziation darauf vor, die Wanderung der Kategorien ständig relational zu rezipieren und die Ästhetisierung jener am Ende der Wanderung wahrzunehmen. Glissants Poetik der Beziehung eröffnet schließlich den Weg zu Nomadologie, Rhizomatik und Wanderung, also zum Aufbau von Kontexten beziehungsweise Szenerien des vorliegenden Stücks.

3.2. Szene 2: Pedestrische Wahrnehmungsweise von ästhetischen Kategorien: Wandern und Flanieren

3.2.1. Wandern und Nomadologie

Nach der deskriptiven Definierung des *Kategorie-Begriffs* soll die *Wanderungsstrategie* analysiert werden, die einerseits die historische Bearbeitung der begrifflichen Kategorien begründet und andererseits den Vorgang der Ästhetisierung von Kategorien legitimiert, bevor sie in das inszenierte intermediale Feld²³ eintreten. Diese Strategie verweist auf die diskursübergreifende Rolle der Kategorien. Diese Kategorien sind in unterschiedlichen Traditionslinien eingeschrieben und stammen aus verschiedenen Wissensbereichen und Diskursgeschichten. Mit der Wanderungs-Strategie verlieren sie ihre ehemalige Funktionalität, die im jeweiligen Diskursfeld aktiv war, und bleiben deaktiviert, bis sie in dieses Feld zurückkehren.

Wanderer sind meist aus unterschiedlichen Gründen unterwegs: Viele von ihnen verbinden ihre Wanderung mit einem bestimmten Zweck, wie beispielsweise einen spezifischen Ort zu erreichen, während andere unterwegs sind, ohne damit einen besonderen Zweck zu befriedigen.²⁴ Die Wanderung ist folglich immer strategisch organisiert, da ständig ein angestrebtes Ziel hinter der Mobilisierung versteckt wird. Es geht um die intentionale Bewegung eines Körpers, der neben seiner pedestrischen Tätigkeit eine bestimmte Haltung einnimmt. Die Wanderung bildet

23 Vgl.: Wirth, »Hypertextuelle Aufpfropfung als Übergangsform zwischen Intermedialität und Transmedialität«, 29.

24 Vgl.: Portmann, Adrian und David Plüss. »Flanieren, Spazieren, Wandern – Pedestrische Wahrnehmungsweisen, Reflexionen und Mentalitäten«, in: *Im Auge des Flaneurs. Fundstücke zur religiösen Lebenskunst*, herausgegeben von David Plüss. Zürich: Theologischer Verlag Zürich, 2009, 11–19, hier: 14.

eine Metapher mentaler Dispositionen, und ihre Typologisierung hilft bei der schematischen Beschreibung der bewegten Kategorien. Die jeweilige Kategorie wandert durch die unterschiedlichen Diskursfelder und Denkformen, bis sie ihr Ziel erreicht hat. Ein solches Ziel ist immer relational geprägt, da die Aktivierung ihrer jeweiligen Funktion anhand des analysierten Gegenstandes bestimmt wird. Wenn die Kategorien beispielsweise im intermedialen Feld ankommen, werden sie ästhetisiert, um die Wechselbeziehungen zwischen Schrift und Bild fassen zu können. Dieser pedestrische Vorgang hat allerdings keinen teleologischen Charakter. Die Kategorien können weiter wandern, nachdem sie ihr angestrebtes Ziel erreicht haben.

Dieses Wandern hybridisiert die jeweilige Kategorie und identifiziert sie als Träger unterschiedlicher möglicher Ordnungen. Diese Möglichkeit ist mit der Identität der Nomadenfigur verbunden. Die Kategorien wandern als Nomadenkonfigurationen und entwickeln Eigenschaften einer Nomadologie. Nomadismus befreit zuallererst von einer normativen Lebensform und von den fixierten beziehungsweise immobilen Ordnungen, die durch die monolinguale Wurzel etabliert werden. Durch die nomadische Wanderung werden Zentrum und Peripherie gleichgesetzt, da es um einen zirkulären Nomadismus geht, um eine organisierte Bewegung, die sich auf der Suche nach Alterität ergibt.²⁵ Die jeweilige Nomaden-Kategorie wandert durch unterschiedliche diskursive Räumlichkeiten und entwickelt variable Kommunikationsfähigkeiten durch ihren Kontakt mit dem Anderen. Die Kategorie der *Stimmung* ist beispielsweise eine solche Kategorie, die zwischen Wissensbereichen und Diskursfeldern wandert. Es geht um die historische Entwicklung der *Stimmung* zu einer Denkfigur in Ästhetik, Psychologie und Physiologie. Wenn der Stimmungs-begriff von einem Diskurs entfernt wird, verliert er seine Implikationen nicht, sondern bleibt in seiner primären Funktion im ehemaligen Feld sekundär und nimmt nun eine neue Hauptfunktion ein. Das Erzählen der Wanderung wird zum Erzählen der Relation und die nomadische Figur entwickelt mehrsprachige narrative Möglichkeiten.²⁶

Nomaden unternehmen Rundwanderungen und suchen nach den Gegebenheiten neuer Opportunitäten. Nomaden sind dadurch mit der Figur des Vagabunden vereint, dass sie ihr gesamtes Habe beweglich halten und ständig mit sich schleppen müssen.²⁷ Die Ausrüstung oder die Eigentümlichkeit, die die Kategorie-Nomaden-Figur mit sich trägt, ist gerade die Möglichkeit, sich zu transformieren, die Fähigkeit, ihre relationale Substantialität nach der jeweiligen diskursiven und

25 Glissant, *Poétique de la relation*, 23–34.

26 Vgl.: Ibid., 31.

27 Gebhardt, Winfried, Ronald Hitzler und Bernt Schnettler. »Unterwegs-Sein – Zur Einleitung«, in: *Nomaden, Flaneure, Vagabunden. Wissensformen und Denkstile der Gegenwart*, herausgegeben von Winfried Gebhardt und Ronald Hitzler. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2006, 9–22, hier: 11.

disziplinären Umgebung zu aktivieren. Was die nomadische Kategorie ständig mit sich bringt, ist folglich ihre Relationalität (die Qualität *pros ti*), die Möglichkeit einer Mehrsprachigkeit, die sich aus der Vertrautheit mit der Alterität ergibt. Wenn die Kategorie wandert und bevor sie ein Wissensfeld erreicht, ist sie kein neutraler Körper, keine bewegliche Leiche, die eine Verortung braucht, um wieder lebendig zu werden. Sie ist eine nomadische Figur, die ihre Traditionslinien und die sichtbaren und unsichtbaren Spuren ihrer kulturellen Erfahrungen mit sich trägt und trotzdem zugleich eine Offenheit für das Andere entwickelt.

Karl Mannheim begründete die Verwandtschaft zwischen Wissenssoziologie und Kultursoziologie und untersuchte folglich eben jene Verschiebungen zwischen sozialen Strukturen und Gruppebindungen einerseits und Wissensstrukturen andererseits. Denkstile und Wissensformen sind, so Mannheim, an einen bestimmten sozialen Standort gebunden.²⁸ Poststrukturalistisch gelesen repräsentiert die Nomadenfigur die Dezentrierung des modernen Subjekts als souveräne Entität und die Betonung von Prozessualität und Fragmentierung.²⁹ Die französischen Philosophen Gilles Deleuze und Felix Guattari etablierten in den 1980er Jahren mit ihrem Traktat *Tausend Plateaus* den Nomaden als zentrale Theoriefigur. Im Rahmen dieser Theorie und in ihrer Auseinandersetzung mit rhizomatischen Positionierungen orientieren sich Deleuze und Guattari explizit an der Idee der Nomadologie.

Durch die Entwicklung des Nomadentums formulieren sie ein Modell des Werdens, der Instabilität und der Heterogenität, das einem feststehenden Denken gegenübergestellt wird. Der nomadische Raum stellt einen glatten Raum mit asymmetrischen, azentrischen und rhizomatischen Eigenschaften dar.³⁰ Der Nomade selbst wird von diesem Raum identifiziert, da ihm keine Geschichte, sondern nur Geografie zur Verfügung steht.³¹ Im Gegensatz zum gekerbten Raum, der staatliche beziehungsweise normative Grenzziehungen begünstigt, ist der nomadische Raum grenzübergreifend und steht im Dazwischen. Er ist glatt, da seine haptische Qualität oder seine Taktilität durch fluide Elemente charakterisiert wird. Zugleich wird dieser Raum als glatt identifiziert, weil er das Ergebnis einer ständigen De- und Reterritorialisierung ist, die die Entwicklung einer beweglichen Kartografie zur Folge hat. Der Prozess der Deterritorialisierung bedeutet das Entwurzeln eines Individuums und hängt mit der Dekodierung zusammen, weshalb er einen Wechsel normalisierender Handlungsmuster auslöst.³² Reterritorialisierung spielt auf der anderen

28 Vgl.: Ibid., 12.

29 Vgl.: Villa, Paula-Irene. »Fremd sein – schlau sein? Soziologische Überlegungen zur Nomadin«, in: *Nomaden, Flaneure, Vagabunden*, herausgegeben von ibid., 37–50, hier: 45.

30 Vgl.: Deleuze und Guattari, *Tausend Plateaus*, 510, 523, 566.

31 Vgl.: Ibid., 543.

32 Vgl.: Massumi, Brian. *A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia. Deviations from Deleuze and Guattari*. London: The MIT Press, 1992, 51.

Seite die Rolle der Übertragung, der Implementierung eines Elements in einem neuen Feld, und steht in Verbindung mit der Rekodierung, die wiederum die Entwicklung neuer Handlungsprozesse und Beziehungen fördert.

Im Rahmen der vorliegenden Analyse und im Sinne eines poststrukturalistischen Ansatzes lässt sich nachvollziehen, warum die reisenden Kategorien des vorgeschlagenen Schemas die Charakteristika der Nomadenfigur aufweisen. Die jeweilige Nomaden-Kategorie wandert, nachdem sie von einem Erkenntnisraum oder Diskursfeld deterritorialisiert wird. Diese Entwurzelung überschneidet sich mit einer Dekodierung, da sie ihr eigenes Muster wechseln muss, um sich an die neue Umgebung anzupassen. Die Entwurzelung und Dekodierung bedeuten allerdings nicht Vergessen, sondern implizieren eine Offenheit, die den Mechanismus der Reterritorialisierung ermöglicht. Wenn die Kategorie auf einem neuen Feld ankommt, beginnt der Prozess der Rekodierung. Sie baut neue Beziehungen sowohl mit sich selbst als auch mit ihrer Umgebung auf. Der Prozess der Rekodierung setzt die Entwicklung neuer Kommunikationsfähigkeiten und Wahrnehmungsmöglichkeiten voraus.

Wenn beispielsweise die Kategorie der *Stimmung* im Wissensfeld der Physik ankommt, dann aktiviert sie die notwendigen Mechanismen, um dem Schwingungsverhältnis der Oktave zu genügen. Diese Funktion wird zukünftig deaktiviert, wenn die Kategorie der *Stimmung* diese Räumlichkeit verlässt (Deterritorialisierung), um ein neues Ziel zu erreichen. Wenn sie die Identität des Nomaden wieder annimmt, beginnt der beschriebene Prozess erneut. Diese Wiederholung des doppelten Prozesses (Deterritorialisierung – Reterritorialisierung – Deterritorialisierung beziehungsweise Dekodierung – Rekodierung – Dekodierung) begründet die Betrachtung der wandernden Kategorien als zirkulären Nomadismus.

Die Literaturwissenschaftlerin und Kulturhistorikerin Mieke Bal stellt eine ähnliche Konnexion zwischen theoretischen Denkkonfigurationen, Techniken und Bewegungsarten her. Sie beschreibt jedoch keine wandernden Kategorien, sondern reisende Konzepte, um die interdisziplinäre Beweglichkeit theoretischer Schemata und Konstellationen zu erklären.

But concepts are not fixed. They travel — between disciplines, between individual scholars, between historical periods, and between geographically dispersed academic communities. Between disciplines, their meaning, reach, and operational value differ. These processes of differing need to be assessed before, during, and after each ›trip‹.³³

33 Bal, Mieke. *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2002, 24.

Die Form der Reise betont die Flexibilität der Konzepte und ihre Austauschbarkeit zwischen verschiedenen kartographischen Wissensräumlichkeiten beziehungsweise reisenden Personen (zum Beispiel zwischen Wissenschaftler*innen und Denker*innen) und Institutionen (zum Beispiel zwischen Universitäten). Die Theoretikerin wählt den Begriff der Reise aus, um die romantisierende Andeutung des Nomadismus und verbundene Implikationen von Obdachlosigkeit und Expatriotismus zu vermeiden.³⁴ Mit dem Begriff der Reise gewinnt die Freiwilligkeit und folglich die Intentionalität der reisenden Figur an Bedeutung. Die reisenden Konzepte pendeln kontinuierlich zwischen Theorie und Analyse. Ihre Flexibilität liegt in der Anpassung an die jeweilige historische und kulturelle Vielfalt.

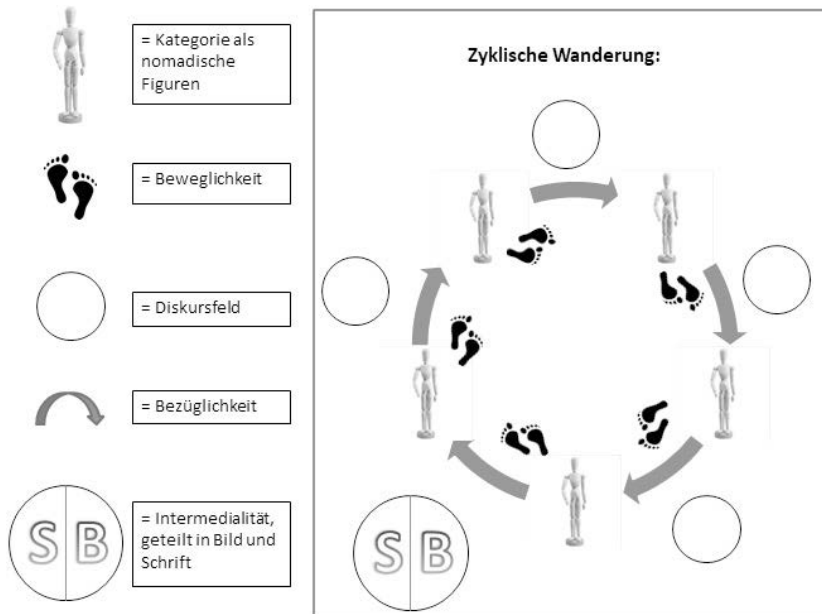


Abb. 8: Zyklische Wanderung: Verbildlichung des hermeneutischen und methodologischen Modells.

Im obigen Schema (Abb. 8) wird dieser Vorgang der bewegten Kategorien verbildlicht. Die Kategorien als nomadische Figuren wandern zyklisch zwischen den verschiedenen Diskursfeldern und Denkräumlichkeiten. Jeder Diskursraum verleiht eine unterschiedliche Wahrnehmungsmöglichkeit, die beim Eintreten der nomadischen Figur aktiviert wird. Jedes Feld stellt eine potentielle Zielsetzung der Wan-

34 Vgl.: Ibid., 32.

derung dar, die erreicht werden kann und das Ende der Wanderung signalisiert. Die gezeichneten Fußspuren beschildern sowohl die Kartografie der Reise als auch ein Hauptelement der Kategorien, nämlich die Beweglichkeit und ihre kontinuierliche Mobilität. Der gezeichnete Pfeil signalisiert das Element der Bezüglichkeit, das die nomadischen Kategorien charakterisiert. Zur Definition und Analyse der Bezüglichkeit der Kategorien wird sowohl die aristotelische Kategorienlehre als auch Glisants karibische Poetik der Beziehung verwendet. Die Verbildlichung des hermeneutischen und methodologischen Modells hilft bei der Erläuterung der Übertragung anthropologischer und soziologischer Konzepte in der Literatur- und Kunstwissenschaft.

3.2.2. Ästhetisierung der Kategorien

Die Flexibilität und Mobilität der Kategorien befähigt diese folglich, als methodologisches Werkzeug für die inszenierten intermedialen Beispiele (literarisch-malerisch) zu funktionieren. Nachdem die Kategorien im Feld der Intermedialität angekommen sind und ihr angestrebtes Ziel am Ende der Wanderung erreicht haben, sollen sie den Prozess der Ästhetisierung durchlaufen, bevor sie zur Analyse von Bild-Schrift-Wechselbeziehungen angewendet werden. Die Kategorien müssen daher zunächst ästhetisiert werden, um ihre neue (intermediale) Funktionalität anzunehmen. An dieser Stelle wird der Prozess der Ästhetisierung explizit erklärt, da er den Kategorien ihren spezifischen Charakter verleiht. Kehrt man zurück zur nomadischen Metaphorik, dann ähnelt der Prozess der Ästhetisierung einem Übergangsritus, einer Integrationsphase der nomadischen Figur. Während diesem Ritus werden die Kategorien in einen ästhetischen Kontext gestellt und in ihm etabliert. Sie werden in den ästhetischen Diskurs eingebürgert und beteiligen sich an der Analyse des Nexus von Bild und Schrift. Wenn die nomadischen Kategorien einreisen, verzichten sie nicht auf ihre vorherigen kulturellen Züge und eingprägten Traditionslinien. Sie sind und bleiben als Folge ihrer theoretischen Wanderung reich an Erfahrung. Dies macht sie zuverlässiger für eine inszenierte intermediale Analyse, die wiederum zwischen unterschiedlichen Zeichensystemen (Literatur-Malerei) stattfindet.

Zusammengefasst stellt die Ästhetisierung den letzten Schritt der Wanderung der Kategorien dar. Die prozessuale Genese der neugeborenen Identität der nomadischen Kategorien hängt vom Charakter des entsprechenden Diskurses ab. Im Fall der Intermedialität nehmen die Kategorien eine ästhetische Funktionalität an, die es ihnen ermöglicht, im neuen Feld zu agieren. Ein solcher Vorgang impliziert keine Machtstrategie der im Feld eingeschriebenen Elemente gegenüber nomadischen Figuren, die kolonialisiert werden. Es geht um die Erzeugung ihrer Präsenzempfindung an einem intermedial vermittelten Ort. Die Lerntechniken zur Verwirklichung der Ästhetisierung der Kategorien liegen in der Offenheit zur Alterität und in

der Entwicklung relationaler Kommunikationsstrategien. Die Ästhetisierung bildet den letzten Schritt der Wanderung der nomadischen Kategorien und dient als Eingangsphase und Anpassungsritus im Feld der Intermedialität (Abb. 9).



Abb. 9: Ästhetisierung von Kategorien, der letzte Schritt der Wanderung.

3.2.3. Flanieren

Sind die Kategorien im intermedialen Feld angesiedelt, ist der Zweck der Wanderung erreicht. Trotzdem bleiben sie in dieser Konstellation nicht immobil, sondern beginnen zu flanieren, da ständig ein Pendeln zwischen Schrift und Bild stattfindet (Abb. 10). Die *flânerie* ist eine spezifische Wahrnehmungsperspektive und verfolgt kein bestimmtes Ziel.³⁵ Der Flaneur affiziert sich am Flüchtigen, am Fragment und am Marginalen.³⁶ Diese Dialektik der *flânerie* wird im gigantischen und fragmentarisch gebliebenen *Passagenwerk* von Walter Benjamin festgelegt. Der Flaneur fühlt sich von allem und allen gesehen und betroffen, aber gleichzeitig verkörpert er das Unauffindbare und das Verborgene.³⁷ Die beschriebene Dialektik beruht auf dem Zusammentreffen der Affektivität und des Vergänglichen. Das heißt, dass der Flaneur während seiner Bewegung eine Empfindlichkeit entwickelt, aber nur kurzfristig von den äußeren Reizen geprägt wird. »Allenfalls fühlt er sich angezogen von etwas, was ihm zufällig begegnet, oder hingezogen zu etwas, was ihm beiläufig in den Sinn kommt.«³⁸ Direkter Vorläufer des Flaneurs ist der Fußgänger von Paris, der die Straße heiligt und zum Interieur gemacht hat.³⁹ Die Straßen stellen die Wohnung

35 Vgl.: Portmann und Plüss, »Flanieren, Spazieren, Wandern – Pedestrische Wahrnehmungsweisen, Reflexionen und Mentalitäten«, 12.

36 Vgl.: Ibid.

37 Vgl.: Benjamin, Walter. »Das Passagen-Werk«, in: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften V*, herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982, 529.

38 Gebhardt; Hitzler und Schnettler, »Unterwegs-Sein – Zur Einleitung«, 11.

39 Vgl.: Ibid., 53off.

des Kollektivs dar, wo neue Eindrücke und Ideen mit wachen Sinnen empfangen werden. Dieser Typ von Flaneur verkörpert keinen unbewussten Flaneur, den sogenannten *flâneur du boulevard*, sondern einen wachen und intelligenten Flaneur.⁴⁰

Flanieren zwischen Bild und Schrift



Abb. 10: Flanieren der ästhetischen Kategorien zwischen den ikonotextuellen Straßen der Intermedialität.

Die ästhetischen Kategorien verkörpern in den intermedialen Intertexten die hermeneutischen Schlüssel, anhand derer diese komplexe Schrift-Bild-Beziehung systematischer analysiert werden kann. Sie flanieren, betrachten und korrespondieren mit den Wahrnehmungsmöglichkeiten des jeweiligen Mediums und betonen ihre fragmentarischen Verknüpfungen. Nach Albrecht Grönzinger »arrangiert der Flaneur schreibenderweise Bedeutungs- und Metaphernräume, die Zeiten und Distanzen scheinbar mühelos überspringen.«⁴¹ Die ästhetischen Kategorien zeigen gerade diese intermediale topologische Möglichkeit, Grenzen gleichzeitig berühren und überschreiten zu können. Wenn ein Medium dem anderen begegnet, ereignet sich ein zeiträumliches Phänomen, das die zeiträumlichen Begrenzungen des einzelnen Mediums überspringen kann. Der Mechanismus der *flânerie* verdeutlicht gerade diese komplexe Beziehung, die von den intermedialen Beispielen verkörpert wird. Der eigentlich heilige Boden der intermedialen *flânerie*, nämlich die Straßen, die von den Flaneur-Kategorien abgelaufen werden, sind die Texte und Bilder. Die

40 Mehr über die Flaneur-Typologie in: Nicolini, Elisabetta. *Der Spaziergang des Schriftstellers: »Lenz« von Georg Büchner, »Der Spaziergang« von Robert Walser, »Gehen« von Thomas Bernhard*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2000, 27.

41 Portmann und Plüss, »Flanieren, Spazieren, Wandern – Pedestrische Wahrnehmungsweisen, Reflexionen und Mentalitäten«, 17.

ästhetische Legitimierung des Habitus der Kategorien liegt gerade in diesen ikonotextuellen Straßen, die von den intermedialen Beispiele betreten werden.

Das Flanieren der ästhetischen Kategorien offenbart sich als ein zielloses Umherstreifen in einem schriftbildlichen Raum. Die zeiträumliche Ordnung der Stadt eröffnet dem Flaneur eine Reihe von verschiedenen Möglichkeiten und Richtungen, die er einnehmen kann. In seiner Abhandlung *Kunst des Handelns* beschreibt Michel de Certeau gerade diese Textualität der Stadt und die Narrativierung des Raumes.⁴² Er vergleicht das Gehen mit einem Sprechakt⁴³ und schreibt der Praxis des Flanierens eine Performativität zu. Die Stadt fungiert als Speicherort von archivierten Texten und Bildern, die jedoch niemals festgeschrieben und statisch bleiben, sondern Veränderungen unterworfen sind. Der Flaneur erscheint als jemand, der die Stadt durchwandert und sie dadurch transformieren kann. Die ästhetischen Kategorien, die in diesen Wegstrecken, Schleichwegen und Abkürzungen flanieren, eröffnen neue hermeneutische Möglichkeiten und Handlungsweisen zur Annäherung an die intermedialen Beispiele. De Certeaus Problematisierung der Raumforschung beruht auf den theoretischen Bezugsgrößen der Phänomenologie, der Psychoanalyse und der Sprechakttheorie.⁴⁴ Er unterscheidet zwischen Wegstrecken und Karten als zwei Methoden für den Zugang zur Stadt und folglich zur Schaffung ihrer Lesbarkeit.⁴⁵ Wegstrecken repräsentieren eine diskursive Reihe von Handlungen und Karten verkörpern eine Kartographie von Beobachtungen.

Im Falle der ästhetischen Kategorien partizipieren sie über die intermedialen Beispiele an dem Flanieren durch die Stadt, die sowohl bildhaft als auch sprachlich ausgerichtet ist. Reklametafeln, Aufschriften, Straßenschilder, Verkehrszeichen errichten ein Textgewebe aus Bild- und Schriftzeichen. Diese schriftbildliche Ordnung legitimiert die metaphorische Konzeption der Stadt als Text und des Fußgängers als Lesers. In dieser Hinsicht fungiert die Karte der Stadt als narratives Medium, das Erzählung organisiert und zugleich als Orientierungs- und Navigationsmedium dient.⁴⁶ Als epistemologische Begriffe haben die Karte und die Kartografie in unterschiedliche Disziplinen Eingang gefunden. Die ästhetischen Kategorien beobachten die Stadtplanung und skizzieren neue Abkürzungen und Schleichwege, die

42 Vgl.: Certeau, Michel de. *Kunst des Handelns*, übersetzt von Ronald Voullié. Berlin: Merve, 1988, 182, 188–197.

43 Vgl.: Ibid., 189–192.

44 Mehr dazu in: Füssel, Marian. »Tote Orte und gelebte Räume: zur Raumtheorie von Michel de Certeau S. J.«, in: *Historical Social Research* 38, Nr. 3 (2013): 22–39, hier: 23f., <https://doi.org/10.12759/hsr.38.2013.3.22-39> (Zugriff: 31.07.2023).

45 Vgl.: Ibid., 34.

46 Vgl.: Wagner, Kirsten. »Im Dickicht der Schritte. ›Wanderung‹ und ›Karte‹ als epistemologische Begriffe der Aneignung und Repräsentation von Räumen«, in: *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*, herausgegeben von Hartmut Böhme, DFG-Symposium 2004. Stuttgart: Metzler, 2005, 177–206, hier: 205.

die Lektüre der Stadt erneuen und wiederum eine Annäherung an die intermedialen Beispiele ermöglichen.

3.3. Ein Überblick des zweiten Aktes

Zusammengefasst besitzen die hier verwendeten Kategorien einen relationalen Charakter, das heißt eine relationale Substantialität. Der Kategorie-Begriff, welcher relevant für die Entwicklung des hermeneutischen und methodologischen Schemas der schriftbildlichen Wechselbeziehungen ist, entsteht aus der aristotelischen Kategorienlehre und aus Édouard Glissants karibischer Poetik der Beziehung. Beide Theorien beruhen auf der Sprechakttheorie und erleichtern damit die semantische Übertragung auf die intermediale Ebene. Die Kategorien haben zwei zentrale Eigenschaften. Die erste Eigenschaft der Kategorien ist ihre Relationalität, die zweite ihre Beweglichkeit. Bezüglich ihres zweiten qualitativen Elements entwickeln sich einige pedestrische Wahrnehmungsweisen und Bewegungsmechanismen.

Die Kategorien werden zu nomadischen Figuren, die verschiedene Diskursfelder und Denkhorizonte durchwandern, bis sie ihr Ziel erreichen und in eine zeit-räumliche Konstellation eingeschrieben werden. Letzter Schritt ihrer Wanderung ist die Ästhetisierung, eine Voraussetzung dafür, dass die Kategorien im intermedialen Feld funktional werden. Wenn sie diesen Ritus verwirklichen, bleiben sie nicht immobil. Ihre Beweglichkeit ist Ergebnis sowohl ihres substanziellen Charakterzugs als auch des intermedialen Gebiets, das die Bewegung zwischen Bild und Schrift herausfordert. Die Kategorien flanieren folglich in den ikonotextuellen Straßen der intermedialen Stadt und organisieren wiederum eine neue kartografische Ordnung. Eine solche ästhetische Kartographie kann dazu beitragen, neue Wegstrecken und Abkürzungen zur Analyse von intermedialen Beispielen zu skizzieren.

4. Akt 3: Peripetie (Klimax, Höhepunkt): Die Entwicklung ästhetischer Kategorien

Der Höhepunkt des Dramas ist die Stelle des Stückes, in welcher das Ergebnis des aufsteigenden Kampfes stark und entschieden heraustritt, er ist fast immer die Spitze einer groß ausgeführten Szene, an welche sich die kleineren Verbindungsszenen von der Steigerung und der fallenden Handlung heranlegen.¹

In dieser Szene wird eine Reihe von ästhetischen Kategorien dargestellt, deren Definitionen sich Rekontextualisierungen und Rekodierungen unterziehen. Das heißt, dass Kategorien, die in unterschiedlichen Disziplinen und Feldern verwendet werden, hier erneut definiert werden, sodass sie im Feld der Intermedialität aktiviert werden. Wie zuvor gezeigt wurde, wandern die Kategorien als nomadische Figuren zwischen verschiedenen Realitätssystemen, bis sie ihr jeweils erwünschtes Ziel erreichen. Solche potentiell verorteten Zielsetzungen geben dem Prozess der Wanderung eine dialektische, aber keineswegs teleologische Eigenschaft, da kein Zweck in dieser organisierten Bewegung auf ein Endziel hinwirkt. Wählen die nomadischen Kategorien beispielsweise das Feld der Intermedialität aus, dann ist dies kein Endzweck, sondern ein potentielles Ziel, das in diesem Moment für die Wanderungspause geeignet scheint.

Ist die Kategorie in einem solchen Feld gelandet, dann erreicht sie ihr angestrebtes Ziel, aber keinen Endzweck, da sie nicht gezwungen ist, dort sesshaft zu werden. Sie ist im Feld freiwillig verortet und bleibt dort nur solange diese Verortung für ihre Begegnung mit der Alterität relevant ist. Deswegen behält sie dort ihre Mobilität und flaniert in den Straßen und Wegen des neuen Feldes. Gerade durch die Erfahrung der Wanderung und ihre ehemaligen Verortungen in unterschiedlichen disziplinären Feldern ist sie kommunikationsfähig, und ihre Interaktionsmöglichkeiten

1 Freytag, *Die Technik des Dramas*, 116.

sind umfangreich. Das befähigt sie, neue Wege zu streifen (*parcours*) und die Wahrnehmungshorizonte der jeweiligen Verortung zu erweitern. Wenn die Zeit kommt, dieses Feld zu verlassen, lässt sie keine leere Lücke hinter sich zurück, sondern neue Weckstrecken und neue Wahrnehmungsmöglichkeiten, die mit den Traditionslinien der alten Kartierung des Feldes interagieren und zu einer dynamischen und beweglichen Kartografie führen. Sie hat sich ebenso durch ihre Interaktion mit der materiellen und kulturellen Umgebung verändert. Durch ihre Begegnung und Konfrontation mit der Alterität lernt sie neue Kommunikationsstrategien und Überlebenskenntnisse.

Wenn sie ihren kurzfristigen Aufenthaltsort verlässt, ist die Kategorie gezwungen, einen Teil ihrer Ausrüstung zurückzulassen. Sie nimmt all das mit, was sie tragen kann. Der Prozess der Auswanderung ist nicht einfach, selbst wenn sie ihre Heimat nicht verlassen muss. Gerade der traumatisierende Charakter der Auswanderung ist notwendig oder besser unvermeidlich, da ihr die erlebte Erfahrung eingeschrieben ist. Sobald die Kategorie ihre Umwelt verändern kann, verändert sie sich selbst. Wenn die Kategorie weiterwandert und das nächste Ziel erreicht, vergisst sie nicht, was sie erlebt hat, da sie alles Notwendige mitgebracht hat. Die Tatsache, dass eine bestimmte Funktion im neuen Feld nicht mehr aktiv ist, zum Beispiel die ästhetische Funktion der *Stimmung*, wenn sie in das Feld der Musikwissenschaft eintritt, heißt nicht, dass sie nicht mehr existiert oder nicht wieder aktiviert werden kann, wenn die Umgebung es fordert. Ihr Körper dient als Projektionsfläche verschiedener Zeichenkodierungen, die sie in der Bewegung gegenüber dem Anderen empfindlicher machen.

In diesem Akt wird die Wanderung der jeweiligen Kategorie trotzdem nicht detailliert dargestellt, sondern in ihrer Einschreibung im Feld der Intermedialität sowie im Prozess der Ästhetisierung, der für die Aktivierung ihrer ästhetischen Funktion notwendig ist, verortet. Das Projekt orientiert sich an einem Versuch, neue Annäherungshorizonte zur Bild-Schrift-Beziehung zu eröffnen. Die ästhetischen Kategorien dienen sowohl als methodologisches als auch als hermeneutisches Werkzeug, um sich intermedialen Beispielen systematischer anzunähern – nicht nur auf der Ebene von Einfluss und Analogie, sondern im Rahmen einer ästhetischen Perspektive, die die intermediale Interaktion in ihrer bewussten Komplexität und Qualität betrachtet. Die vorherige Beschreibung der Wanderungsmetaphorik ist nicht irrelevant für die Entwicklung der ästhetischen Kategorien, da ohne sie nicht erklärbar wäre, wie diese Kategorien so kommunikationsfähig sind, dass sie jene (intermedialen) mehrstimmigen Beziehungen auf Basis der Alterität entwickeln können. So kann man beispielsweise auch verdeutlichen, wie es möglich ist, der Mathematik die Kategorie der *Negation* zu entnehmen, um sie im Feld der Intermedialität anzuwenden. Es geht dabei nicht um ein Ausleihen oder eine interdisziplinäre Übersetzung, sondern um einen Wanderungsprozess.

Die folgenden ästhetischen Kategorien werden hier erneut definiert, nachdem sie das Feld der Intermedialität betreten. In diesem Akt wird die erste Stufe ihrer Einwanderung in das Feld der Intermedialität beschrieben, nämlich ihre Ästhetisierung oder genauer: die Aktivierung ihrer ästhetischen Funktion. Im nächsten Akt wird das Flanieren der ästhetischen Kategorien im Feld der inszenierten Intermedialität (inszenierte Intermedialität in Literatur beziehungsweise Malerei) beschrieben und jenen neuen Wegstrecken, die durch dieses Flanieren erkundet werden, auf die Spur gegangen. Kurz gesagt wird im nächsten Akt die Durchführung der ästhetischen Kategorien in malerischen/literarischen Beispielen stattfinden, in denen Intermedialität inszeniert ist und wo der Saum von Schrift und Bild unsichtbar wird.

In diesem Akt wird folglich beschrieben, wie die Kategorien ästhetisiert und durch eine Neukontextualisierung erneuert werden. Im Verlauf dieses Definitionsversuchs werden nicht alle verschiedenen Ansätze an den Begriff historisch linear beschrieben, da dies das Vorhaben eines Projekts mit enzyklopädischem Charakter wäre. Stattdessen werden nur die wichtigen theoretischen Einsichten gewährt, die wesentlich zur Entwicklung der jeweiligen ästhetischen Kategorie beitragen. Eine ästhetische Kategorie erneut zu definieren bedeutet nicht unbedingt, sie mit neuen semantischen Elementen zu verfärben, sondern auch von den bereits existierenden jene herauszufinden und zusammenzubinden, die relevant für die Anwendung im Rahmen der Intermedialität sind.

4.1. Szene 1: Die Kategorie von *artsemblance*

Der Begriff *artsemblance* (Kunstscheinlichkeit) kann zugleich als ästhetische Kategorie und als zentrale thematische Achse von zahlreichen intermedialen Beispielen analysiert werden. Der Definitionsversuch der Kategorie wird in drei systematische Schritte gegliedert. Jeder Schritt beruht auf bestimmten ästhetischen Schriften und wird durch künstlerische Beispiele verdeutlicht. Der erste Schritt umfasst das ästhetische Prinzip der Wahrscheinlichkeit (*vraisemblance*). Zuerst soll das Prinzip der *vraisemblance* definiert werden, um den Entwicklungsprozess der *artsemblance*-Kategorie zu betrachten. *Art-semblance* wird *a contrario* (aus dem Gegensatz) zu *vrai-semblance* definiert. Die *a contrario*-Definition stellt eine rhetorische Strategie zur Formulierung eines Neologismus dar, die legitim zur Unterstützung heuristischer Konzeptionen ist. Sowohl die Kategorie der *vraisemblance* als auch die Kategorie der *artsemblance* werden hinsichtlich der Beziehung zwischen Wahrheit-Natur-Kunst untersucht. Jede Kategorie impliziert durch ihre Darstellungsformen und Repräsentationsweisen ein unterschiedliches Nachahmungsziel.

Paradigmatische theoretische Referenzen aus dem französischen Klassizismus beziehungsweise der Ästhetik werden in diesem ersten Schritt erwähnt, um die

Kategorie der Wahrscheinlichkeit zu erklären. Nicolas Boileau, Denis Diderot und Jean-Baptiste Dubos bilden das theoretische Triptychon der Analyse. Am Ende jeder Schrittfolge wird ein literarisches und/oder malerisches Beispiel ausgewählt, durch das die jeweilige theoretische Abbildung in die Praxis umgesetzt wird. Das malerische Beispiel zur Erklärung der Wahrscheinlichkeit stammt von einem französischen Maler des 18. Jahrhunderts, Jean-Baptiste Greuze, und bezieht sich auf die Rezeption des malerischen Werks von Diderots ästhetischen Schriften.

Der zweite Schritt bezieht sich auf die ersten Spuren von Kritik gegenüber dem ästhetischen Prinzip der *vraisemblance*, die den Weg zur Entwicklung der Kategorie der *artsemblance* vorbereiten. Diese kritischen Begegnungen sind auf der Achse der deutschen Ästhetik aufzufinden, vor allem in Friedrich Schillers Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) und in Martin Heideggers Abhandlung *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935–36). Hier wird die dynamische und dualistische Beziehung sowohl zwischen Natur, Wahrheit und Kunst, als auch zwischen Wahrheit und Schönheit in Frage gestellt. Vincent van Goghs *Ein Paar Schuhe* (1886) dienen im Hinblick auf Heideggers Werkanalyse als Verdeutlichung der Kritik an den traditionellen Regeln der Wahrscheinlichkeit. Der letzte Schritt vollzieht den Versuch, die Kategorie der *artsemblance* zu definieren und sie als ästhetische Kategorie zur Analyse der Bild-Schrift-Beziehungen und folglich der intermedialen Beispiele zu begründen. Der Versuch wird durch zwei intermediale Beispiele unterstützt, und zwar durch Orhan Pamuks Roman *Das Museum der Unschuld* (*Masumiyet Müzesi*, 2008) und durch Anthony Guerrées Möbelsammlung *Die Stühle der verlorenen Zeit* (*Les Assises du temps perdu*, 2020), inspiriert von den literarischen Figuren des Proust'schen Romans.

Sowohl die Kategorie der *vraisemblance* als auch die der *artsemblance* werden hier nach ihrer Ankunft im Feld der Intermedialität beschrieben. Das bedeutet allerdings nicht, dass sie vor dieser Ankunft nicht durch unterschiedliche Felder wanderten und sogar in einigen verweilten, um eine entsprechende Funktionalität im Feld zu aktivieren. Die Kategorie der *vraisemblance* kann beispielsweise in das Feld der christlichen Theologie einreisen und eingeschrieben werden. Die biblische Überlieferung (Gottebenbildlichkeit), wonach der Mensch als Gottes Abbild geschaffen ist, entspricht der Semantik der Kategorie der Wahrscheinlichkeit. Jenes gehört zu den wichtigsten Topoi der theologischen Anthropologie. Die griechische und lateinische Bibel übersetzt die beiden hebräischen Bildtermini (hebr. מִצַּלַּח *ṣəlaʾem* und מִדְּמוּת *dəməʾūt*), mit εἰκών (*eikōn*) und ὁμοίωσις (*homoíōsis*) bzw. *imago* und *similitudo*. Diese Bildbegriffe können durch die Kategorie der Wahrschein-

lichkeit interpretiert werden, da Gott die Wahrheit und der Mensch ein Abbild der Gottesgestalt ist.²

Die Kategorie der Kunstscheinlichkeit kann andererseits in das Feld der Mythologie eingeschrieben und dort aktiviert werden. Das Epos von Hesiodos und Homer, das zur Gattung der Poesie gehört, ist der Ursprung der Entwicklung der Mythologie und des Zwölfgötter-Pantheons der Antike. Das heißt, dass die Poesie die Mythologie und ihre theologischen Implikationen erschafft, welche einen Anspruch auf die Realität haben. Die Wahrheit befindet sich in der Kunst und das Leben imitiert, was die Kunst erfindet. Dennoch wird hier nicht die Wanderung der Kategorien beschrieben, sondern die Einwanderung der Kategorie von *vraisemblance* beziehungsweise *artsemblance* in die ästhetische Umwelt der Intermedialität.

4.1.1. Schritt 1: Französische Ästhetik und das Paradigma der *vraisemblance*

4.1.1.1. *Vraisemblance* bei Boileau

Der Klassizismus markiert in der Geschichte der französischen Literatur einen entscheidenden Wendepunkt. Er spiegelt ästhetisch und ideologisch einerseits die Rückgewinnung des mittelalterlichen Vorbilds im Rahmen der neoaristotelischen Annäherung und Interpretation der Poetik wider und zeigt zugleich die Auseinandersetzung mit der Renaissance. Die neoaristotelische Ästhetik, der ideologische Mechanismus der Rationalität und die staatspolitische Perspektive der absolutistischen Staatsraison, die durch die Intervention der *Académie française* instrumentalisiert beziehungsweise institutionalisiert wurde, sind die neuralgischen Punkte zur Formulierung des französischen Klassizismus. Das ästhetische Prinzip der Wahrscheinlichkeit verkörpert einen Grundpfeiler der Bewegung.

Boileau bewahrt den regulären Charakter der Renaissance-Poetik und etabliert gleichzeitig die *doctrine classique* (klassische Kunstlehre). Die *trois unités* (drei Einheiten) von Raum-Zeit-Handlung werden von den Prinzipien der *vraisemblance* und *bienséance* (Wohlanständigkeit) bereichert und formulieren das Ideal der *honnêteté* (Rechtschaffenheit).³ Die *vraisemblance* ist folglich ein Prinzip, das in der Theaterliteratur des Klassizismus in Frankreich von Nicolas Boileau in seinem Lehrgedicht *Dichtkunst* (*L'Art poétique*) entwickelt wurde. Demnach sollen sowohl die Aktionen als auch die Ereignisse eines Spiels glaubwürdig sein: »Dem Zuschauer bietet nie etwas Unglaubwürdiges dar./Das Wahre selbst kann bisweilen noch unwahrschein-

2 Mehr dazu in Neumann-Gorsolke, Ute. »Gottebenbildlichkeit AT«, in: *Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet* (<http://www.wiblex.de>), 2017, 1–14, <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/19892/> (Zugriff: 02.08.2023).

3 Vgl.: Galle, Roland. »Honnêteté und sincérité«, in: *Französische Klassik: Theorie. Literatur. Malelei*, herausgegeben von Fritz Nies und Karlheinz Stierle. München: Fink, 1985, 33–60.

lich sein.«⁴ Die Wahrscheinlichkeit spiegelt folglich nicht immer die Wahrheit wider, sondern eine raffinierte und stilisierte Realität, die den aristokratischen Moralidealen entspricht. Es geht um eine radikale Umkehrung des klassischen antikisch-ästhetischen Prinzips der Wahrscheinlichkeit, nachdem das Wahrscheinliche das Mögliche verkörpert. Die dargestellte Handlung hat entsprechend den Anforderungen der Wahrscheinlichkeit zu genügen.

Selbst die Nachbildung der Natur soll von allem Hässlichen und Unedlen bereinigt werden. Es geht folglich um die Nachahmung einer stilisierten Natur (*embellissement* der Natur), die aus dem Prozess der Idealisierung gefiltert werden soll. Auch die Sprache sollte dem *bon usage* (guten Gebrauch) entsprechen. Die Wahrscheinlichkeit wird dadurch um eine diegetische Stimmigkeit erweitert. Die ästhetische Bedeutung der *vraisemblance* wird, wie schon vorgezeichnet wurde, aus politischen Gründen stark moralisiert. Die höfische Gesellschaft des 17. Jahrhunderts bildete – gemeinsam mit den gehobenen bürgerlichen Schichten – das Publikum der Kunst.⁵ Das Theater funktionierte als Schule der *honnêteté* und zielte auf sittliche Verbesserung ab.⁶ Das Fundament der künstlerischen Perfektion⁷ (*vraisemblance*) lässt sich so auch sozial bestimmen, insofern sie sich an das *jugement humaine, né et élevé au bien*⁸ wendet.

Obwohl Boileau die klassischen Vorbilder imitiert, reformiert er die antike Tradition im Rahmen einer Sozial- und Kulturpolitik, die auf die Entwicklung einer Modernität abzielt. Boileau wiederholt in seinem Werk ein Hauptprinzip der Ästhetik, das schon aus der Poetik des Aristoteles bekannt ist, nämlich das Konzept der Wahrscheinlichkeit. So zieht Aristoteles zu Beginn des 9. Kapitels folgenden Schluss: »Aus dem Gesagten ergibt sich auch, dass es nicht Aufgabe des Dichters ist mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d.h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche«.⁹ Es gibt trotz allem einen großen Unterschied zwischen den beiden *vraisemblance*-

4 Boileau-Despréaux, Nicolas. *Die Dichtkunst. L'Art poétique*, herausgegeben von Rita Schober. Halle: Niemeyer, 1968, 45 (III. Gesang). Vgl. in der Originalsprache: *Jamais au Spectateur n'offrez rien d'incroyable./Le Vrai peut quelquefois n'estre pas vraisemblable*. Aus: *ibid.*, 44 (Chant III.).

5 Vgl.: Auerbach, Erich. »La cour et la ville«, in: *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*, herausgegeben von Erich Auerbach. Bern: Francke, 1951. 12–50, hier: 12.

6 Vgl.: Wehle, Winfried. »Eros in Ketten. Der Widerstreit von verosimile und maraviglioso als ein Grundverhältnis des »Klassischen««, in: *Französische Klassik: Theorie. Literatur. Malerei*, *ibid.*, 167–204, hier: 202.

7 Vgl.: *Ibid.*, 188.

8 Chapelain, Jean. *Opusculs critiques*, herausgegeben von Anne Duprat. Genève: Librairie Droz, 2007, 75, 198.

9 Aristoteles. *Poetik*, herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 1982, 19. Im Originaltext: *Φανερόν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γινόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον*. Aus: Aristoteles, poet. 1451b.

Begriffen (Boileau/Aristoteles). Mimesis wird bei Boileau in Rahmen der Repräsentation eingegrenzt.¹⁰ Hauptprinzip ist die Imitation der stilisierten und folglich korrigierten Natur. Von diesem Prinzip ist Boileaus *vraisemblance* abhängig. Was er mithilfe seines *vraisemblance*-Begriffs konzipiert, ist eine korrigierte Wiederverwendung des aristotelischen Wahrscheinlichen (*εὐκός*). Der Kontakt des Künstlers mit der Natur wird seither (Französischer Neoklassizismus) durch rationale Regeln vermittelt.¹¹ Die Kunst-Natur-Beziehung war bei Aristoteles andererseits unmittelbar. Der klassische Mensch war vertraut mit der Natur und durfte nicht intervenieren, auch wenn er Künstler war und sie repräsentieren wollte.

4.1.1.2. *Vraisemblance* bei Dubos

Abbe Dubos verschriftlicht 1719 mit seinem Werk *Kritische Betrachtungen über die Poesie und Malerei* (*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*) die ästhetische Regel der Wahrscheinlichkeit, die mit dem modernen Konzept von *bon goût* (guter Geschmack)¹² verbunden ist. Die Entwicklung des Konzepts verkörpert die Emanzipation des Individuums, das in der Lage ist, ästhetische Urteile unabhängig von der jeweiligen akademischen Authentizität auszudrücken. Nach Dubos soll die *vraisemblance* das erste Kriterium der Medien, der Literatur und der Malerei sein: *La première règle que les peintres et les poètes soient tenus d'observer en traitant le sujet qu'ils ont choisi c'est de n'y rien mettre qui soit contre la vraisemblance*.¹³ Die Kategorie der Wahrscheinlichkeit steht auch bei Dubos in enger Beziehung zu einer korrigierten Version der Realität und der Natur. Das Kunstwerk (spezifischer das Gedicht) ergibt sich nicht mehr durch eine literaturpolitische Perspektivierung, sondern durch Kriterien, die von einer sentimental Bildung diktiert werden und eine sensualistische Wirkungsästhetik erzeugen. Schon seit der Augustinischen Tradition und durch Texte von Blaise Pascal (1623-1662) und Nicolas Malebranche (1638-1715) tritt die Aussage in den Vordergrund, dass die Moral aus der Entwicklung tugendhafter Gefühle erzielt werden kann. Dubos' Konzept bildet gerade eine Poetik, die auf der Rhetorik der Gefühle aufbaut.¹⁴ Demnach sei die Kunst eine ästhetische Hygiene, die in der Lage sei, das

10 Vgl.: Angelatos, *Λογοτεχνία και Ζωγραφική*, 296.

11 Mehr darüber in: Saisselin, Rémy G. *The rule of reason and the ruses of the heart: a philosophical dictionary of classical French criticism, critics, and aesthetic issues*. Cleveland: Press of Case Western Reserve University, 1970.

12 Vgl.: Dens, Jean-Pierre. »La notion du bon goût au XVIIIème siècle: Historique et définition«, in: *Revue Belge de Philologie et d'Histoire* – *Belgische Tijdschrift voor Filologie en Geschiedenis* 53 (1975): 726–729.

13 Dubos, Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Paris: Beaux-Arts de Paris, 2015, 141.

14 Vgl.: *Ibid.*, 32–47.

Gemüt des Rezipienten zu regulieren und damit zur inneren Reinigung zu führen – ein Ansatz, der sich explizit auf die aristotelische Katharsis-Lehre bezieht.¹⁵

Das literarische Werk soll die harmonische Beziehung zwischen dem Wahrscheinlichen und dem Wunderbaren widerspiegeln:

Il me paraît trop difficile de placer ces bornes. D'un côté, les hommes ne sont point touchés par les événements, qui cessent d'être vraisemblables, parce qu'ils sont trop merveilleux. D'un autre côté, des événements, si vraisemblables qu'ils cessent d'être merveilleux, ne les rendent guère attentifs.¹⁶

In diesem Zusammenhang soll der Künstler, der durch sein Genie privilegiert ist, die Technik finden, mit der diese beiden Elemente zusammenzubinden und zu versöhnen sind (*l'art de concilier le vraisemblable et le merveilleux*¹⁷). Es handelt sich wieder um die Imitation einer korrigierten Natur, wie bei Boileau, allerdings mit dem Unterschied, dass die Korrektur hier aus der Verknüpfung des Wahren mit dem Wunderbaren entsteht. Diese Regulation hängt mit dem Bedürfnis zusammen, artifizielle Leidenschaften und Emotionen im Publikum anzuregen. Die emotionale Beteiligung des Publikums führt zur moralischen Bildung des *honnête homme* (ehrlicher Mann). Das Publikum verfügt über einen sechsten Sinn, der ihn wie ein Instinkt bei der Kunstbetrachtung leitet und in der Begegnung mit dem Schönen aktiviert wird.¹⁸ Dieser ästhetische Instinkt kann mithilfe von gutem Geschmack identifiziert werden, der wiederum mit Gefühlsbetontheit verbunden ist.

Im Rahmen dieser moralisch-ästhetisierenden Zielsetzung ergibt sich für Dubos die radikale Aussage, dass *le faux est quelquefois plus vraisemblable que le vrai*.¹⁹ Das Zitat verweist auf die stilisierte Natur, die als Vorbild zur Repräsentation dient, und entspricht dem ästhetischen Prinzip von Boileau, das soeben durch die Aussage *Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable* interpretiert wurde. Das Wahre oder das Unwahre sind nicht die entscheidenden Kriterien oder das Repräsentationsziel der Nachahmung, sondern die korrigierte Version der Realität als Leitfaden der Repräsentation. Denn die Kunst soll nicht zeigen, wie die Ordnung der Dinge sein könnte, sondern wie sie sein sollte. In dieser literaturpolitischen Perspektivierung werden darüber hinaus Publikum, Theater und Poetologie übergreifend zusammengeführt.

Dubos analysiert auch im Rahmen der Malerei deskriptiv die Kategorie der *vraisemblance*. Er entwickelt zwei Formen der Wahrscheinlichkeit, die mechanische und die poetische:

15 Vgl.: Geiger, Annette. *Urbild und fotografischer Blick. Diderot, Chardin und die Vorgeschichte der Fotografie in der Malerei des 18. Jahrhunderts*. München: Fink, 2004, 14.

16 Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 142.

17 Ibid., 143.

18 Vgl.: Geiger, *Urbild und fotografischer Blick*, 15.

19 Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 144.

La vraisemblance mécanique consiste à ne rien représenter qui ne soit possible, suivants les lois de la statique, les lois du mouvement et les lois de l'optique. [...] La vraisemblance poétique consiste à donner à ses personnages les passions qui leur conviennent, suivant leur âge, leur dignité, suivant le tempérament qu'on leur prête et l'intérêt qu'on leur fait prendre dans l'action.²⁰

Sowohl Form als auch Inhalt, das heißt die Darstellungsformen sowie die Repräsentationsweisen, sollen den Regeln der Wahrscheinlichkeit entsprechen. Es handelt sich folglich um eine diegetische und inhaltliche Einstimmigkeit, bei der die Erwartungshorizonte der Betrachter mit den moralsentimentalen Normierungen der Gesellschaft zusammenwirken sollen.

4.1.1.3. *Vraisemblance* bei Diderot

Auf der Traditionslinie Boileaus bewegt sich in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts auch Denis Diderot mit seinen *Ästhetischen Schriften* (*Cŕuvres esthétiques*). Man kann ihn als den ersten Kunstkritiker im modernen Sinne betrachten, da er unter Kritik weder einen vorformulierten Regelkanon (wie bei Boileau) noch eine Wirkungsästhetik versteht, die das Schöne als den Nenner aller wirksamen Reize definiert (wie bei Dubos). Sein einziges Kriterium ist der Effekt des Wahren, den ein gutes Kunstwerk erzeugen muss. Nach Diderot ist die Wahrheit der Natur die Basis der Wahrscheinlichkeit in der Kunst.²¹ In seinen Schriften aus dem »Salon von 1761« erkennt er die *vraisemblance* als grundlegendes Prinzip für Form und Inhalt eines Werks:

Das ist wahrhaftig ein Maler! [Chardin] ist ein Kolorist! [...] Das ist die Natur selbst. Die Gegenstände treten aus der Leinwand hervor und haben eine Wahrheit, die die Augen täuscht. [...] Um die Gemälde der anderen zu betrachten, muss ich mir andere Augen anschaffen. Um die Gemälde Chardins zu betrachten, brauche ich nur die Augen zu behalten, die mir die Natur gegeben hat und sie gut zu benutzen. [...] O Chardin, das ist nicht weiße, rote und schwarze Farbe, die du auf deiner Palette zerreibst; das ist die eigentliche Substanz der Gegenstände, das ist die Luft und das Licht, die du mit der Spitze deines Pinsels nimmst und auf die Leinwand überträgst.²²

Die gemalten Figuren ähneln der Natur und besitzen eine Wahrhaftigkeit, die aus dem Prinzip der Wahrscheinlichkeit entspringt und bei Betrachtern eine Augentäuschung (Verblendung) auslöst. Wahrscheinlichkeit betrifft trotzdem nicht nur die

20 Ibid., 151.

21 *Le vrai de la nature est la base de la vraisemblance de l'art*. Aus: Diderot, Denis. *Cŕuvres esthétiques*. Paris: Garnier Freres, 1959, 803.

22 Diderot, Denis. *Schriften zur Kunst*, herausgegeben von Peter Bexte. Berlin; Hamburg: Philo & Philo Fine Arts, 2005, 77ff.

Form und den Inhalt, sondern auch die diegetische Einstimmigkeit, was zu einem späteren Zeitpunkt dieser Szene durch das Greuze Beispiel beschrieben wird. Relevant zur Beschreibung der Entwicklung des *vraisemblance*-Begriffs ist allerdings die Tatsache, dass das Nachahmungsprinzip auch bei Diderot nicht in der Natur an sich liegt, sondern in einer »erfreulicheren Natur«.²³ Die korrigierte Version der Natur verknüpft sich nicht mehr mit einer neoaristotelischen (wie bei Boileau), sondern mit einer neoplatonischen Tradition. In den ästhetischen Schriften aus dem Salon von 1765 lässt sich diese Tradition erkennen:

Sie haben ihr (der Nachahmung) bald etwas hinzugefügt, bald etwas genommen; sonst hätten Sie kein erstes Abbild (image), keine Kopie der Wahrheit gemacht, sondern ein Porträt, die Kopie einer Kopie, φαντάσματος, οὐκ ἀληθείας. Damit hätten Sie den dritten Rang eingenommen (denn auf dem Weg von der Wahrheit zu Ihrem Werk hätte es gegeben: die Wahrheit oder das Urbild (prototype); sein vorfindbares Phantom, das Ihnen als Modell dient, und die Kopie, die Sie von dem nicht scharf umrissenen Schatten dieses Phantoms machen). Ihre Linie wäre nicht die wahre Linie, die Schönheitslinie, die ideelle Linie, sondern irgendeine geänderte, entstellte, porträthafte, individuelle Linie. [...] Zwischen der Wahrheit und ihrem Abbild steht ja die individuelle schöne Frau, die er zum Modell gewählt hat.²⁴

Der Künstler soll der ästhetischen Regel der Wahrscheinlichkeit folgen, gleichzeitig soll er jedoch in der Praxis der Nachahmung eine bestimmte Korrektur vornehmen (etwas hinzufügen oder weglassen). Die Wahrheit ist folglich nicht in die Natur eingeschlossen, sondern in einem Urbild (*prototype*), mit dem ein künstlerisches Genie kommunizieren soll, sodass die ideelle Schönheit und das ideelle Ding abgebildet werden. Sonst wäre der Künstler einfach ein Kopist individueller Sachverhalte, ein Porträtist, der die Kopie einer Kopie macht. Aus diesem Drei-Rang-Schema ergibt sich die Schlussfolgerung, dass zwischen der Wahrheit, die Urbildern innewohnt und dem Abbild, das der Künstler erschafft, das Modell für die Nachahmung steht, das in der Natur zu finden ist. Nirgends ist Diderot der Philosophie Platons näher gewesen als in diesem Text, der von Urbildern und Schattenbildern spricht. Nach Annette Geiger: »Durch diese radikale Entkoppelung von sichtbarer Natur und Idealmodell entwickelt Diderot in seiner Ästhetik absichtlich einen für die Kunstpraxis unbrauchbaren Begriff des Schönen: Das wahre Schöne bleibt auf ewig unsichtbar«.²⁵

23 Ibid., 37.

24 Ibid., 158f.

25 Geiger, *Urbild und fotografischer Blick*, 32.

4.1.1.4. Anwendung der ästhetischen Kategorie der *vraisemblance*

Als paradigmatisches Werk zur Anwendung der ästhetischen Kategorie der *vraisemblance* wird hier das Ölbild *Die Dorfbraut* (*L'Accordée de village*, 1761, Abb.11) des Genre-malers Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) unter Bezugnahme auf die Salonbeschreibung des Werks von Diderot (1761) analysiert. Greuzes Kunst wurde als eine Übergangsstufe zwischen der frivolen Kunst des Rokoko und der antiken Tugend des Neoklassizismus rezipiert.²⁶ Diese Charakterisierung beruht auf der Gattungsproblematik um Greuzes Werk, das, obwohl es zur Gattung der Genremalerei gehört, das formale Vokabular der Historienmalerei verwendet. Im Zentrum seiner Ikonografie steht die Darstellung des Allgemeinmenschlichen, das allerdings mit dem formalen Anspruch eines Historienbildes abgebildet wird.²⁷ Die familiären Szenarien des häuslichen Lebens vermischen sich mit den narratologischen Zeichenstrategien der Historienmalerei und resultieren in der Entwicklung einer Hybridgattung. Diese Problematik entspricht den kunsttheoretischen Fragestellungen einer Zeit, in der Kunstwerke durch öffentliche Salonausstellungen von ihrem höfischen und kirchlichen Kontext befreit werden. Das Kunstsystem des 18. Jahrhunderts befindet sich in der Spannung zwischen der akademischen Kunstdoktrin und der heterogenen Öffentlichkeit. Durch seine radikale Position gelang es Greuze, das neue bürgerliche Publikum mit seinen Bildthemen anzusprechen. Sein Ziel war die Entwicklung einer sentimental Wirkungsästhetik in der Natur, Wahrheit, Moral und Empfindsamkeit in den häuslichen Szenarien der Interieurräume inszeniert werden.

Obwohl er in der Akademie als außerordentliches Mitglied akzeptiert wurde, erhielt er in Diderots Salonschriften eine dithyrambische Kritik. Die Salonkritiken sind Briefe, die Diderot an Friedrich Melchior Grimm, seinen Literaturagenten und Verleger, adressierte. Er adaptierte die Erzähltechniken des Briefs und führte eine fiktionale Korrespondenz (die real existierende Person Grimm antwortete nicht), um einen Wahrheitseffekt zu erzeugen. Er verlangt gerade die Qualitäten von einem Kunstwerk, nämlich die Glaubwürdigkeit und den Wahrheitseffekt, die er selbst mit seinen Schriften zu erreichen versuchte.

26 Mehr dazu in: Hochkirchen, Britta. *Bildkritik im Zeitalter der Aufklärung. Jean-Baptiste Greuzes Darstellungen der verlorenen Unschuld*. Göttingen: Wallstein, 2018, 18.

27 Vgl.: Ibid., 18, 127.



Abb. 11: Jean-Baptiste Greuze: *L'Accordée de village* (dt.: Die Dorfbraut), 1761, Öl auf Leinwand, 0,92 x 1,17 cm.

Diderot erstellt keine deskriptive Bildanalyse von Greuzes Gemälde in der die verschiedenen bemalten Figuren detailliert analysiert werden, sondern erschafft eine ästhetische Kartographie mit dramatischen und dramaturgischen Konnotationen. Zur Verlinkung und Verknüpfung der verschiedenen linearen und farblichen Zeichen verwendet er die Kategorie der Wahrscheinlichkeit, die als Maßstab der Originalität des Werks und folglich seiner Qualität dient. Die Mehrfigurigkeit des Bildes strukturiert eine Kompositionsweise, die diagonal oder pyramidal lesbar ist.

Diese Kartografie wird von rechts nach links verfolgt, bis die Anordnung der zwölf malerischen Figuren skizziert wird. Dann beginnt Diderot, die verschiedenen verorteten Segmente inhaltlich durch Details zu verfärben (»Das ist die allgemeine Anordnung. Kommen wir jetzt zu den Details«²⁸). Kleidung, Körperstellungen, Gestik aber auch Gedanken und Gefühle gehören zu den Details, die Diderot performativ entfaltet. Das Gemälde wird als Ausschnitt einer Theaterbühne, als Szene einer Theaterhandlung aufgenommen: »Diderots Texte inszenieren ein Drama der Stimmen. Sie entfalten sich in Rede und Gegenrede auf Basis eines theatralischen

28 Diderot, *Schriften zur Kunst*, 33.

Modells. Etwas Bühnenhaftes durchzieht seine Texte und grundiert seine Bildauslegungen«. ²⁹ Die Figuren bekommen nicht nur Namen und eine genealogische Geschichte, sondern werden zu Schauspieler*innen, die ihre eigenen Stimmen artikulieren. Das Bild wird zum inszenierten Schauspiel und die Figuren erzeugen durch ihre Gesten und Haltungen Sprechakte.

Die Kategorie der *vraisemblance* wird folglich im Gemälde auf verschiedenen Ebenen und durch vielfältige Repräsentationsweisen aktiviert. Zunächst identifiziert Diderot die Figuren und die Rollenverteilung. Nur wenn jede Figur eine bestimmte Rolle einnimmt, hat die Betrachter*in die Möglichkeit, die Handlung der Geschichte und die Erzählung des Bildes zu verstehen. Die Identifizierung mit den Figuren vereinfacht demnach die Entwicklung der Erwartungshorizonte vonseiten der Betrachter*in, die beurteilen kann, ob die Figuren und die erzählende Handlung wahrhaftig sind. Leitfaden zur Identifizierung der Figuren und zur Verlinkung der Zeichen in der Kartografie sind sowohl die Blickrichtungen als auch die Hände der Figuren, welche die wichtigsten erzählenden Indikatoren der Szene darstellen. Objekte und Szenerien (Kulissen) sind die sekundären Indikatoren zur Entwicklung der Handlung und Verschärfung des Wahrheitseffekts (zum Beispiel der Beutel mit der Mitgift oder der Tisch für den Heiratsvertrag). So schreibt Diderot:

Die Verlobte steht ebenfalls. Den einen Arm hat sie sanft unter den ihres Verlobten geschoben; den anderen Arm hat die Mutter ergriffen, die etwas weiter vorn sitzt. Zwischen der Mutter und der Verlobten steht eine jüngere Schwester, die sich zur Verlobten beugt und einen Arm um ihre Schultern legt. ³⁰

Die Berührung zwischen den Figuren stellt einen der wichtigsten Faktoren der *vraisemblance* dar, weil sie die Intimität der familiären Szene wiedergibt und damit die Plausibilität des dargestellten Ereignisses erhöht. Die Figurenkonstellation wird durch die Berührung und die Blickrichtungen schematisiert und vermittelt. Der unhörbare Dialog zwischen den Figuren erhält durch diese zwei Faktoren eine Stimme. Die Sichtbarkeit der Gestik führt zur Sichtbarmachung der Handlung und zur Verschriftlichung der Bildelemente:

Er [der Vater] streckt die Arme seinem Schwiegersohn entgegen und spricht zu ihm mit überströmender Herzlichkeit, die mich bezaubert. Er scheint ihm zu sagen: »Jeanette ist sanft und verständig, sie wird dich glücklich machen, denke daran, sie ebenso glücklich zu machen...« [...] Was er sagt ist gewiss ergreifend und

29 Bexte, Peter. »Sinne im Widerspruch – Diderots Schriften zur bildenden Kunst«, in: Diderot. *Schriften zur Kunst*, *ibid.*, 291–316, hier: 313.

30 Diderot, *Schriften zur Kunst*, 32.

ehrenhaft. Eine seiner Hände, die man von außen sieht, ist sonnenverbrannt und braun; die andere, die man von innen sieht, ist weiß. Das entspricht der Natur.³¹

Die Identifizierung der Figuren, ihre Verortung in der Handlung und die Lesbarkeit der Gestik waren bisher die drei Faktoren, die die Kategorie der Wahrscheinlichkeit widerspiegeln. Die Kategorie dient folglich sowohl als methodologisches Werkzeug zur Bildanalyse wie auch als hermeneutischer Schlüssel zur Entzifferung der Szene. Es bleiben jedoch noch zwei wichtige Faktoren zum Bestätigen der Glaubhaftigkeit der Szene und folglich zum Beweis der hohen Qualität (nach Diderot) des Gemäldes. Diese zwei Elemente werden anders als die ersten drei beschrieben, da sie eine tiefere hermeneutische Ebene betreffen.

Das erste Element betrifft die Auswahl der Szene selbst sowie ihre Verknüpfung mit dem Begriff der Moral. Wie schon beschrieben, ist das Ziel der Kunst sowohl bei Boileau und Dubos als auch bei Diderot eine korrigierte Version der Natur nachzuahmen. Denn Kunst ergibt sich aus einer gezielten Selektion der Natur und macht die Natur zur Natur.³² Das bildet ein Paradox, da die Natürlichkeit kalkuliert sein muss, um natürlich zu wirken. Das heißt, dass die jeweilige Protagonist*in auf der Bühne oder im Bild so handeln muss, als ob er oder sie allein und ohne Publikum spielt, als ob er oder sie nicht beobachtet würde.³³ Das Paradox liegt in der Tatsache, dass, obwohl die Betrachter*innen immer schon im Bild vorgesehen und so in der Struktur des Werks selbst angelegt sind, sie gleichzeitig von der jeweiligen dargestellten Figur ignoriert werden. Durch dieses Paradox gewinnt das Bild an Wahrscheinlichkeit. Diderot verknüpft dieses ästhetische Prinzip zusätzlich mit seinem Moralbegriff, nachdem Moral nur stattfinden kann, wenn die Beteiligten aufhören, an die Moral zu denken.³⁴ Diese Schlussfolgerung stammt aus seiner Einstellung, dass Erzeugung und Wiedergabe von Plausibilität der Entwicklung von Moral dienen: »Teniers malt solche Sitten vielleicht wahrheitsgetreuer. Seine Szenen und Personen könnte man im Leben leichter wiederfinden. Aber bei Greuze findet man mehr Zierlichkeit, mehr Grazie, eine erfreulichere Natur«.³⁵

Greuze schafft im Bild diese »erfreulichere Natur« durch die Kombination zweier kontroverser Elemente, nämlich des Alltäglichen mit dem Außergewöhnlichen.³⁶ Obwohl die Szene zur Gattung der Genremalerei gehört und die Erwartungen eines Sittengemäldes widerspiegelt, wird im Bild keine alltägliche Szene dargestellt. Der

31 Ibid., 34.

32 Vgl.: Geiger, *Urbild und fotografischer Blick*, 19.

33 Vgl.: Ibid., 19, 24.

34 Vgl.: Ibid., 25.

35 Diderot, *Schriften zur Kunst*, 37.

36 Lavezzi, Elisabeth. *La scène de genre dans les Salons de Diderot*. Paris: Hermann, 2009, 78, 79, 83.

Maler selektiert ein sehr intimes Moment: die Verlobung der Tochter der Familie. Einerseits wird eine alltägliche Szenerie gezeigt und andererseits eine intime persönliche und familiäre Situation, die nicht zu alltäglichen familiären Beschäftigungen gehört. In der Alltagsszene wird das Pathetische unterbrochen, wodurch das Erhabene des Alltäglichen hervortritt: die Berührung der Eltern durch die Verlobung der Tochter, die Trauer der Schwester über deren Trennung, und die neidischen Gefühle der älteren Schwester, die noch nicht verlobt ist. Greuze hat einen Moment ausgewählt, der die im Alltag verborgenen Leidenschaften und Gefühle der Figuren in Szene setzt. Alles in der Szene ist implizit und gerade diese Implikation, diese Zierlichkeit, macht das Werk nach Diderot wahrhaftig und folglich genial. Nach Diderot ist nur ein Künstlergenie in der Lage, einen solchen Moment zu finden und ihn malerisch abzubilden. »Jedes Werk der Skulptur oder Malerei muss der Ausdruck einer großen Maxime sein und eine Lehre für den Betrachter enthalten; sonst ist es stumm.«³⁷

Das zweite Element zur Anwendung der *vraisemblance*-Kategorie in Greuzes Gemälde ist die Absorption, die Selbstvergessenheit, die der Szene eine größere Glaubhaftigkeit verleiht. Das Mädchen, das ein kleingeschnittenes Brot in seiner Schürze trägt und die Glucke mit ihren Küken füttert, wird durch das Prinzip der Absorption charakterisiert und spielt eine besondere Rolle in der Genreszene.

Diese Glucke, die ihre Küken in die Mitte der Szene geführt hat und die fünf oder sechs Junge hat, ebenso wie die Mutter, zu deren Füßen sie ihre Nahrung sucht, sechs bis sieben Kinder hat, und die Kleine, die ihnen Brot zuwirft und sie füttert: alles paßt, wie man zugeben muß, ganz entzückend zu der Szene, aber auch zu dem Ort und den Personen. Das ist ein kleiner, aber durchaus genialer Zug von Poesie.³⁸

Einerseits geht es um die Verdopplung der familiären Szene und ihre Verschiebung auf das Leben der Haustiere. Andererseits erfüllen der Vergleich und die Wiederholung des Familienmotivs die Szene mit Anmut und verleihen ihr eine raffinierte Natürlichkeit. So ist die natürliche Ordnung der Dinge: die Mutter, die ihre Kinder ernährt bis sie reif genug sind, sich von ihr zu trennen. Die implizierte Zärtlichkeit und die Wahrheit der mütterlichen Gefühle verschärfen sich durch die Glückenszene. So erkennt Diderot poetische Züge in Kleinigkeiten wie dieser. Die Natürlichkeit wird hier kalkuliert, um natürlich zu wirken. Das Mädchen, das die Küken füttert, ist ihrerseits auch ein Faktor, der die Plausibilität der Szene verschärft. Das Kind tut so, als ob es nicht beobachtet würde, als ob es kein*e Betrachter*in gegenüber

37 Diderot, *Schriften zur Kunst*, 250.

38 Ibid., 36.

dem Gemälde gäbe. Es ist absorbiert und folglich der Betrachter*in nicht zugänglich. Dieses szenische Fragment stellt ein unsichtbares Schild auf, eine Wand, die zwischen der Bildbühne und dem Zuschauerraum eingerichtet wird.³⁹

Obwohl das Mädchen auf ihre eigene Beschaffenheit konzentriert ist und als ein *mise en abyme* im Bild dient, das seine eigene Funktion und Darstellungsweise hat, verknüpft sie sich zugleich durch eine mächtige Implikation mit der Konstellation. Ihre Beschaffenheit, das Füttern der kleinen Haustiere, impliziert die Wiederholung des zentralen Inhaltsmotivs der Szene, nämlich der Frauenrolle. Der Frau wird ein bestimmter Geschlechtscharakter zugeschrieben. Die Frauenrolle war im 18. Jahrhundert ganz auf die biologische Funktion der Reproduktion reduziert. Dies lässt sich an eine Moralisierung des weiblichen Geschlechts anschließen, da die Hausfrau und Mutter für die moralische Sicherung der Familie verantwortlich war. In diesem bildlichen Moment der Absorption kann man folglich erneut die Handlung des Bildes lesen. Die Wiederholung des Motivs bestätigt und vervielfacht die Plausibilität der Szene. Greuze verbildlicht in den drei weiblichen Figuren aus verschiedenen Generationen (Mutter-Verlobte-Mädchen) den Begriff der Frau, wie sie im *Encyclopédie*-Artikel definiert wird.⁴⁰

Im folgenden Bild (Abb. 12) lässt sich eine ästhetische Kartografie von Greuzes Kunstwerk betrachten, wie diese in Diderots Salonschriften formuliert wird. Die Pyramidenkomposition verleiht der Szene eine Dynamik, die die Handlung antreibt und dem Darstellungsmodus der Historienmalerei ähnelt.⁴¹ Die rote Form umfasst die Narrativität der Hände, die einen Dialog zwischen den dargestellten Figuren aktiviert und diesen sichtbar für die Betrachter*in macht. In der grünen Form wird das Absorptionsbeispiel isoliert, das als *mise en abyme* dient und gleichzeitig die Plausibilität der Szene verstärkt. Mit gelben Achsen werden die zwei Mägde dargestellt, die sich im Rahmen der Erzählung und der Szene befinden und die Komposition als außenstehende Zeuginnen betrachten. Hauptachse der ästhetischen Kartografie bleibt die Kategorie der *vraisemblance*. Die verschiedenen eingeschriebenen Formen vertreten die unterschiedlichen Zeichenebenen, die von der Kategorie der Wahrscheinlichkeit betroffen sind.

39 Mehr über die vierte Wand bei Diderot in: Geiger, *Urbild und fotografischer Blick*, 19.

40 *Renfermée dans les devoirs de femme & de mère, elle consacre ses jours à la pratique des vertus obscures: occupée du gouvernement de sa famille, elle règne sur son mari par la complaisance, sur ses enfants par la douceur, sur ses domestiques par la bonté: sa maison est la demeure des sentiments religieux, de la piété filiale, de l'amour conjugal, de la tendresse maternelle, de l'ordre, de la paix intérieur, du doux sommeil, & de la sante: économe & sédentaire, elle en écarte les passions & les besoins.* Aus: Diderot, Denis und Jean-Baptiste le Rond d'Alembert. *Encyclopédie ou Dictionnaire des sciences, des arts et des métiers*. Bd. 6. Paris: Chez Jean-Léonard Pellet, 1778–1779. Reprint Stuttgart-Bad Cannstadt, 1966–1967, 475a.

41 Hochkirchen, *Bildkritik im Zeitalter der Aufklärung*, 131f.

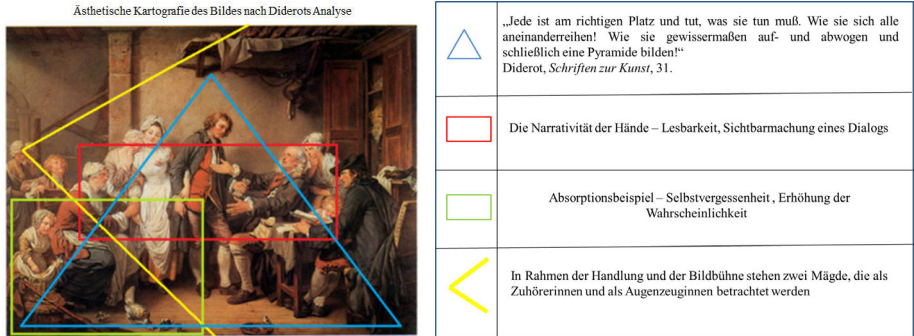


Abb. 12: Ästhetische Kartografie des Bildes nach Diderots Analyse.

4.1.2. Schritt 2: Deutsche Ästhetik: Kritische Störungen der *vraisemblance*

4.1.2.1. Das Paradigma Schillers

Friedrich Schillers Abhandlung *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* von 1795, in des Autors eigener Zeitschrift *Die Horen* erschienen, gehört zu den wirkmächtigsten ästhetischen Texten um 1800. Entscheidend für die Entwicklung und den Erfolg seiner Schriften waren zwei Kontexte, nämlich die Kantischen Grundsätze und die französische Revolution.⁴² Schiller verwendet diese Einsichten als Ausgangspunkte für die Entwicklung seiner eigenen Idee der Schönheit im Kontext eines transzendental-anthropologischen Beweisansatzes. Schiller sondert von dem physischen Charakter des Menschen die Willkür und von dem moralischen die Freiheit ab, um versuchsweise einen dritten Charakter zu erzeugen, der als Übergang zwischen der Herrschaft bloßer Kräfte und der Herrschaft der Gesetze dienen könnte.⁴³ Dieser Charakter stammt aus der ästhetischen Erziehung des Menschen und zeichnet sich durch die Ausbildung seines Gefühls- und Vernunftvermögens aus, da es Aufgabe der Kultur sei, die Grenzen der beiden Triebe (Sinntrieb und Spieltrieb) zu sichern.⁴⁴

42 Vgl. Vesper, Achim. »Durch Schönheit zur Freiheit? Schillers Auseinandersetzung mit Kant«, in: *Friedrich Schiller: Über die Ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, herausgegeben von Gideon Stiening. Berlin; Boston: De Gruyter, 2019, 33–48; Stiening, Gideon. »Der Versuch eines mündig gewordenen Volks«. Schillers allgemeine und besondere Revolutionstheorie«, in: *ibid.*, 49–62.

43 Vgl.: Schiller, Friedrich. »Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen«, in: *Schillers Werke: Nationalausgabe: Zwanzigster Band: Philosophische Schriften: Erster Teil*. Weimar: Böhlau, 1962, 309–412, hier: 313, Br. 3, <https://www.proquest.com/books/ueber-die-ästhetische-erziehung-des-menschen/docview/2355806830/se-2> (Zugriff: 05.09.2023).

44 Vgl.: *Ibid.*, 348, Br. 13.

Die narratologische Strategie, die Schiller anwendet, ist die ständige Verschiebung und Abwechslung seines theoretischen Schemas zwischen dem Anthropologischen, dem Ästhetischen und dem Politischen. Er verschiebt die drei Grundtriebe (Sinntrieb, Formtrieb, Spieltrieb) und ihre Implikationen von der anthropologischen Ebene (sinnliche Natur, vernünftige Natur, Freiheit⁴⁵) auf die politische (dynamischer, ethischer, ästhetischer Staat⁴⁶) und die ästhetische (Leben, Gestalt, lebende Gestalt⁴⁷). Er schafft damit eine Politisierung der Ästhetik und eine Ästhetisierung der Politik, da der Vermittlungspunkt in all seinen Schemen aus dem Bereich der Kunst und dem Begriff der Schönheit stammt:

Denn, um es endlich auf einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt. Dieser Satz, der in diesem Augenblicke vielleicht paradox erscheint, wird eine große und tiefe Bedeutung erhalten, wenn wir erst dahin gekommen sein werden, ihn auf den doppelten Ernst der Pflicht und des Schicksals anzuwenden; er wird, ich verspreche es Ihnen, das ganze Gebäude der ästhetischen Kunst und der noch schwürigern Lebenskunst tragen.⁴⁸

Der Spieltrieb ist folglich der Punkt, an dem Sinntrieb und Formtrieb verbunden wirken und wo die Eigenschaften Empfindung und Vernunft sich vereinen, um den Mensch in die Freiheit zu entlassen. Der Begriff des Spiels ist hier mit dem Konzept von Mimesis verknüpft und weist auf die ästhetische Kunst hin. Er ist aber zugleich mit dem Konzept der Lebenskunst verbunden, da für Schiller nur die Schönheit in der Lage ist, die Welt der Materie und die der Vernunft harmonisch zu vereinigen und ein Dasein der Freiheit und Selbstständigkeit zu führen. Gerade diese Positionierung der Lebenskunst dient als Ausgangspunkt für die Annäherung an die Kategorie der *artsemblance*, oder besser, als eine erste Störung der Kategorie der Wahrscheinlichkeit. Demnach soll die Kunst nicht die Wahrheit imitieren, die entweder in der (korrigierten) Natur oder in der Ideenwelt beziehungsweise Vernunft verortet ist. Stattdessen benötigt das Leben die Kunst, um Freiheit und Selbstständigkeit zu erreichen. So schreibt Schiller im 13. Brief: »Wo beyde Eigenschaften sich vereinigen, da wird der Mensch mit der höchsten Fülle von Daseyn die höchste Selbstständigkeit und Freyheit verbinden [...]«⁴⁹, oder anders formuliert in dem nächsten Brief: »[...] der Spieltrieb also würde dahin gerichtet seyn, die Zeit in der Zeit aufzuheben, Werden mit absolutem Seyn, Veränderung mit Identität zu vereinbaren«.⁵⁰

45 Vgl.: Ibid., 344f, Br. 12, sowie 347ff, Br. 13.

46 Vgl.: Ibid., 410, Br. 27.

47 Vgl.: Ibid., 355, Br. 15.

48 Ibid., 359, Br. 15.

49 Ibid., 349, Br. 13.

50 Ibid., 353, Br. 14.

Hier lassen sich die ersten kritischen Spuren eines Bruchs mit der kanonischen Kategorie der Wahrscheinlichkeit erkennen. Eine zweite Störung der Kategorie der *vraisemblance* und ein Riss zwischen den traditionellen ästhetischen Zielsetzungen sind in der folgenden Fragestellung zu bemerken:

Es kann, mit einem Wort, nicht mehr die Frage seyn, wie er von der Schönheit zur Wahrheit übergehe, die dem Vermögen nach schon in der ersten liegt, sondern wie er von einer gemeinen Wirklichkeit zu einer ästhetischen, wie er von bloßen Lebensgefühlen zu Schönheitsgefühlen den Weg sich bahne.⁵¹

Von der Klassik bis in das 18. Jahrhundert ist die wichtigste Frage der Ästhetik, die schon im Paradigma der *vraisemblance* skizziert wurde, welche Beziehung zwischen dem Kunstwerk und der Wahrheit besteht. Dadurch werden die Repräsentationsweisen und die Nachahmungsprinzipien der Schönheit diktiert. Bei Schiller geht es nicht mehr um die Frage, wie die Künstler*in die Wahrheit durch ihr Werk nachahmen kann, da die Wahrheit⁵² als Möglichkeit schon in die Schönheit eingeschrieben ist. Es handelt sich mehr um die Frage, wie der Mensch von einer gemeinen Wirklichkeit zu einer ästhetischen übergehen kann. Die ästhetische Wirklichkeit, die sich in der Schönheit befindet, ist nicht nur Ziel der Kunst sondern auch des Lebens an sich, da sich nur durch sie die Freiheit gewinnen und die höchste Selbstständigkeit erreichen lässt. Die Antwort, die Schiller auf diese Frage gibt, ist das Konzept des *ästhetischen Scheins*, das den Weg zur Kategorie der *artsemblance* eröffnet, die im nächsten Schritt beschrieben wird.

Nach Schillers ästhetischem Ansatz soll die Ästhetik nicht auf der Achse Wahrheit-Kunst, sondern auch auf der Achse Realität-Kunst aufgebaut werden. Aus dieser Bezogenheit ergibt sich der ästhetische Schein, der zwei Bestandteile hat, die *Aufrichtigkeit* und die *Selbstständigkeit*:

Nur soweit er *aufrichtig* ist, (sich von allem Anspruch auf Realität ausdrücklich los-sagt) und nur soweit er *selbständig* ist, (allen Beistand der Realität entbehrt) ist der Schein ästhetisch. Sobald er falsch ist und Realität heuchelt, und sobald er unrein und der Realität zu seiner Wirkung bedürftig ist, ist er nichts als ein niedriges Werkzeug zu materiellen Zwecken, und kann nichts für die Freyheit des Geistes beweisen. Übrigens ist es gar nicht nöthig, daß der Gegenstand, an dem wir den schönen Schein finden, ohne Realität sey, wenn nur unser Urtheil darüber auf diese Realität keine Rücksicht nimmt;⁵³

51 Ibid., 398, Br. 25.

52 Schiller verortet die Wahrheit in seiner Abhandlung sowohl in Formtrieb und Denkvermögen als auch in der Schönheit als Vermögen. Vgl. Ibid., 367, Br. 18; 385, Br. 23; 397f, Br. 25.

53 Ibid., 402, Br. 26.

Schon in der ersten Eigenschaft des *ästhetischen Scheins*, in der *Aufrichtigkeit*, lässt sich eine Kritik an der Wahrscheinlichkeit erkennen. Schiller kritisiert damit die bisherige Identifizierung von Täuschung und Wahrheitseffekt mit dem Schein. Denker aus der Spätaufklärung wie Johann Georg Sulzer und Moses Mendelssohn lasen Täuschung und Schein als Synonyme und betonten damit die effiziente Funktion solcher Illusionseffekte.⁵⁴ Bei Schiller soll der ästhetische Schein von jedwedem Realitätsanspruch befreit werden und folglich selbstständig sein, also unabhängig von der Realität bleiben. Ein Kunstwerk, das so zu wirken vermag, als ob es wahr wäre, führt zur Täuschung beziehungsweise Verblendung des Rezipierenden. Dieses naturtreue Kunstwerk verbirgt seinen Gegenstand um die Augenlust zu befriedigen und hilft dem rezipierenden Subjekt dabei, sich nicht mit der Realität zu befassen.⁵⁵ Hinter der ästhetischen Konzeption der Täuschung liegt die Verborgenseit eines distinkten Darstellungsgegenstands, der seine eigene Form hat, die sichtbar ist und sich von der Realität unterscheiden kann. Das bedeutet nicht, dass der Gegenstand der Darstellung unbedingt ohne Realität existiert, sondern dass man sich der Unterscheidung zwischen Realität und Kunst bewusst sein sollte. Denn nur so kann man in dieser Konfrontation involviert sein.

Der *ästhetische Schein* balanciert zwischen Schein und Realität und skizziert ihre Unterscheidung. Er bietet der Rezipient*in die Möglichkeit, der Realität nicht zu entfliehen, wie es bei der Täuschung geschieht, sondern zu lernen, in die Realität einzudringen und sie durch diese Konfrontation neu zu formulieren. Daher besitzt die Kunst nach Schiller eine starke politische Funktion, da sie in der Lage ist, die Welt zu verändern und durch moralische Werte neu aufzubauen. Man kann dies allerdings nicht durch eigenes Empfindungs- oder Denkvermögen erreichen, sondern nur durch das Schönheitsvermögen, das im Kunstwerk verborgen ist. Deswegen ist es relevant, die Grenzziehungen zwischen Kunst und Leben sichtbar und erkennbar zu machen, da nur innerhalb der Grenzen des *ästhetischen Scheins* eine neue Realität frei entwickelt werden kann. So kommentiert Anne Pollok: »However, Schiller stresses that this freedom is only valid as long as we remain within the boundaries of aesthetic semblance: the moment we leave its realm, we attempt to give such ideal forms reality which is not within our power.«⁵⁶

Das Bewusstsein, dass durch das Kunstwerk kein Gegenstand an sich erzeugt wird, sondern ein *ästhetischer Schein*, ist die Voraussetzung für Freiheit. Der Künstler soll sich gemäß Schiller bewusst sein, dass er durch den Spieltrieb den Menschen sowohl physisch als auch moralisch befreien kann; aber nur dann, wenn er

54 Mehr dazu in: Pollok, Anne. »A Further Mediation and the Setting of Limits: The Concept of Aesthetic Semblance and the Aesthetic State«, in: *Friedrich Schiller: Über die Ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, ibid., 219–235, hier: 223.

55 Vgl.: Ibid. 222f.

56 Ibid., 225.

die Wirklichkeit verlässt und sich im ästhetischen Schein bewegt. Denn Gegenstand des Spieltriebs ist weder das Leben, welches Gegenstand des Sinntriebs ist, noch die Gestalt, die Gegenstand des Formtriebs ist, sondern die lebende Gestalt, die als Beschreibung der Schönheit dient.⁵⁷ Anders formuliert entwickelt sich das Konzept der lebenden Gestalt aus der Vereinigung des Lebens mit der Form, des Leidens mit der Tätigkeit, des Zustands mit der Tat. Im Rahmen der lebenden Gestalt vermischt sich die dynamische Schönheit mit der logischen und erzeugt die Freiheit, die alles einschließt und die unendlich ist.

Die ästhetische Beschaffenheit besitzt folglich eine enorme Macht und ist in der Lage, die Welt zu verändern: Bedingung ist, dass sie nicht aus der lebenden Gestalt heraustritt und dass sie nie vergisst, dass sie solch eine Veränderung nur durch die Form hindurch vollziehen kann. Ihr Verzicht auf den Realitätsanspruch (*Aufrichtigkeit*) und ihre *Selbstständigkeit* bedeuten trotzdem keine Isolierung von der Realität. Indem sie alles einschließt, Empfindlichkeit und Verstand, Gefühlsvermögen und Vernunftvermögen, ist sie in der Lage, neue mögliche Wege vorzuschlagen, die zu einem Perspektivwechsel und zur Erweiterung der Wahrnehmungshorizonte führen können. Deswegen verortet Schiller die Wahrheit nicht nur im Formtrieb der Denkgesetze, sondern auch im Spieltrieb, wo sie als versteckte Möglichkeit erscheint, die jederzeit durch ein Kunstwerk aktiviert werden kann.⁵⁸

Jacques Rancière verwendet gerade diese starken ästhetischen Positionierungen in Schillers Abhandlung, um das Paradox zu erklären in dem das Politische der Kunst in Verbindung mit ihrer *Selbstständigkeit* hervortreten kann. Für Schillers Argumentation entwickelt er das *ästhetische Regime*, das sowohl die politische Funktion der Ästhetik als auch ihre Unabhängigkeit von den jeweiligen ethischen oder repräsentativen Ansprüchen fördert.⁵⁹

Die Statue⁶⁰ ist ein »freier Schein«. [...] Sie ist eine sinnliche Form, die von den gewöhnlichen Formen der sinnlichen Erfahrung, die von diesen Dualitäten geprägt sind, unterschieden ist. Sie gibt sich in einer spezifischen Erfahrung, die die gewöhnlichen Verbindungen nicht nur zwischen Schein und Wirklichkeit, sondern auch zwischen Form und Materie, Aktivität und Passivität, Verstand und Sinnlichkeit aufhebt.

Genau diese neue Form der Aufteilung des Sinnlichen fasst Schiller in dem Ausdruck »Spiel« zusammen. Auf seine minimale Definition reduziert, ist das Spiel

57 Vgl.: Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 355, Br. 15.

58 Vgl.: Ibid., 367, Br. 18; 385, Br. 23; 397f, Br. 25.

59 Vgl.: Rancière, Jacques. *Das Unbehagen in der Ästhetik*, übersetzt von Richard Steurer, herausgegeben von Peter Engelmann. Wien: Passagen, 2007, 37–43.

60 Hinweise auf die Statue *Juno Ludovisi*, die Schiller in dem 15. Brief als Beispiel erwähnt.

die Tätigkeit, die keinen anderen Zweck als sich selbst hat, die auf keine tatsächliche Machthabe über Dinge und Personen abzielt.⁶¹

Rancière verwendet die Begriffe von Schein und Spiel, wie sie bei Schiller entwickelt wurden, um das ästhetische Regime aufzubauen, das nicht weit von den Erwartungen des ästhetischen Staats bei Schiller entfernt zu sein scheint. Kunst nach Rancière ist nicht politisch, weil sie politische Zielsetzungen vermittelt oder weil sie Konflikte zwischen den Klassen widerspiegelt. Sie ist politisch, weil sie Zeit und Raum rekonfiguriert, also einen materiell und symbolisch bedeutsamen Raum zu reformulieren vermag.⁶² Die ästhetische Erfahrung wird dadurch politisiert, dass sie eine Lebensform hervorbringt, die allerdings distanziert von dienlichen Zwecken ist. Die neue Distribution von Raum und Zeit, die mit der Hilfe von Schein und Spiel verwirklicht wird, behält ihre Selbstständigkeit, ohne der Sphäre des Lebens zu entfliehen.

Die Autonomie, die Rancière der Kunst zuschreibt, bezieht sich auf die Form der Kunst, die selbstständig und rein ist und zugleich eine neue sinnliche Erfahrung mit sich bringt.⁶³ Diese Erfahrung kann die Grundlage zur Entwicklung eines neuen individuellen und kollektiven Lebens anbieten, und gerade dies ist die politische Funktion der Kunst:

Es gibt keinen Konflikt zwischen Reinheit und Politisierung. Aber man muss genau verstehen, was »Polarisierung« bedeutet. Ästhetische Erfahrung und Erziehung versprechen nicht eine Hilfeleistung der Kunstformen für die Sache der politischen Emanzipation. Es geht um eine eigentümliche Politik, eine Politik, die ihre eigenen Formen denen gegenüberstellt, die die dissensuellen Interventionen der politischen Subjekte konstruieren. Diese »Politik« muss man also eher eine Metapolitik nennen.⁶⁴

Diese Argumentation beruht auf dem Konzept und der Wirkung des freien Spiels. Rancière interpretiert Schillers freies Spiel als eine Anspannung zwischen der Kunstproduktion (*poiesis*, Form-machen) und der Rezeption einer passiven Empfindung (*aisthesis*, Materie).⁶⁵

Die Kritik an der *vraisemblance*-Kategorie kann hinsichtlich Schillers Abhandlung um zwei Schwerpunkte zusammengefasst werden. Der erste Punkt bezieht

61 Rancière, *Das Unbehagen in der Ästhetik*, 40f.

62 Vgl.: Ibid., 33f.

63 Vgl.: Ibid. 43.

64 Ibid. 44.

65 Vgl.: Malik, Suhail und Andrea Phillips. »The Wrong of Contemporary Art: Aesthetics and Political Indeterminacy«, in: *Reading Rancière*, herausgegeben von Paul Bowman und Richard Stamp. London; New York: Continuum International Publishing Group, 2011, 111–128, hier: 112.

sich auf den Begriff der Wahrheit, die für die Vertreter der Wahrscheinlichkeit das bestrebte Ziel der Nachahmung sein sollte. Auf der anderen Seite ist die Wahrheit bei Schiller nicht mehr relevant für die Nachahmung, da sie bereits als potentielle Kapazität in der Schönheit vorliegt. Was an Bedeutung gewinnt und was hier als der zweite kritische Punkt gegen die *vraisemblance*-Kategorie gelesen werden könnte, ist das Konzept des ästhetischen Scheins, das den Menschen sowohl physisch als auch moralisch befreien kann:

Wenn in dem *dynamischen* Staat der Rechte der Mensch dem Menschen als Kraft begegnet und sein Wirken beschränkt – wenn er sich ihm in dem *ethischen* Staat der Pflichten mit der Majestät des Gesetzes entgegenstellt, und sein Wollen fesselt, so darf er ihm im Kreise des schönen Umgangs, in dem *ästhetischen* Staat, nur als Gestalt erscheinen, nur als Objekt des freyen Spiels gegenüberstehen. *Freyheit zu geben durch Freyheit* ist das Grundgesetz dieses Reichs.⁶⁶

Freiheit durch Freiheit zu geben, bedeutet zuallererst die Befreiung von dem sinnlichen und dem vernünftigen Zwang, was durch die Entwicklung des Spieltriebs erreicht wird; es bedeutet aber auch – da man frei innerhalb der Grenzen der lebenden Gestalt ist – weiterhin frei zu handeln, auch wenn das Handeln über diesen willkürlichen Raum hinausgeht. Man geht über die lebende Gestalt hinaus, aber man hat dort gelernt, frei zu handeln, und das vergisst man nicht. Deswegen gewinnt das Dasein die höchste Selbstständigkeit und Freiheit, denn es lernt, frei zu handeln, ohne dieses Handeln für materielle oder persönliche Zwecke auszunutzen. Es geht um die ersten Brüche mit und Störungen der Kategorie der Wahrscheinlichkeit, die den Weg zur Entwicklung der Kategorie der *artsemblance* vorbereiten.

4.1.2.2. Das Paradigma Heideggers

Martin Heidegger entfaltet in seinem Werk *Der Ursprung des Kunstwerkes* eine Wesensbestimmung der Kunst und identifiziert sie als eine Art des Wahrheitsgeschehens.⁶⁷ Durch seinen Kunstwerkaufsatz wurde die Debatte um die ästhetische Kommunikation des 20. Jahrhunderts angeregt, die das Verhältnis zwischen Kunst und Wahrheit diskutierte. Die herrschenden ästhetischen Thesen sahen in der Kunst entweder Lüge und Täuschung (platonische Traditionslinie beziehungsweise Nietzsche) oder hielten Kunst für naturtreu und wahrheitsfähig (aristotelische Traditionslinie beziehungsweise Schelling). Heidegger baut dieses ästhetische Verhältnis ab und verortet die Wahrheit innerhalb der Kunst, und spezifischer innerhalb des Kunstwerks. Aus diesem Grund wird sein Kunstwerkaufsatz hier als

66 Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 410, Br. 27.

67 Vgl.: Plumpe, Gerhard. »Das Sein der Kunst: Heidegger«, in: *Ästhetische Kommunikation der Moderne. Band 2: Von Nietzsche bis zur Gegenwart*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 1993, 248–291, hier: 248.

zweite Störung der Kategorie der Wahrscheinlichkeit beschrieben, die einen noch radikaleren Bruch mit der ästhetischen Tradition vollzieht als Schiller, und so den Weg zur Entwicklung der Kategorie der *artsemblance* vorbereitet. Die Wahrheit des Seienden erscheint in der Kunst, aber nicht indem die Kunst eine Idee oder einen von der Natur vorgegebenen Gegenstand wahrhaftig nachahmt oder repräsentiert, sondern indem durch die Kunst das Seiende überhaupt sichtbar werden kann.⁶⁸ Die Kunst wird nicht mehr durch ästhetische Prämissen betrachtet, sondern im Denkkontext der Metaphysik verstanden, da sie der Wahrheit verpflichtet ist:

Im Werk der Kunst hat sich die Wahrheit des Seienden ins Werk gesetzt. »Setzen« sagt hier: zum Stehen bringen. [...] So wäre denn das Wesen der Kunst dieses: das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden. Aber bislang hatte es die Kunst doch mit dem Schönen und der Schönheit zu tun und nicht mit der Wahrheit.⁶⁹

Um dieser komplexen Argumentation zu folgen, muss man die Begriffe Ding, Zeug und Werk, die Heidegger im Kunstwerksaufsatz entfaltet, kurz erläutern. Die drei Begriffe gehören zu unterschiedlichen ontologischen Ebenen und vertreten durch ihre Bestimmungen (Dingheit, Zeugsein, Werksein) differenzierte Seinsweisen.⁷⁰ Der Philosoph definiert das Ding folgendermaßen: »Das Ding ist das αἰσθητόν, das in den Sinnen der Sinnlichkeit durch die Empfindungen Vernehmbare«.⁷¹ Das Ding wird in diesem Zitat als Naturding definiert, als etwas, das vorgegeben oder in der Natur zu finden sei. Danach listet Heidegger drei besonders wichtige Auslegungen der Dinglichkeit auf, die die Funktionalität des Begriffs verdeutlichen: »das Ding als den Träger von Merkmalen, als die Einheit einer Empfindungsmannigfaltigkeit, als den geformten Stoff«.⁷² Zusammengefasst ist das Ding eigenwüchsig,⁷³ erscheint in der Natur und steht in enger Beziehung zum Begriff der Erde, die das Sich-Verschließen, das Geborgene darstellt.

Heidegger verortet das Zeug in einer Zwischenstellung zwischen dem Ding und dem Werk.⁷⁴ Zeug ist halb Ding, da es auch ein Stoff-Form-Gefüge hat und

68 Vgl.: Ibid., 260.

69 Heidegger, Martin. *Der Ursprung des Kunstwerkes*, herausgegeben von Friedrich-Wilhelm v. Herrmann. Frankfurt a.M.: Klostermann, 2012, 21.

70 Mehr dazu in: de Francisco, Lara. »Kunstwerke und Gebrauchsgegenstände: Ding, Zeug und Werk in ihrer Widerspiegelung«, in: *Heideggers Ursprung des Kunstwerks: Ein kooperativer Kommentar*, herausgegeben von Günter Figal. Frankfurt a.M.: Klostermann, 2011, 19–32, hier: 20.

71 Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, 10.

72 Ibid., 15.

73 Vgl.: Ibid., 13.

74 Vgl.: Ibid., 13f.

sinnlich wahrnehmbar ist, und doch mehr als ein Ding, da es nicht eigenwüchsig, sondern von Menschenhand hervorgebracht wird. Andererseits ist Zeug auch halb Kunstwerk: es ist von Menschenhand geschaffen und doch weniger als ein Werk, da es nicht selbstgenügsam, sondern der Dienlichkeit verpflichtet ist. Das Zeug steht folglich in der Mitte zwischen Ding und Werk, zwischen Natur und Kunst.



Abb. 13: Vincent van Gogh: *Les Souliers* (dt.: Ein Paar Schuhe), 1886, Öl auf Leinwand, 37,5 x 45,5 cm.

An diesem Punkt verwendet Heidegger einen Trick, der zur Entwicklung seiner Wahrheitstheorie und zur Definition des Kunstwerks führt. Er wählt als Beispiel des Zeugs ein Paar Bauernschuhe aus, aber kein reales, sondern ein künstlerisch von van Gogh dargestelltes (Abb. 13). »Zur *Erde* gehört dieses Zeug und in der *Welt* der Bäuerin ist es behütet. Aus diesem behüteten Zugehören ersteht das Zeug selbst zu seinem Insichruhen«. ⁷⁵ In diesem gemalten Zeug erkennt die Betrachter*in das »klaglose Bangen um die Sicherheit des Brotes, die wortlose Freude des Wiederüberstehens der Not, das Beben in der Ankunft der Geburt und das Zittern in der Umdrohung des Todes«. ⁷⁶ Das (gemalte) Schuhzeug der Bäuerin gilt als Allegorie und Symbol, das etwas anderes offenbart. Diese Offenbarung bewegt sich auf zwei differenzierten Ebenen. Die erste Ebene wird durch die Trägerin der Schuhe gezeichnet, und offenbart die Lebensweise der bäuerlichen Welt. Die zweite Ebene entwickelt

75 Ibid., 19.

76 Ibid.

sich durch die Erde, die die Schuhe betreten. Das Schuhzeug stellt also ein Dazwischen dar, das zwischen Erde und Welt verortet wird.

Der Bauernschuh ist trotzdem Zeug, und das Zeugsein des Zeugs besteht aus seiner Dienlichkeit. Gerade aus diesem Grund stellt Heidegger das Zeug durch die Kunst dar, da man nur durch das (Kunst)Werk das Sein des Zeugs hervorbringen kann, die sogenannte Verlässlichkeit. Durch die Betrachtung des gemalten Schuhs kann man Dienlichkeit als eine Wesensfolge der Verlässlichkeit verstehen. Der getragene Schuh (das Zeug) hat eine funktionale Bestimmung, eine dienliche Rolle, die sich aus der alltäglichen Vertrautheit des Schuhträgers mit der Funktion des Schuhs ergibt. Wenn man jeden Tag seine Schuhe anzieht, dann weiß man, dass es dienlich ist, aber man erkennt nicht, dass diese Dienlichkeit aus der Verlässlichkeit resultiert. Verlässlichkeit wird als die wiederholte Bestätigung der Funktionalität eines Zeugs betrachtet, die verbunden mit einer erwachsenen Vertrautheit ist, welche wiederum zur Gründung eines normativen Charakters führt. Diesen analytischen Prozess kann man durch die Betrachtung der gemalten Schuhe entdecken. Mithilfe ihrer Betrachtung kann man einen Schritt zurückgehen und jene Verlässlichkeit erkennen. Dies ist auch möglich, wenn die Betrachter*in die Schuhe nicht trägt, sondern sie nur durch eine bestimmte Abstraktion betrachten kann: »Das Zeugsein des Zeugs wurde gefunden. Aber wie? Nicht durch eine Beschreibung und Erklärung eines wirklich vorliegenden Schuhzeuges; [...] sondern nur dadurch, dass wir uns vor das Gemälde van Goghs brachten. Dieses hat gesprochen.«⁷⁷

Das Zeugsein des Zeugs kommt nur durch das Werk zum Vorschein, das heißt, dass die Wahrheit des Zeugs nur durch die Kunst eröffnet werden kann.⁷⁸ Heidegger verwendet die gemalten Schuhe von Van Gogh, um die Schlussfolgerung zu ziehen, dass Wahrheit im Werk am Werk geschieht. »Van Goghs Gemälde ist die Eröffnung dessen, was das Zeug, das Paar Bauernschuhe, in Wahrheit ist.«⁷⁹ Wenn die Betrachter*in vor dem Bild steht, ist sie in der Lage zu erfahren, wie die Wahrheit am Werk gesetzt wird, wie die Wahrheit sich ereignet. Im (Kunst)Werk wird nicht nur ein (Schuh)Zeug abgebildet, sondern das Sein des Zeugs, was das Zeug in Wahrheit ist. Durch die künstlerische Veranschaulichung vergisst der Betrachter die dienliche Funktion des Zeugs und fokussiert auf die Verlässlichkeit, die bildlich dargestellt ist. Das ganze Werk bleibt allerdings ein Ding, da es sinnlich wahrnehmbar ist und ein Stoff-Form-Gefüge hat. Die Reflexion über die Wesensbestimmungen von Ding, Zeug und Werk wird gerade durch die Kunst aktiviert.

Das Werk ist eine Form, in der die Wahrheit als die Unverborgenheit des Seienden geschieht. Das Wesen des Werks ist folglich das Sich-ins-Werk-Setzen der

77 Ibid., 20f.

78 Mehr dazu in: Plumpe, »Das Sein der Kunst«, 260; De Lara, »Kunstwerke und Gebrauchsgegenstände«, 27.

79 Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, 21.

Wahrheit des Seienden. Es geht um eine metaphysische Interpretation der Kunst, die entfernt von den Prinzipien des Schönen, der Schönheit und insgesamt der Ästhetik ist. Die Wahrheit befindet sich nicht mehr in Urbildern, Ideen oder in der Natur, sondern erscheint im Kunstwerk. Das bedeutet trotzdem nicht, dass die Wahrheit einfach da ist – stattdessen wird sie vom Werk getragen. Es geht um eine phänomenologische Wahrheitstheorie, die durch die Metapher der Beleuchtung und der Dunkelheit näher erklärt wird.

Verschließung, Verbergung und Opazität werden in die Erde eingeschrieben, während die Welt die völlige Offenheit und Transparenz widerspiegelt. Nur die Wahrheit, die im Werk getragen wird, kann die dialektische Versöhnung des Urstreits von Lichtung und Verbergung erzeugen.⁸⁰ Die Wahrheit eröffnet einen Zwischenraum, in dem das Seiende sich zeigt und zugleich entzieht. Das Werk, das ein Geschehnis der Wahrheit ist, stellt eine Welt auf und hält das Offene der Welt offen.⁸¹ Zugleich stellt es die Erde her, indem es das sich Verschließende ins Offene hinein bringt.⁸² Um das Werkhafte des Werks, das Zeughafte des Zeugs und das Dinghafte des Dings zu bestimmen, soll zuerst das Sein des Seienden gedacht werden, das nur durch das Kunstwerk eröffnet werden kann: »Im Werk geschieht diese Eröffnung, d.h. das Entbergen, d.h. die Wahrheit des Seienden. Im Kunstwerk hat sich die Wahrheit des Seienden ins Werk gesetzt. Die Kunst ist das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit.«⁸³

Das Kunstwerk ist folglich selbstreferentiell, es ist selbstgenügsam und kann daher nicht als Re-präsentation gedacht werden. Es repräsentiert keine Ideen oder Naturgegenstände und versucht keine Wahrheit zu imitieren (*vraisemblance*), weil keine Wahrheit mit ihm koexistiert. Die radikale Kritik, die Heidegger gegenüber der westlichen ästhetischen Tradition formuliert, ist gerade diese Verortung der Wahrheit innerhalb des Kunstwerks. Die Wahrheit befand sich in der bisherigen ästhetischen Tradition entweder in der Ideenwelt, in realen Dingen oder in der Subjektivität des Urhebers. Deswegen war es die Zielsetzung der Kunst, die Wahrheit zu imitieren. Um sie zu imitieren, sollten zunächst ästhetische Prinzipien durch Regelbücher (Poetiken) konstituiert werden, die die Verortung der Wahrheit markieren und dann die künstlerische Handlung leiten würden. Die Wahrheit war dabei allerdings außerhalb der Kunst verortet. In seinen Briefen verübt Schiller eine erste Kritik an diesen kanonischen Schritten und bricht mit ihnen. Die wichtigste Umkehrung der ästhetischen Normen schafft allerdings Heidegger, der die Wahrheit deutlich im Feld der Kunst verortet. In der traditionellen Ästhetik existiert die Wahrheit

80 Vgl.: Ibid., 42f.

81 Vgl.: Ibid., 31.

82 Vgl.: Ibid., 34f.

83 Ibid., 25.

unabhängig von der Kunst, während sie sich in Heideggers Theorie nur am Kunstwerk ereignet. Was Heidegger aber nicht vermeiden kann, ist die Entfernung der Ästhetik von ihrer Interpretation. Die Schönheit und das Schöne werden von seiner Wahrheitstheorie ausgeschlossen und von der Metaphysik ersetzt.

4.1.3. Schritt 3: Die Kategorie der *artsemblance*

Die ästhetische Ansicht, die das Gegenteil der Kategorie der Wahrscheinlichkeit bedeutet, lässt sich mit dem heuristischen synthetischen Begriff der *artsemblance* umfassen. Nicht die Kunst soll die Wirklichkeit nachahmen, sondern die Wirklichkeit soll der Kunst gehorchen und sie imitieren. Es geht um eine radikale Umkehrung der hierarchischen Beziehungen zwischen Kunst und Wahrheit beziehungsweise Wirklichkeit, die sich zerstörerisch auf das Prinzip der Repräsentation auswirkt. Nachdem die Wahrheit innerhalb und nicht außerhalb der Kunst zu finden ist, soll selbst das Leben das fiktionale Realitätssystem der Kunst imitieren. Bevor die Merkmale der Kategorie und ihre technischen und formalen Strategien beschrieben werden, werden zwei textuelle beziehungsweise visuelle Beispiele analysiert. Wie bei den meisten heuristischen Konzepten werden zunächst Beispiele vorgestellt, anhand derer anschließend eine Theorie der Kategorie abstrahiert wird.

4.1.3.1. Anthony Guerrée, Die Stühle der verlorenen Zeit

Das erste Beispiel zur Erläuterung der Kategorie der *artsemblance* stammt aus dem Bereich des Designs. *Die Stühle der verlorenen Zeit* (*Les assises du temps perdu*) ist die erste Möbelsammlung Anthony Guerrées, die von den Figuren Marcel Prousts inspiriert wurde. Die erste Ausstellung fand in der *Galerie Gallimard* im Jahr 2019 statt. Der dazugehörige Ausstellungskatalog wurde 2020 von *Bouclard éditions* publiziert. Acht Stühle werden seit Februar 2021 in *Cornette de Saint Cyr* in Paris in Kollaboration mit dem *Atelier Jaspers* ausgestellt. Jeder Stuhl trägt den Namen einer Proustschen Figur und spiegelt sowohl die Psychologie als auch das Sosein (*la manière d'être*⁸⁴) der jeweiligen literarischen Figur wider: »Ich habe Proust wie einen Traum gelesen und wollte sehr schnell eine Spur davon behalten, meine Wahrnehmung der Charaktere einfrieren, sie sichtbar machen und ihnen einen realen Platz im Raum verleihen, ihnen einen Sitzplatz geben« (meine Übersetzung).⁸⁵

Die Stühle der verlorenen Zeit könnten durch die Kategorie der *artsemblance* erörtert werden, da sich die fiktionalen Figuren des Romans materialisiert werden und einen

84 Guerrée, Anthony. *Les Assises du temps perdu*. Paris: Bouclard, 2020, 7.

85 *J'ai lu Proust comme on fait un rêve et j'ai très vite souhaité en garder une trace, figer ma perception des personnages en les rendant visibles et en leur donnant une place réelle dans l'espace, en leur donnant une assise*. Aus: *ibid.*, 9.

realen Platz im Raum einnehmen. Die Realität imitiert die Kunst, da die unsichtbaren und transparenten fiktionalen Figuren eine materielle Opazität und eine Sichtbarkeit erhalten. Die Wahrnehmungsmöglichkeiten des Designers werden nach der Lektüre des Romans erweitert und die Stühle sind das Ergebnis seines Vermögens, diese neue Perspektivierung und Anschauung der Welt zu materialisieren. Es geht allerdings nicht um eine einfache Repräsentation der literarischen Figuren, sondern um ihre Verlebendigung: »Die Linie, der Komfort und die Proportionen eines Stuhls sind nicht nur eine Art des Sitzens, sondern auch eine Reihe von Einstellungen und möglichen Szenarien« (meine Übersetzung).⁸⁶

Die Objekte werden hier handlungsfähig und besitzen eine spezifische Intentionalität, die aus der ästhetischen Rezeption der Proustschen Figuren stammt. So werden materielle Produkte mit Persönlichkeit ausgestattet und folglich individualisiert. Diese Art der Verlebendigung hat jedoch in diesem Fall eine besondere Eigentümlichkeit, da die Objekte keine Imitationen von lebendigen Organismen (anthropomorph, zoomorph, phytomorph) sind, sondern Inkarnationen fiktionaler Figuren. Es bleibt allerdings ein Beispiel der Verlebendigung, da die Kategorie der Kunstscheinlichkeit aktiviert wird und die Wahrheit innerhalb der Kunst zu finden ist. Die Realität soll folglich die Kunst imitieren, die das wahre Leben, die Essenz der Dinge, entdeckt und zum Vorschein bringen kann.

Das folgende Beispiel verdeutlicht, wie diese Verlebendigung geschieht. Der Stuhl *Bergotte* (Abb. 14, 15) verweist direkt auf die literarische Szene, die in einem Museum stattfindet und in der Bergotte, der fiktionale Schriftsteller des Romans, vor Vermeers *Vue de Delft* (Ansicht von Delft) (Abb. 16) stirbt. Guerrée bezieht sich zunächst auf die literarische Textpassage, die das Konzept des Bergotte-Stuhls inspirierte:

Enfin il fut devant le Ver Meer, qu'il se rappelait plus éclatant, plus différent de tout ce qu'il connaissait, mais où, grâce à l'article du critique, il remarqua pour la première fois des petits personnages en bleu, que le sable était rose, et enfin la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune. Ses étourdissements augmentaient ; il attachait son regard, comme un enfant à un papillon jaune qu'il veut saisir, au précieux petit pan de mur.⁸⁷

Der Designer wählt die Form einer Rundbank aus, die um eine zentrale Achse rotiert. Dieser Stil war im 19. Jahrhundert, zu Zeiten Napoleon des Dritten, sehr be-

86 *La ligne, le confort, les proportions d'une chaise n'induisent pas seulement une façon de s'asseoir, mais aussi un faisceau d'attitudes et de scénarii possibles.* Aus: Guerrée, Anthony. »Les Assises du Temps Perdu«, <https://anthony-guerree.com/category/chairs-lost-time/> (Zugriff: 09.08.2023).

87 Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu. La Prisonnière. Première partie.* Bibliothèque électronique du Québec, <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/proust.htm> (Zugriff: 09.08.2023), 376.

liebt und schmückte zahlreiche große Empfangssäle. Diese stilistische Auswahl bezieht sich auf den Ort des Museums, wo die literarische Szene des Romans stattfindet. Guerrée skizziert auf der Rückbank des Möbels die Skyline, die Stadt-Silhouette von Vermeers Bild, und färbt ein Stückchen gelb ein, das auf die gelbe Wand des Bildes hinweist, die den Schriftsteller Bergotte so tief berührt. Vor seinem Tod blickt er auf dieses gelbe Stück und versteht, dass er so schreiben sollte, wie diese gelbe Wand bemalt ist. Um den Stuhl zu konzeptualisieren wählt der Designer statt einer Reihe von Bergottes Charaktereigenschaften die Szene einer künstlerischen Offenbarung, die der Schriftsteller vor seinem Tod erlebt. Der Stuhl ist weder eine Repräsentation der Figur, noch ein Ausdruck ihrer Merkmale, sondern eine Materialisierung des komplexen inneren Gedankenprozesses, den Bergotte in einem Moment existenzieller Agonie plötzlich artikuliert. Es geht um eine Verräumlichung eines zeitlich geprägten Moments, eine Verkörperung einer angsterfüllten Offenbarung vor dem Tod. Guerrée kristallisiert den Grenzmoment vor dem Tod, in dem der Erzähler das Wesen der Kunst als vergänglich versteht, da es nicht mehr möglich ist, den Tod zu vermeiden und seine Vision zu verwirklichen. Der Stuhl als Objekt imitiert die Kunst der Literatur (*artsemblance*) und wird dadurch ver-wirklicht.



Abb. 14: Anthony Guerrée: *Bergotte*, 2019.

4.1.3.2. Orhan Pamuk, Das Museum der Unschuld

Der türkische Nobelpreisträger Orhan Pamuk konzeptualisiert die Idee, einen Roman zu schreiben und gleichzeitig ein Museum aufzubauen, das Fundstücke und Artefakte der fiktionalen Liebe aus dem Roman *Das Museum der Unschuld* visualisiert. Er plante beides zeitgleich, und nach der Fertigstellung des Romans wurde die Sammlung der erzählenden Objekte in einem Museum in Istanbul (2012, *Museum der Unschuld*) ausgestellt. Die Handlung des Romans beziehungsweise des Museums ist einfach und entspricht den Motiven des Melodramas. Der Held Kemal, der zur Oberschicht gehört, verliebt sich in seine arme Verwandte Füsün, die stirbt. Kemal findet Trost im Sammeln von Dingen, die sie berührt hat oder mit denen sie durch Erinnerungen verknüpft ist, wie zum Beispiel Schminkutensilien, Zigarettensammel, Gläser, Eintrittskarten, et cetera. Die Entscheidung des fiktiven Erzählers, ein Museum daraus zu erstellen, verwirklicht der Autor Pamuk: »Als ich mir über den Roman und das Museum zugleich Gedanken zu machen begann, hatte ich vor, die ›echten‹ Gegenstände einer fiktiven Geschichte in einem Museum auszustellen und von diesen Gegenständen ausgehend einen Roman zu schaffen.«⁸⁸

Ausgangspunkt der Erzählung sind nicht die fiktionalen Romanfiguren, sondern die Dinge selbst, die der Autor sammelt, und die die Handlung weiterführen. Der Autor besuchte Flohmärkte weltweit und fand Objekte, die ihn zur Entwicklung seiner Erzählung inspirierten:

Once, when browsing in a secondhand shop, I found a dress in a bright fabric with orange roses and green leaves on it, and I decided it was just right for Füsün, the heroine of my novel. With the dress laid out before me, I proceeded to write the details of a scene in which Füsün is learning to drive while wearing that very dress.⁸⁹

Pamuk imaginierte zugleich relevante Objekte für die Entwicklung der fiktionalen Liebesgeschichte und gab ihre Materialisierung bei Handwerkern in Auftrag. Andere Gegenstände, die sowohl im Roman als auch im Museum zu finden sind, stammen aus der eigenen Familie des Schriftstellers und sind stark mit seinen Kindheits-erinnerungen verbunden. Zusammengefasst gehören die Gegenstände, die die Kapitel des Romans und die Vitrinen des Museums füllen, zu einer der drei folgenden Klassifikationen: Zur ersten Klassifikation gehören antiquarisch benutzte Objekte, die durch ihre Ausstellung im Museum und im Roman eine neue fiktive Bedeutung

88 Pamuk, Orhan. *Die Unschuld der Dinge*, übersetzt von Gerhard Meier. München: Hanser, 2012, 15.

89 Pamuk, Orhan. *The Naive and the Sentimental Novelist. Understanding What Happens When We Write and Read Novels*, übersetzt von Nazim Dikbas. New York: Vintage International, 2010, 80.

erhalten. Es geht um eine Verlebendigung der Gegenstände, die sich aus der künstlerischen Intentionalität ergibt.

Die Ohrhinge oder das Kleid mit den Rosen, die auf dem Flohmarkt zu verkaufen sind, gewinnen eine neue Identität, wenn der Schriftsteller sie für seine Erzählung auswählt. Es geht um eine Sichtbarmachung der Gegenstände, die durch ihre fiktionale Qualität erneut Orientierung finden. Die zweite Klassifizierung betrifft Objekte, die zuerst imaginär (in Pamuks Imagination) existieren und danach materialisiert werden. Es geht hier um Artefakte, die für eine fiktive, undienliche Verwendung ins Leben gerufen werden und die der Autor von Handwerkern oder Künstler*innen bestellt hat. Die dritte Klassifizierung umfasst Objekte mit einer bestimmten Identität, die mit dem persönlichen Leben des Autors verknüpft sind und die durch ihre Exposition in Roman und Museum eine neue Bedeutung erhalten. Es handelt sich um eine Re-Semantisierung der Dinge, die von Schriftsteller und Kurator manipuliert wird. In allen drei Fällen werden die Grenzen zwischen Imagination und Materialität beziehungsweise zwischen Natur und Kunst flüssiger und folglich unsichtbar.

Hier wird die Frage gestellt, ob diese Dinge, die sich zwischen realem und fiktionalem Leben befinden und die Grenzziehungen zwischen Imagination und Materialität verflüssigen, einfach eine Hülle der fiktionalen Figuren sind, oder ob sie ein neues ästhetisches Paradigma formulieren. Die Kategorie der *artsemblance* ergibt sich gerade aus dieser komplexen Fragestellung und bietet einen Lösungsansatz. Ist Füsuns Kleid mit den orangenen Rosen eine leere Hülle, die als Exponat im Museum ausgestellt wird, die nie wieder von einem Körper getragen sein wird und den Eindruck der Wahrscheinlichkeit erhöht, oder trägt es durch die Spuren der literarischen Figur ein Eigenleben? Die Kategorie der *artsemblance* verteidigt die zweite Version, die von dem Autor selbst argumentiert wird.

As we get further and further into the story, as we joyfully lose our way in the forest of details and incidents, its world seems far more substantial to us than real life. One reason for this is the relationship between the secret center of the novel and the most basic aspects of life – a relationship that empowers novels to provide a greater feeling of authenticity than life itself.⁹⁰

Nachdem Orhan Pamuk 2002 seinen Roman *Schnee (Kar)* beendete, schlug er vor, das *Museum der Unschuld* als Katalogroman in Form eines Lexikons zu schreiben, in dem die illustrierten Gegenständen der Familie Keskin und insbesondere Füsuns erzählt und von ausführlichen Texten begleitet würden.⁹¹ Der Roman wurde jedoch nicht als Museumskatalog, sondern in der Form eines klassischen Romans geschrieben,

90 Ibid., 81.

91 Vgl.: Pamuk, *Die Unschuld der Dinge*, 17.

in dem die Erstellung des *Museums der Unschuld* beschrieben wird. Die Gegenstände, die im Roman wörtlich erzählt werden, sind in Istanbuls *Museum der Unschuld* ausgestellt. Obwohl der Roman und das Museum eng miteinander verbunden sind, ist es nicht die Intention des Schriftstellers, das Museum als Illustration des Romans oder den Roman als Erläuterung des Museums darzustellen.⁹² Jedes soll ein Eigenleben gewinnen, das aus der Partizipation an einer spezifischen fiktionalen Lebendigkeit entsteht.

Obwohl die Liebesgeschichte von Kemal und Füsün zur fiktionalen Welt gehört, stammen die Gegenstände, die wörtlich in Roman und bildlich im Museum ausgestellt werden, aus der realen Dingwelt. Die Kunst imitiert in diesem Fall nicht die Wirklichkeit, die den Dingen innewohnt, sondern die real existierenden Dinge selbst transformieren sich und gehorchen dem fiktionalen Realitätssystem. Gerade in dieser künstlichen Transformation befindet sich die Kategorie der *artsemblance*. Die Dinge verlieren ihre ehemalige Dienlichkeit und schlüpfen in eine neue semantische Rolle, die von der Kunst vorgegeben wird. Es geht um eine ästhetische Verlebendigung der Dinge, die nicht mehr als Modelle der Repräsentation dienen, sondern dem Leitfaden der Kunst folgen. Der Künstler transformiert die Wirklichkeit zur Kunst, weil er die Welt durch die Perspektive der fiktionalen Figuren betrachtet. Deswegen gestaltet der Erzähler Kemal das Museum nicht so, wie ein Künstler seine Exponate ausstellen würde, sondern so, wie ein Anthropologe seine Artefakte archivieren würde:

Und als könnte ich nun wie ein Anthropologe den dort verbrachten Jahren nur dadurch einen Sinn verleihen, dass ich die angesammelten Dinge, nämlich Küchengeräte, Schmuckstücke, Kleider und Bilder, in gebührender Weise ausstellte.⁹³ [...] Wahrhafte Museen sind Orte, an denen sich die Zeit in Raum verwandelt.⁹⁴ [...] Da der Besucher von überall her alle Objekte und damit meine ganze Geschichte sehen kann wird er allmählich sein Zeitgefühl verlieren. Und darin besteht im Leben der allergrößte Trost. In mit Liebe zusammengestellten, poetischen Museen werden wir nicht dadurch getröstet, dass wir geliebte alte Dinge sehen, sondern durch ebendiese Zeitlosigkeit.⁹⁵

92 Vgl.: Ibid., 18.

93 Pamuk, Orhan. *Das Museum der Unschuld*, übersetzt von Gerhard Meier. München: Hanser, 2008, Kap. 81, doc. 1207, E-book.

94 Ibid., Kap. 82, doc. 1241.

95 Ibid., Kap. 83, doc. 1262f.

Das Museum dient als ein »Musée sentimental«⁹⁶ in dem Erinnerungen durch Objekte materialisiert werden und dadurch eine Verräumlichung der Zeit stattfindet. Die Gegenstände sind Teile von schönen Momenten und werden musealisiert, um die Geschichte einzelner Menschen zu erzählen. Gerade die Tatsache, dass Kemal sich selbst als Anthropologe versteht, begründet die Kategorie der Kunstscheinlichkeit. Das Leben soll die Kunst imitieren, die dadurch eine größere Authentizität gewinnt, welche aus der Verräumlichung der Zeit, der Zeitlosigkeit und der Ästhetisierung von Dingen und Gefühlen resultiert. »Unser Museum ist unter dem widersprüchlichen Vorsatz angetreten, an die Geschichten der Dinge zu erinnern und zugleich ihre zeitlose Unschuld zu betonen«.⁹⁷

Die Unschuld ergibt sich aus drei Aspekten: zunächst aus der Zeitlosigkeit, die sowohl dem Besucher als auch dem Erzähler Trost spendet – und zwar nicht nur in Bezug auf die unerfüllte Liebe, sondern auch bezüglich der existenziellen Angst vor der Vergänglichkeit des Lebens. Zweitens verbindet sich die Unschuld mit der Ästhetisierung der Dinge, die nicht mehr dienlich, sondern sentimental und künstlerisch aufgeladen sind. Drittens dient der Raum des Museums selbst als Ort der Unschuld, wo die banalen, säkularen Gegenstände Kemals absoluter Liebe geheiligt werden. Nach Auffassung Kemals stammt das Wort Museum nicht von den Musen, sondern von dem Wort Mausoleum.⁹⁸ Die Objekte, die in den Vitrinen mittels einer spezifischen Anordnung inszeniert werden, dienen als Reliquien einer heiligen Liebe. Die Objekte sind gemäß dem schamanistischen Glauben als beseelt zu betrachten und das Museum als heiliger Ort, wie im Roman beschrieben wird:

[...] besteht die Aufgabe von Museumswärtern nicht darin, die Schaustücke zu schützen (obwohl alles, was mit Füsün zu tun hat, natürlich bis in alle Ewigkeit geschützt werden muss!) und Besucher zurechtzuweisen, die zu laut sind, Kaugummikauen oder sich küssen, sondern vielmehr, den Leuten zu vermitteln, dass sie an einem ganz besonderen Ort sind, der sie wie eine Moschee zu Bescheidenheit, Achtung und Demut inspirieren sollte.⁹⁹

Es gibt im Museum viele Schaukästen, die dieselben Titel wie die Romankapitel tragen (siehe zum Beispiel Abb. 17). Die arrangierten Gegenstände in jeder Vitrine stellen keine Doppelgänger der im Roman beschriebenen Objekte dar, sondern sind

96 Müller, Lothar. »Orhan Pamuk eröffnet »Museum der Unschuld«. Dinge und ihre Doppelgänger«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 28. April 2012, 1–3, hier: 1, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/orhan-pamuk-eroeffnet-museum-der-unschuld-dinge-und-ihre-doppelgaenger-1.1344028> (Zugriff: 09.08.2023).

97 Pamuk, *Die Unschuld der Dinge*, 141.

98 Vgl.: Ibid., 187.

99 Pamuk, *Das Museum der Unschuld*, Kap. 83, doc 1261.

selbst die Erzähler der Liebesgeschichte. Das folgende Bild ist ein Beispiel der Inszenierung einer Vitrine, in der verschiedene Objekte zusammengestellt werden, um die Stimmung der Figuren und der Stadt zu vermitteln: »Drei Jahre habe ich mir diese Box zusammen mit dem entsprechendem Kapitel vorgestellt und sie schließlich noch vor der Fertigstellung des Romans wie eine Theaterbühne arrangiert«. ¹⁰⁰ Teetassen, Aschenbecher, Haarspangen werden vor einem schwarzweißen Foto arrangiert und stellen eine Theaterbühne dar. Die Stadt wird hier als *eigenbiographischer Raum* des Erzählers repräsentiert, der durch drei Ebenen determiniert wird: die räumliche, die zeitliche und die inhaltliche. ¹⁰¹ Pamuk beschreibt die Skizzierung der Box als Aufgabe, die vergleichbar mit jener des Istanbuler Landschaftsmalers ist. ¹⁰² Das Konzept des Romans als Landschaftsmalerei ist ein wiederkehrendes Thema in Pamuks theoretischen Texten ¹⁰³ und entspricht seiner Intention, die Malkunst mit der Romankunst zu vernetzen.



Abb. 17: Vitrine 14: »Die Straßen, Brücken und Plätze von Istanbul«, *Das Museum der Unschuld*, Istanbul, 2008.

¹⁰⁰ Pamuk, *Die Unschuld der Dinge*, 100.

¹⁰¹ Vgl.: Dufft, Catharina. *Orhan Pamuks Istanbul*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2007, 2.

¹⁰² Vgl.: Pamuk, *Die Unschuld der Dinge*, 103.

¹⁰³ Vgl.: Pamuk, *The Naive and the Sentimental Novelist*, 10.



Abb. 18: Vitrine 73: »Füsuns Führerschein«, *Das Museum der Unschuld*, Istanbul, 2008.

Die alltäglichen Objekte sind nicht arrangiert, um eine literarische Szene zu illustrieren oder sie wahrhaftiger zu repräsentieren. Sie folgen, im Gegenteil, dem Leitfaden der Kategorie der *artsemblance*, da selbst die dienlichen Objekte zu Kunstobjekten transformiert werden. Dieser Prozess liegt in einem Perspektivenwechsel der Hierarchie zwischen Natur und Kunst. Die Wahrheit ist innerhalb der Kunst zu finden. »At such times, we feel that the fictional world we encounter and enjoy is more real than the real world itself.«¹⁰⁴ Die Destabilisierung der Grenze zwischen Realität und Fiktion ergibt sich aus der Autonomisierung der Objekte, die häufig als Standpunkt (POV)¹⁰⁵ der Erzählung dienen. Der Schriftsteller entdeckt ein Kleid auf dem Flohmarkt, das als Ausgangspunkt für ein ganzes Kapitel dient. Das Kleid erhält eine ontologische Bedeutung und interagiert nicht nur mit dem Autor, sondern auch mit der Figur Füsün. So kann man in der obigen Vitrine (Abb. 18) das Kleid sehen, das im Zentrum des visuellen Erzählens steht und mit einer Reihe von diversen Objekten und Erinnerungen verknüpft ist. Dieses Kleid ist keineswegs die Ver-

104 Ibid.

105 Vgl.: Çiçekoglu, Feride. »Difference, Visual Narration, and ›Point of View‹ in *My Name Is Red*«, in: *The Journal of Aesthetic Education* 37, Nr. 4 (Winter 2003): 124–137, hier: 126, <https://www.jstor.org/stable/3527343> (Zugriff: 09.08.2023).

schleierung eines unsichtbaren Körpers, die Hülle einer fiktionalen Figur, sondern führt durch eine neue Semantisierung ein Eigenleben. Das Kleid erhält eine Stimme und erzählt. Es handelt sich um eine materielle Erzählung, in der Füsuns blauer Badeanzug neben Schmetterlingsbroschen liegt, die Kemal für Füsun gekauft hat, oder neben Istanbul der Erde von einem Gelände in Cukurcuma. Die Objekte interagieren miteinander und bauen die Handlung des Kapitels auf.

4.1.3.3. Merkmale der Kategorie der *artsemblance*

Die ästhetische Lehre des deutschen Idealismus durch das Paradigma Schillers und die metaphysische Aufladung der Schönheitstheorie durch das Paradigma Heideggers haben die ersten Spuren der Kategorie der Kunstscheinlichkeit vermittelt. Mithilfe dieser theoretischen Ansätze und durch die Analyse der beiden vorherigen Beispiele lassen sich die wichtigsten Eigenschaften der heuristischen Kategorie zusammenfassen.

Das erste Merkmal betrifft die Destabilisierung der Grenzziehungen zwischen Natur, Kunst und Wahrheit. Im Unterschied zu den traditionellen Regeln der Repräsentation, welche die Kategorie der Wahrscheinlichkeit vertritt, soll das Leben/die Natur/die Wirklichkeit in der Kategorie der Kunstscheinlichkeit die Kunst imitieren. Diese Unterwerfung der Gegenstände unter die Kunstwerke resultiert aus der mächtigen Intentionalität des Künstlers und dem Ergebnis seines Kampfs mit Stoff und Form. Der von der Natur beziehungsweise der Realität vorgegebene Stoff widersteht dem Versuch des Künstlers, diese Materie zu manipulieren. Alle Gegenstände verfügen über die Möglichkeit, etwas zu erzählen. Diese eingeschriebene Möglichkeit wird vom Künstler aktiviert, um sein ästhetisches Kommunikationsziel zu erreichen. Die Objekte werden von ihrer dienlichen Umgebung gelöst und in einen ästhetischen Rahmen umgestellt, um neue Kommunikationsmöglichkeiten zu entwickeln. Es handelt sich um eine Ästhetisierung von materiellen Objekten, die zur Re-Semantisierung ihrer Identität führt. Bei diesem Vorgang werden neue Beziehungen und Assoziationen zwischen Imagination, Materialität und Medialität entwickelt:

Mit dem Begriffspaar »imaginäre Medialität« und »immaterielle Medien« werden aber auch Phänomene der Dematerialisierung und Rematerialisierung als Verfahren der neueren Künste zu fassen gesucht. Prozesse also, in denen Kunstwerke von einer Kunstgattung in eine andere übergehen und dabei ihre eigenen Bedingungen und Grenzen immer wieder de- und rematerialisieren.¹⁰⁶

106 Koch, Gertrud, Kirsten Maar, und Fiona McGovern. »Vorwort«, in: *Imaginäre Medialität – Immaterielle Medien*, herausgegeben von Gertrud Koch, Kirsten Maar, und Fiona McGovern. München: Fink, 2012, 7–12, hier: 8.

Dieses Begriffspaar hilft dabei, Phänomene zu beschreiben, die die ästhetischen Prinzipien der *artsemblance* respektieren, mit dem Unterschied, dass kein Übergang der Kategorie der Kunstscheinlichkeit von einer Kunstgattung in eine andere stattfindet, sondern die Transformation eines materiellen Objekts zu einem Kunstwerk. Der Künstler erschafft kein neues Kunstwerk, sondern macht ein vorgegebenes Objekt zum Kunstwerk. Er verflüssigt die Grenzen zwischen verschiedenen Gattungen, rematerialisiert die Gegenstände und verleiht ihnen so eine ästhetische Orientierung. Hier wird ein Raum von Operativität bestimmt, indem das Medium weder als Träger oder Kanal, noch als Ding, sondern als »ästhetischer Umraum« zu fassen ist.¹⁰⁷ Das Sosein der Dinge wird nach ihrer Auseinandersetzung mit der künstlerischen Intentionalität zu Anderssein oder Kunstsein transformiert. Das im Museum ausgestellte Kleid von Fusun ist nicht mehr ein Kleid, das auf dem Flohmarkt zu verkaufen ist, sondern Fūsuns Kleid.

Das zweite Merkmal der Kategorie ergibt sich aus dem ersten Merkmal und folgt dem Leitfaden einer ästhetischen und ontologischen Evolution. Nachdem die Objekte von ihrer vertrauten Umgebung abgetrennt worden sind und in einen ästhetischen Umraum umgestellt werden, führen sie Eigenleben. Das Verfahren könnte unter dem Begriff der Verlebendigung¹⁰⁸ beschrieben werden, da die neu orientierten Objekte an einer spezifischen Lebendigkeit teilhaben. Der Argumentation von Georg Bertram folgend benötigt die Kunst ein imaginäres Medium, das als Lebendigkeit definiert wird und innerhalb dessen die Kunst sich auf eine bestimmte Weise bewegt.¹⁰⁹ In dieser medialen Relationalität, in der die Transparenz von Semantik und die Opazität von Materialität changieren, werden die dualistischen Semantiken der klassischen Erkenntnistheorie und Ontologie aufgehoben.¹¹⁰ Die Subjekt-Objekt Trennungen, die Innen-Außen Spaltungen, die Natur-Kunst Dualismen und die Leib-Seele Dichotomien werden überschritten und können dazu beitragen, den ästhetisierten Objekten eine neue ontologische Richtung, eine Verlebendigung zu verleihen.

Nachdem der Künstler Pamuk beispielsweise das Kleid auf dem Flohmarkt kauft, macht er das Objekt zum Kunstwerk. Diese Transformation ist das Ergebnis eines Kommunikationsziels. Nach diesem Verfahren entfernt sich der Künstler aus der Szene und das Kleid tritt in eine neue Ontologie ein. Das heißt, dass es nicht

107 Mehr darüber in: Alloa, Emmanuel. »Metaxy Oder: Warum Es Keine Immateriellen Medien Gibt«, in: *ibid.*, 13–34.

108 Ein philosophischer Exkurs des Begriffs in: Bertram, Georg W. »Ästhetische Verlebendigung«, in: *ibid.*, 35–55.

109 Vgl.: Bertram, »Ästhetische Verlebendigung«, 36.

110 Mehr dazu in Voss, Christiane. »Auf Dem Weg Zu Einer Medienphilosophie Anthropomedialer Relationen«, in: *ibid.*, 73–88, hier: 77, 81.

mehr ein Exponat ist, das im Buch oder im Museum ausgestellt wird, sondern dass es eine Stimme erhält und die Liebesgeschichte von Füsün erzählt:

Als ich später neben den Heften, in die ich den Roman schrieb, tatsächlich rostige Schlüssel, gerahmte Fotos, Zuckerdosen, Zangen, Kaffeetassen und Feuerzeuge auf dem Schreibtisch stehen hatte, merkte ich, dass Dinge miteinander sogar redeten. Festzustellen, wie einsam sie sich fühlen mussten, so herausgerissen aus dem Umfeld, dem sie lange angehört hatten, verführte zu dem Schluss, dass wohl auch sie eine Seele hatten – eine uralte schamanische Vorstellung.¹¹¹

Die Dinge, die als Material der Erzählung dienen, verlieren ihre Zugehörigkeit und gewinnen eine neue Funktionalität, nachdem sie in ein ästhetisches Umfeld eingefügt wurden. In ihrer neuen Umgebung bleiben sie allerdings nicht immobil, sondern interagieren miteinander und *reden* sogar. Diese Verlebendigung («auch sie eine Seele hatten») kann man theoretisch durch die Ansätze des neuen Materialismus¹¹² begründen. Das Kunstwerk ist nach der Strömung des neuen Materialismus kein versteinertes Objekt in Zeit und Raum, das Realität repräsentiert oder trägt, sondern es emuliert, wie es in der Rezeption materialisiert wird.¹¹³ Das heißt, dass selbst das Kunstwerk mit seiner Umwelt interagiert und handelt. Diana Coole verwendet das phänomenologische Beispiel von Merleau-Ponty um ihre Argumentation philosophisch zu verteidigen und spricht von einer Intersektionalität von Körpern und Objekten, in der beide Faktoren als Akteure einer Kommunikation betrachtet werden.¹¹⁴ Die materiellen Objekte befinden sich nicht in einem flachen und streng geometrischen Plateau, wo sie von den bewegten rationalen Subjekten als versteinerte Gegenstände rezipiert werden. Sie bewohnen ein Milieu, eine Umwelt, die ambivalent und flüssig ist und interagieren miteinander, die räumlichen Beziehungen bestimmend. Diese posthumanistische Orientierung versteht Materie als »lively and exhibiting agency«¹¹⁵. Sie wirkt selbst als Akteur und kann Raum und Zeit rekonfigurieren:

Matter is no longer imagined here as a massive, opaque plenitude but is recognized instead as indeterminate, constantly forming and reforming in unexpected

111 Pamuk, *Die Unschuld der Dinge*, 52.

112 Merkmale und Axiome der Strömung in: Harman, Graham. *Immaterialism: Objects and Social Theory*. Malden: Polity, 2020, 14f.

113 Vgl.: Coole, Diana. »The Inertia of Matter and the Generativity of Flesh«, in: *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*, herausgegeben von Diana Coole und Samantha Frost. Durham; London: Duke University Press, 2010, 92–115, hier: 105.

114 Vgl.: Ibid., 106.

115 Coole, Diana und Samantha Frost. »Introducing the New Materialisms«, in: ibid., 1–43, hier: 7.

ways. One could conclude, accordingly, that »matter becomes« rather than that »matter is.« [...] objects forming and emerging within relational fields, bodies composing their natural environment in ways that are corporeally meaningful for them, and subjectivities being constituted as open series of capacities or potencies that emerge hazardingly and ambiguously within a multitude of organic and social processes.¹¹⁶

Drittes Merkmal der Kategorie der *artsemblance* ist die Ästhetisierung des Objekts, das die Kunst imitiert. Wenn das Leben die Kunst nachahmt, wird es am Ende des ästhetischen Verfahrens wiederum zum Kunstwerk. Am Ende des Prozesses erscheint die Realität nur als *mise en abyme* in einem verschlossenen Kunstwerk. Nachdem Pamuk das Kleid kauft und das Kleid zu Füsuns Kleid wird, ist das Kleid im Museum und im Roman ausgestellt, das heißt, es wird wieder als Kunstwerk rezipiert. Die künstlerische Intentionalität (der Künstler) verleiht den von der Realität vorgegebenen Gegenständen eine neue (ästhetische) Orientierung. Im Anschluss werden diese Gegenstände autonomisiert und führen Eigenleben, gleichzeitig werden sie jedoch als Kunstwerke betrachtet, da sie keine dienliche Funktion mehr haben dürfen.

Die Strategien, die für die Kategorie der *artsemblance* verwendet werden, sind die Wiederholung, die eine Differenz voraussetzt, die Vervielfachung und die Sichtbarmachung. Wenn die Realität die Kunst imitiert, ist es die versuchte Wiederholung eines Vorbilds. Die Repräsentation wird hier aktiviert, jedoch nicht wie es die klassische Ästhetik bedarf, sondern mit einer radikal neuen Orientierung und einer Umkehrung der mimetischen Richtung von Natur-Kunst. Die Vervielfachung des ästhetischen Vorbilds führt zu einer Sichtbarmachung, die das Ästhetische hervorbringt und das Typische und Banale untypisch und außerordentlich macht. Die Stühle, die die Figuren aus Prousts Roman animieren, sind nicht mehr zum Sitzen geeignet, sondern werden in einem Atelier ausgestellt, um eine Geschichte zu erzählen. Die Materialisierung der fiktionalen Realität gibt den Objekten eine Verlebendigung und macht sie zu *agents* einer Handlung.

Das vierte Merkmal der Kategorie der Kunstscheinlichkeit ist die Verortung der Wahrheit innerhalb des Kunstwerks. Die Wahrheit ist nicht außerhalb der Kunst, in der Natur (Aristoteles), der Ideenwelt (Plato) oder in der korrigierten Natur (neoaristotelische, neoplatonische Richtung) zu verorten, sondern sie ist im Kunstwerk selbst zu finden. Das Leben soll nach diesem Prinzip die Kunst imitieren, weil sie nur dadurch die Essenz der Dinge entdecken und die Zeitlichkeit überschreiten kann. Zusammengefasst kann man durch diese Kategorie drei Tendenzen festhalten: eine ästhetische, eine metaphysische und eine intermediale. Das Leben gewinnt an

116 Ibid., 10.

Schönheit, wenn es die Kunst nachahmt, da es sich der Dienlichkeit entzieht und ästhetisiert wird (ästhetische Interpretation). Zugleich kann dadurch die existenzielle Angst gegenüber der Vergänglichkeit der Zeit erleichtert werden und es kann sich der Essenz der Dinge angenähert werden (metaphysische Interpretation). Und drittens werden die Grenzen zwischen Imagination und Materialität sowie zwischen diversen Medien verflüssigt, was neue Wahrnehmungsmöglichkeiten zur Folge hat.

4.2. Szene 2: Die Kategorie der *Stimmung*

4.2.1. Wanderung der Kategorie der *Stimmung*

Die *Stimmungs*-Kategorie wird verschiedenen Traditionslinien zugeordnet und in unterschiedlichen kulturgeschichtlichen Kontexten und wissenschaftlichen Disziplinen verortet. Die Nomadenfigur der *Stimmung* wandert beispielsweise von der musikalischen Praxeologie zur Emotionsforschung der Psychologie und von der Physik zur ästhetischen Semantik. In der Musik ist die *Stimmung* sowohl ein praxisbezogener Begriff (die Saiten stimmen) als auch ein produktions- und rezeptionsästhetischer Begriff. Wenn man nach den Reisewegen der Begrifflichkeit des Stimmungsparadigmas sucht, ist die musikalische Praxeologie des späten 17. und 18. Jahrhunderts als Ursprung zu finden.¹¹⁷ Der Zusammenhang von Stimmen und *Stimmung* weist auf die alteuropäische Harmonia-Tradition (Leo Spitzer) hin und ist mit einer christlich-theologischen Reflexion (Andreas Werckmeister) verbunden.¹¹⁸ In der Psychologie werden *Stimmungen* als Gefühlslagen gekennzeichnet, die die Grundlage subjektiven Befindens aufbauen und die Verbindung zwischen Subjekt und Umwelt erzeugen. In der Physik andererseits werden *Stimmungen* mit Schallwellen assoziiert und regulieren die akustische Übertragung von einem Körper zum anderen.¹¹⁹

117 Vgl.: Previšić, Boris. »Polyphonie und Stimmung. Musikalische Metaphern zur Aktualisierung der Literatur- und Kulturtheorie«, in: *Faszinosum »Klang«*. *Anthropologie – Medialität – kulturelle Praxis*, herausgegeben von Wolf Gerhard Schmidt. Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, 120–135.

118 Mehr über die musikpraxeologische Betrachtungsweise in: Birnstiel, Klaus. »Stimmung und Kritik.

Conceptual Travels in die Philologie, Philosophie und Ästhetik«, in: *Stimmungen und Vielstimmigkeit der Aufklärung*, herausgegeben von Silvan Moosmüller, Boris Previšić und Laure Spaltenstein. Göttingen: Wallstein, 2017, 316–335, hier: 324–328.

119 Einen kompakten Überblick zu den verschiedenen Semantiken des Begriffs bietet Anna-Katherina Gisbertz mit dem Aufsatz »Wiederkehr der Stimmung?«, in: *Stimmung. Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie*, herausgegeben von Anna-Katharina Gisbertz. München: Fink, 2011, 7–13.

Der hier vorgelegte Versuch setzt sich mit dem Begriff der *Stimmung* im ästhetischen Diskurs auseinander. Es wird folglich die Kategorie der *Stimmung* untersucht, nachdem sie im Feld der Intermedialität verortet wurde. Die kurz nachgezeichneten Reisewege des Begriffs bleiben allerdings für die Beschreibung der *Stimmung* als ästhetischer Kategorie relevant. Die Nomadenfigur der *Stimmung* ist bei ihrer Ankunft im intermedialen Feld kein neutraler Körper, sondern eine Projektionsfläche mit eingeschriebenen Traditionslinien, die ihr eine bestimmte Hybridität und Flexibilität verleihen. Obwohl die Kategorie vor ihrer Ästhetisierung auf ihre musikalische und psychologische beziehungsweise physikwissenschaftliche Funktionalität verzichtet, behält sie einige Eigenschaften und Möglichkeiten, die sie in den verschiedenen Disziplinen gewonnen hat. Diese Qualitäten benötigt sie eigentlich zur Entwicklung ihrer ästhetischen Funktionalität im intermedialen Feld. Sie hat beispielsweise das Modell der Polyphonie aus der Musikpraxis, die Aspekte von Affekt und Betroffensein aus der Psychologie und die Form der Resonanz aus der Physik mitgenommen. Sie benötigt all diese Charakteristiken, um ihre ästhetische Funktion zu aktivieren und die Wechselbeziehungen zwischen Bild und Schrift zu fassen. Diese Erbeigenschaften ermöglichen die neue Strecke, die die Kategorie der *Stimmung* als Flaneur in den intermedialen Straßen öffnen kann.

4.2.2. *Stimmung* als ästhetische Kategorie – Ästhetisierung der Kategorie der *Stimmung*

Es ist hervorzuheben, dass der vorliegende Beitrag nicht darauf zielt, den Gebrauch der Stimmungskategorie im Diskurs der ästhetischen Theorie historisch zu analysieren.¹²⁰ Er versucht eher, auf die theoretischen Ansätze des Begriffs hinzuweisen, die einen Dialog zwischen verschiedenen Medien durch die Semantik der *Stimmung* ermöglichen können. Es geht hier zuallererst um die Beschreibung der Ästhetisierung der Kategorie der *Stimmung*, wie sie sich in zeitgenössischen Debatten und epistemologischen Diskussionen entwickelt hat. Die Diskussion wird durch zwei zentrale theoretische Auffassungen organisiert, nämlich erstens durch eine phänomenologische und zweitens durch eine medio-ontologische Perspektive.

In der Erörterung des Gebrauchs des Begriffs im Wandel der ästhetischen Paradigmen und Leitkonzepte hat David Wellbery drei Aspekte zusammengefasst, die als Ausgangspunkt zur ästhetischen Definition der Stimmungs-Kategorie betrachtet werden können: Ich-Bezug, Integrationspotential und kommunikative

120 David Wellbery hat einen wesentlichen Beitrag zur Erforschung der ästhetischen historischen Semantik des Begriffs geleistet. Siehe Wellbery, David. »(Art.) Stimmung«, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Band 5*, herausgegeben von Karlheinz Barck. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2003, 703–733.

Wirksamkeit.¹²¹ Die Ich-Qualität der *Stimmung* hat damit zu tun, dass das Subjekt sich persönlich als von der *Stimmung* betroffen empfindet, obwohl die *Stimmung* selbst als diffuses Phänomen gezeichnet wird, das keinen intentionalen Fokus auf ein spezifisches Objekt richtet. Aus einer rezeptionsästhetischen Perspektive und in Kombination mit der Emotionsforschung bleibt allerdings der Ich-Bezug zentral für die Analyse der *Stimmung*. Der zweite Aspekt hängt stärker mit der Semantik der Atmosphäre zusammen. *Stimmungen* sind Atmosphären, die Gegenstände umgeben und ihnen gegenüber eine integrative Funktion erfüllen. Das heißt, dass die Gegenstände durch sie vereinigt werden und zusammen eine Ganzheit formulieren. Dieser Aspekt steht mit der dritten Eigenschaft der *Stimmung* in Verbindung, nämlich mit dem Element der Kommunizierbarkeit. Das gemeinsame Betroffensein von Subjekten und Objekten befähigt sie dazu, miteinander zu kommunizieren und Signale auszutauschen. Dadurch versucht der Begriff der *Stimmung* sich einer eindeutigen Kategorisierung als subjektiv beziehungsweise objektiv zu entziehen.

Stefan Hajduk entwickelt eine ästhetiktheoretische Analyse der *Stimmung*, die sich als Ausgangspunkt zur literaturwissenschaftlichen Rehabilitation der Kategorie sieht:

Ästhetisch ist diese Stimmung zu nennen, insofern sie erstens innerhalb eines Kunstwerks phänomenologische Wahrnehmungsvollzüge, Gefühle und Atmosphären darstellt. Und zweitens, da sie als literarisches Phänomen historisch lesbar und durch ihre Rezeption wiederum als Stimmung aktualisiert werden kann.¹²²

Die *Stimmungs*-Kategorie bewegt sich folglich auf zwei parallelen Ebenen. Zum einen auf der Produktionsebene innerhalb des Kunstwerks, und zum anderen auf der Rezeptionsebene (Leser*in/Betrachter*in). Um dieses doppelte Phänomen zu beschreiben, verteilt Hajduk die Definition der *Stimmung* auf drei Stufen: Auf der ersten Stufe wird die *Stimmung* in der Literatur als ästhetisches Phänomen und Darstellungsmedium abgebildet, auf der zweiten wird sie als methodischer Zugriffsort und als diskursives Reflexionsmedium betrachtet und auf der dritten wird *Stimmung* als poetologische Kategorie definiert.¹²³ Die Definition der Kategorie, die er entwickelt, folgt einer Matroschka-Struktur, da jede Stufe eine tiefere beziehungsweise innerlichere Ebene verkörpert. Die *Stimmung* wird erstens als Thema in der Literatur/innerhalb des Kunstwerks verortet und fördert somit den Darstellungsprozess. Das heißt, dass *Stimmung* als inhaltliche und formale Komponente des Kunst-

121 Vgl.: Ibid. 705.

122 Hajduk, Stefan. *Poetologie der Stimmung. Ein ästhetisches Phänomen der frühen Goethezeit*. Bielefeld: transcript, 2016, 13.

123 Vgl.: Ibid. 33.

werkes funktioniert und Teil der ästhetischen Produktion darstellt. In einem nächsten Schritt verschiebt sich *Stimmung* auf eine literaturanalytische Ebene und gilt als methodologischer Schlüssel, der Zugriff zum Text gewährt. Sie verlässt das Kunstwerk und strahlt darüber hinaus; sie erreicht die Umgebung, die von ihr wiederum berührt wird. Es geht um die ästhetische Erfahrung, die allerdings in einem intellektuellen Verfahren verankert bleibt, da das resultierende Ergebnis des Empfindens die Literaturanalyse ist. Schließlich gilt die ästhetische *Stimmung* als ein hermeneutisches Medium. Hajduk versucht hier, das existenzielle Verstehen, das er sich von Heideggers Phänomenologie ausleiht, mit dem materiellen Darstellen eines Mediums zu verbinden.¹²⁴ Er verwendet nämlich die Kategorie der *Stimmung* als Mittel, um ein Kunstwerk zu interpretieren.

In der aufgezeigten Bezeichnung der Kategorie der *Stimmung* als ästhetischer Kategorie kommt eine doppelte Spezifik des Begriffs zum Vorschein: erstens eine phänomenologische Auffassung und zweitens eine onto-mediologische Bedeutungsebene. Beide Aspekte, die von Hajduk analysiert werden, stammen aus verschiedenen theoretischen Ansätzen, die hier kurz nachgezeichnet werden, sodass die Ästhetisierung der Kategorie der *Stimmung* verständlich wird. Die Verortung der *Stimmung* innerhalb des Kunstwerks und ihre Fähigkeit, Gefühle und Atmosphäre darzustellen, steht mit dem Atmosphärenbegriff im Zusammenhang, wie er von der *Neuen Phänomenologie* und der *Neuen Ästhetik* entwickelt wurde. Die Praxis, literarische *Stimmung* zu lesen und dadurch eine neue ästhetische Erfahrung zu erleben, die zwischen historischer Kontextualität und ästhetischer Konzeptualität stattfindet, beruht, andererseits, auf Ulrich Gumbrechts Aufsatz zum stimmungsorientierten Lesen.

4.2.2.1. Erste Spezifik des Stimmungsbegriffs (Phänomenologische Auffassung)

Der neue phänomenologische Ansatz von Hermann Schmitz erkennt an, dass Gefühle als räumlich ergossene Atmosphären und als leiblich ergreifende Mächte betrachtet werden müssen.¹²⁵ Er verbindet seine Leibphänomenologie (spürbarer Leib) mit dem Raum der Gefühle als Atmosphäre, um eine starke Kritik gegenüber der Weltspaltung zu üben, die seit Demokrit und Platon fest im europäischen Geist etabliert ist. Diese Weltspaltung liegt, so Schmitz, darin, dass das gesamte Erleben eines Menschen, eines Subjekts mit Bewusstsein, in seiner Innenwelt eingeschlossen bleibt und er Gefühle nur als Projektionen seiner mentalen und seelischen Zustände in die Außenwelt hineininterpretiert. Gerade diese Verfehlung des europäischen Geists bezeichnet Schmitz als »psychologisch-reduktionis-

124 Vgl.: Ibid. 65.

125 Vgl.: Schmitz, Hermann. *Atmosphären*. Freiburg; München: Alber, 2016, 30.

tisch-introjektionistische Vergegenständlichung der Besinnung«.¹²⁶ Die Begriffe von *Stimmung* und Atmosphäre sind sein Vorschlag, Gefühle eher als von außen auf das Subjekt gerichtet zu verstehen. Die Atmosphäre als Gefühl besetzt einen flächenlosen Raum und stellt durch diese umfassende Besetzung eine Verbindung zwischen spürbaren Leibern und leiblosen Gegenständen dar. Die *Stimmung*, die beispielsweise eine Stadt ausstrahlt, hat eine bestimmte Brückenqualität, die zu einem affektiven Betroffensein führt, das nicht nur die leiblich spürbaren Personen betrifft, sondern auch beliebige Gegenstände, die leibverwandt sind. Gerade die gemeinsame *Stimmung*, die sowohl die spürbaren Leiber als auch die leibnahen Gegenstände miterleben, macht die bisher leiblosen Gegenstände leibverwandt. Es geht um eine solidarische *Einleibung*¹²⁷, die als Auswirkung der *Stimmung* identifiziert wird.

Gernot Böhme kritisiert in seinem Aufsatz über Atmosphäre Schmitz' Theorie und versucht, dem Begriff seine eigene Definition zu verleihen. Er beklagt an Schmitz' Konzept vor allem, dass er den Atmosphären eine zu große Selbständigkeit gegenüber den Dingen zubilligt.¹²⁸ Böhme verwendet den Begriff der Atmosphäre als zentrales Thema zur Entwicklung der *Neuen Ästhetik*. Die drei wichtigsten Prinzipien¹²⁹ der *Neuen Ästhetik* können wie folgt zusammengefasst werden: Erstens geht es um eine Entfernung der Urteilsästhetik, einer Ästhetik die nur ein Vokabular über Kunstgeschichte und Kunstkritik bereithält, zweitens um einen Bruch mit der Sprachdominanz und drittens um eine Verbreitung der Ästhetik durch die Semantik der ästhetischen Arbeit. Die ästhetische Arbeit wird wiederum auf zwei Ebenen aufgeteilt, nämlich auf die Ebene der Produzenten und auf die Ebene der Rezipienten: Die ästhetische Arbeit auf Seiten der Produzenten ist, Atmosphäre herzustellen und auf Seiten der Rezipienten entspricht sie einer Theorie der Wahrnehmung von Atmosphären. Im zweiten Fall wird die Wahrnehmung nicht als erkenntnistheoretischer Zugriffsort, sondern als Erfahrung der Präsenz von Menschen, Gegenständen und Umgebungen verstanden. Die Atmosphäre wird folglich durch das dritte Prinzip der *Neuen Ästhetik* als Verbindungslinie zwischen Umgebungsqualitäten und menschlichem Befinden erkannt.¹³⁰

Böhmes Beitrag zur Begrifflichkeit der Atmosphäre, der zum theoretischen Ausgangspunkt für eine Reihe von zeitgenössischen Sammelbänden und Monografien wurde,¹³¹ beruht auf dem Versuch, den Atmosphärenbegriff von der Dichotomie

126 Schmitz, *Atmosphären*, 9; Schmitz, Hermann. *Der Leib*. Berlin; Boston: De Gruyter, 2011, 63f.

127 Schmitz beschreibt dieses Verfahren als »Einleibung«. Mehr dazu in Schmitz, *Der Leib*, 64, 66.

128 Vgl.: Böhme, Gernot. *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Berlin: Suhrkamp, 1995, 29, 31.

129 Mehr dazu in: Ibid., 22–25.

130 Vgl.: Ibid., 22f.

131 Vgl.: Hauskeller, Michael. *Atmosphären erleben. Philosophische Untersuchungen zur Sinneswahrnehmung*. Berlin: Akademie, 1995; Mahayni, Ziad (Hg.). *Neue Ästhetik. Das Atmosphärische und die Kunst*. München: Fink, 2002; Kerstin, Thomas. *Welt und Stimmung bei Puvig de Chavannes*,

zwischen objektiv und subjektiv zu befreien. Die Atmosphären werden als Sphären der Anwesenheit von etwas definiert und sind weder als etwas Objektives noch als etwas Subjektives konzipiert. Um das zu erklären, nutzt Böhme eine paradoxe Argumentation: Atmosphären sind einerseits keine ortspezifischen Eigenschaften, die in einem Ding sichtbar sind, und trotzdem sind sie dinghaft, da sie an ein Ding angebunden sind. Sie sind andererseits keine Bestimmungen des subjektiven Seelenzustands, und doch sind sie subjekthaft, insofern sie von Menschen gespürt werden.¹³² Diese Argumentationsweise, die eine Heidegger'sche Herkunft hat, wird nachfolgend durch das Konzept der *Ekstase der Dinge*¹³³ entwickelt. Selbst die Form eines Dings hat gewissermaßen eine Austrahlung und tritt dadurch in die Umgebung ein. Das *Aus-sich-Heraustreten* der Dinge wird vom Subjekt rezipiert, das von der Stimmungsqualität betroffen ist und an einer ästhetischen Erfahrung teilnimmt. Die Wahrnehmung der Atmosphäre durch ein Subjekt wird wie folgt gezeichnet:

Diese Wahrnehmung hat also zwei Seiten: auf der einen Seite die Umgebung, die eine Stimmungsqualität ausstrahlt, auf der anderen Seite ich, indem ich in meiner Befindlichkeit an dieser Stimmung teilhabe und darin gewahre, dass ich jetzt hier bin. Wahrnehmung qua Befindlichkeit ist also spürbare Präsenz. Umgekehrt sind Atmosphären die Weise, in der sich Dinge und Umgebungen präsentieren.¹³⁴

Um die Böhme'sche Theorie der Atmosphäre zusammenzufassen, lässt sich ein Beispiel erwähnen, wie es im folgenden Bild nachgezeichnet wird (Abb. 19). Wenn eine Betrachter*in einem Kunstwerk im Ausstellungsraum gegenübersteht, so lässt sich dort eine doppelte ästhetische Arbeit im Sinne Böhmes beschreiben. Die ästhetische Arbeit kann sowohl im Bild (Produktionsebene) als auch in den Betrachtenden (Rezeptionsebene) verortet werden. Das Bild ist nichts anderes als hergestellte Atmosphäre, die wiederum vom Betrachtenden erfahren/gespürt wird. Die Atmosphäre tritt aus dem Bild heraus, betrifft die Betrachter*in, die abhängig von ihrer Befindlichkeit die Atmosphäre wahrnehmen kann.

Seurat und Gauguin. München; Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2010; Heibach, Christiane. *Atmosphären. Dimensionen eines diffusen Phänomens*. München: Fink, 2012.

132 Vgl.: Böhme, *Atmosphäre*, 34.

133 Ibid., 33, 157.

134 Ibid., 95f.

Ästhetische Arbeit (sensu Gernot Böhme)

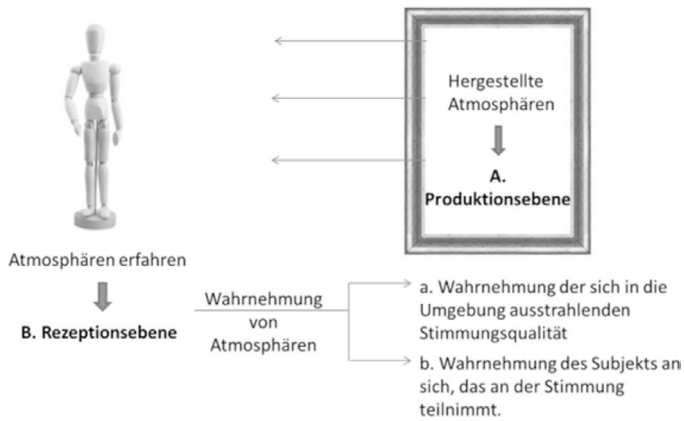


Abb. 19: Schematische Zeichnung der *Ästhetischen Arbeit* sensu Gernot Böhme.

Das Bild veranlasst durch die produzierten Atmosphären seine Betrachtung, und diese Rezeptivität ist gerade die Wahrnehmung der Atmosphären. Die Wahrnehmung hat wiederum eine doppelte Richtung: Sie ist die Wahrnehmung der Stimmungsqualität, die sich in die Umgebung ausstrahlt, und zugleich die Wahrnehmung des Subjekts an sich, das an der *Stimmung* teilnimmt und zugleich darüber reflektiert. Die Betrachter*in nimmt die *Stimmung* des Kunstwerks und die Umgebung wahr und gleichzeitig die eigene Verortung und das eigene Betroffensein, nämlich ihre Befindlichkeit in dieser *Stimmung*. Aus dieser zweideutigen Wahrnehmung, die auf der Rezeptionsebene stattfindet, resultiert ein leibliches Sich-Befinden des Subjekts im Raum.

4.2.2.2. Zweite Spezifik des Stimmungsbegriffs (Medio-ontologische Bedeutungsebene)

Der zweite Teil der Beschreibung der *Stimmung* als ästhetische Kategorie im Sinne Hajduks, nämlich die medio-ontologische Bedeutungsebene, ist mit der Theorie von Hans Ulrich Gumbrecht verknüpft. In seinem berühmten Aufsatz *Stimmungen lesen* entwickelt er eine Ontologie der Literatur als Ausweg aus der diagnostizierten Krise der akademischen Beschäftigung mit Literatur. Der Begriff der Ontologie impliziert eine Reihe von theoretischen Positionen über das Verhältnis literarischer Texte (als materielle Wirklichkeit und als Bedeutungswirklichkeit) zur außertextuellen Wirklichkeit.¹³⁵ Eine stimmungsorientierte Lektüre kann gerade dieses Verhältnis akti-

135 Vgl.: Gumbrecht, Hans Ulrich. *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*. München: Hanser, 2017, 8f.

vieren, denn »Stimmungen lesen heißt immer auch, dass wir aufmerksam sind auf die textuelle Dimension der Formen, welche uns und unseren Körper als potentielle physische Realität umgeben und so innere Gefühle auslösen können [...]«. ¹³⁶ *Stimmungen lesen* bedeutet, eine ästhetische Erfahrung zu machen, die daraus resultiert, dass eine affektive körperliche Reaktion bei der Leser*in während der Lektürepraxis stattfindet, die auch psychische Auswirkungen hat. *Stimmung* bleibt in einem Text erhalten und wird beim Lesen aktualisiert. In dieser Vergegenwärtigung der *Stimmung* entsteht die ästhetische Erfahrung, die die Leser*in erlebt und die die »Spannung und Simultanität von Sinneffekten und Präsenzeffekten auferlegt«. ¹³⁷

Stimmungen lesen signifiziert keine textuelle Rekonstruktion durch die Bestimmung der historischen und kulturellen Genese des Texts. Es geht vielmehr um ein Sich-Einlassen, um von dem Text körperlich und affektiv betroffen zu werden und Gefühle dadurch auszulösen. Diese sensibilisierte, stimmungsorientierte Lektürepraxis ist mit einer Sehnsucht nach *Stimmung* und Präsenz verbunden und verleiht Gumbrechts Theorie einen romantisierten und nostalgischen Ton. Andererseits ermöglicht sie eine historiographische Annäherung, da die absorbierte *Stimmung* im Text einen historisch spezifischen Moment abbildet. Selbst die Lektüre, die die *Stimmung* aktualisiert, ist eine historische Praxis, da sie von der zeiträumlichen Präsenz der Leser*in abhängig ist. Sowohl auf die Produktions- als auch auf die Rezeptionsebene wirkt die *Stimmung* mit einem stark historischen Charakter. Gumbrechts Theorie wurde allerdings vorgeworfen, dass sie unter dem Begriff der ästhetischen Erfahrung die Komplexität des methodischen und hermeneutischen Anspruchs eines Texts vermeidet. ¹³⁸

Relevant für die vorliegende Untersuchung bleibt allerdings dass Gumbrecht durch seinen Aufsatz den Begriff der *Stimmung* von einer strikt literaturwissenschaftlichen Ebene befreit und neue Wege zum Feld der Intermedialität eröffnet:

Es gibt keine historische Zeit, keine besondere Phänomenebene, keine Gattung und kein Medium, dem eine exklusive Affinität zur Dimension der Stimmung – oder Nichtaffinität – zu eigen ist. Natürlich können auch Gemälde oder Lieder, Konventionen des Designs oder Symphonien Stimmungen absorbieren und in späteren Zeiten vergegenwärtigen. ¹³⁹

Diese medienüberschreitende Dimension, die die absorbierten *Stimmungen* einnehmen, ermöglicht die Funktionalität der ästhetischen Kategorie der *Stimmung* im Feld der Schrift-Bild-Wechselbeziehungen. Die Nomadenfigur der *Stimmung*,

¹³⁶ Ibid., 13.

¹³⁷ Ibid., 15.

¹³⁸ Vgl.: Hajduk, *Poetologie der Stimmung*, 30.

¹³⁹ Gumbrecht, *Stimmungen lesen*, 28.

die unter verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen wandert, betritt das Feld der Intermedialität mit einer schweren theoretischen Ausrüstung, die aufgrund der vielfältigen und vielschichtigen Einschreibungen auf ihrem Körper sichtbar ist. Nach diesem kurzen Überblick der Ästhetisierung der Kategorie durch verschiedene zeitgenössische theoretische Ansätze wird ihre intermediale Funktionalität analysiert.

4.2.3. Die ästhetische Kategorie der *Stimmung* im Feld der Intermedialität

Nachdem die *Stimmungs*-Kategorie ästhetisiert wird, beginnt sie innerhalb des intermedialen Felds zwischen schriftlichen und bildlichen Paradigmen zu flanieren. Diese *flânerie* wird erstens nicht auf der Rezeptionsebene, sondern auf der Produktionsebene analysiert, da es für die vorliegende Untersuchung von Bedeutung ist, zu beschreiben, wie es möglich ist, dass zwei unterschiedliche mediale Formen eine gemeinsame *Stimmung* besitzen. Damit können die Bild-Schrift-Wechselbeziehungen durch die Kategorie der *Stimmung* nicht nur analysiert, sondern auch interpretiert werden. Der Dialog zwischen den Medien kann sowohl zwischen zwei distinkten medialen Formulierungen als auch innerhalb einer medialen Form (inszenierte Intermedialität) stattfinden. *Stimmung* kann als ein Indikator dieser Beziehung betrachtet werden, der den Dialog überhaupt sinnvoll macht und gleichzeitig die Komplexität von medialen und materiellen Modifikationen erklärt.

Eine Reihe von Beispielen wird die Definition der *Stimmungs*-Kategorie im Rahmen des intermedialen Diskurses erleichtern. Édouard Manets Bild *Nana* verweist auf den 7. Band von Émile Zolas *Rougon-Macquart*-Zyklus, *Der Totschläger* (*L'Assommoir*, 1876), in dem die Figur erstmals erscheint; Zola wurde wiederum durch Manets Werk angeregt und entwickelte die Figur in einem späteren Roman (*Nana*, 1880) literarisch weiter. Van Gogh wurde stark von Charles Dickens' Romanen inspiriert und malte einige Bilder mit direktem Bezug zu literarischen Szenen und Illustrationen aus dem Roman *Hard Times*.¹⁴⁰ In einem Brief an Anthon Van Rappard schreibt er: »In my view there's no other writer who's as much a painter and draughtsman as Dickens. He's one of those whose characters are resurrections.«¹⁴¹ Marcel Proust verschriftlichte in seinem Roman eine Reihe von Rokokobildern, die sich mit literarischen Figuren vermischen und sich sowohl auf die Fiktionalität als auch auf die Entwicklung der Handlung auswirken.

Dieses intermediale Verfahren lässt sich wie folgt beschreiben: Es ist, als ob der Maler beziehungsweise der Schriftsteller die *Stimmung* von einem Medium löst

140 Wie zum Beispiel seine Werke *An der Schwelle zur Ewigkeit* (*À la porte de l'éternité*, 1890) und *Sternennacht über der Rhone* (*La Nuit étoilée*, 1888).

141 Brief 325: An Anthon van Rappard, »The Hague, on or about Monday«, 5 March 1883, in: <https://vangoghletters.org/vg/letters/let325/letter.html> (Zugriff: 22.08.2023).

und einem anderen übergibt. Es ist auf der einen Seite die *Stimmung* der literarischen Figuren, die sowohl Manet als auch Van Gogh in ihren Bildern verbildlichen, und auf der anderen Seite die *Stimmung* der malerischen Figuren, die Zola beziehungsweise Proust verschriftlichen. Die *Stimmung* könnte folglich als das *Ausbleiben* dieses Prozesses beschrieben werden, als das *Übrigbleiben*, wenn ein Kunstwerk von seiner medialen und materiellen Ausrüstung und seinem Kostüm befreit wird. Die *Stimmung* wird von einem Werk losgelöst und in ein anderes transkribiert oder auch von ihm absorbiert. Gerade diese *Transkription* und *Absorption* werden auf die narratologische Ebene übertragen. Wenn der Erzähler, sowohl im literarischen als auch im malerischen Kontext, die Repräsentationsweise eines fremden Mediums in sein Werk übernimmt, dann tut er dies nicht im medialen oder materiellen Sinne, sondern im operativen – und zwar durch die Imitation von Darstellungsweisen.¹⁴² Was er eigentlich nachzuahmen versucht, ist gerade die *Stimmung* des fremden Mediums, die er in sein Medium einschließt. Der Erzähler eignet sich die *Stimmung* eines fremden Mediums an und absorbiert sie in seinem Medium. Diese Aneignung ist mit einer Vertrautheit zu der hergestellten *Stimmung* verbunden.

Die Definition der *Stimmung* als das *Ausbleiben*, das *Übrigbleiben*, wenn man die mediale Form und die materielle Herkunft entfernt, hat eine bestimmte *Spektralität* als Eigenschaft. Man könnte die *Stimmung* als überlebende Figur, als ein *Nachleben* beschreiben. Diese Begrifflichkeiten stammen aus Aby Warburgs Kunstgeschichte, die mit der Anthropologie verknüpft ist. Aby Warburg übernimmt das Konzept des Nachlebens aus der angelsächsischen Tradition und spezifischer von dem Anthropologen Edward B. Taylor. Es gelingt ihm somit, die Wissensfelder zu deterritorialisieren und eine hybride Kulturwissenschaft zu entwickeln.¹⁴³ Er transformiert die Kunstgeschichte zu einer Gespenstergeschichte, da Bilder im Lauf der Zeit verschwinden und in neuen Formen und Gattungen zurückkehren. Das Konzept des Nachlebens wird zwischen den Konzepten von Gespenstern und Symptomen lokalisiert, und ist durch das Konzept des Spürens in die Kunstgeschichte eingegangen.¹⁴⁴ Bilder verschwinden, können allerdings in unterschiedlichen Formen wieder auftauchen, weil ein Teil von ihnen überlebt hat. Nachleben, Latenz und Wiederbelebung sind einige zentrale Konzepte, die diese ästhetische Gespenstergeschichte bestimmen.

Stimmung könnte auch durch diese Konzeptualität des Nachlebens im Feld der Intermedialität erweitert werden. Die *Stimmung*, die sich von einem Medium zum anderen verschiebt und von ihm absorbiert wird, kann als eine überlebende Figur

142 Die avantgardistischen Beispiele von Schriftbildern gehören nicht zu dieser Kategorie, da dort zwei distinkte Medien innerhalb eines Werkes sichtbar sind.

143 Mehr dazu in Huberman, *Das Nachleben der Bilder*, 57–67.

144 Vgl.: Ibid., 59, 66f, 97ff.

identifiziert werden. Sie überlebt den medialen und materiellen Tod und besitzt somit einen anderen medialen Körper (Wiederbelebung). Wenn Van Gogh über Dickens schreibt »He's one of those whose characters are resurrections«, ist er nicht weit von diesem Verfahren der medialen Wiederbelebung einer Figur entfernt. Dieses mystische Vokabular kann dazu beitragen, die ästhetische Kategorie der *Stimmung* in intermedialen Beispielen so einzuführen, dass die Schnittstelle zwischen Bild und Schrift verstanden und interpretiert werden kann. Der Proust'sche Erzähler verschriftlicht die Rokokogemälde, weil er in den jeweiligen Textpassagen ein anderes Medium braucht, um die Komplexität und die Vielfältigkeit seines Zustands abzubilden. Er kann die Bilder nicht in ihrer medialen Form wiedergeben, doch er kann ihre *Stimmung*, die seiner Fragestellung ähnelt, literarisch rekonfigurieren. Das Verfahren ist mühsam; er braucht die Rokokofiguren, aber kann sie nicht bildlich wiedergeben. Daher kämpft er mit der fremden medialen und materiellen Form und versucht, sie zu dekonstruieren. Die Form widersteht ihm, aber unterwirft sich am Ende unter sein kommunikatives Ziel. Was von diesem Konflikt überlebt, ist gerade seine *Stimmung*. Sie ist es, was von diesem Konflikt übrigbleibt und was in das Werk eingeschlossen wird.

Was *Stimmung* überlebensfähig macht, ist ihre Kommunizierbarkeit, eine Qualität, die die Kategorie durch ihre Reisewege, ihre Wanderung gewonnen hat. Die Polyphonie, zum Beispiel, die sie aus der Musikpraxeologie entlehnt hat, macht sie auch intermedial mehrstimmig, das heißt fähig, sich in unterschiedlichen medialen Stimmen einzuordnen und verständlich zu bleiben. *Stimmung* kann auch als Kriterium zur Durchführung eines intermedialen Dialogs dienen, da unterschiedliche mediale Ausdrucksformen eine *Stimmung* mit gleicher ästhetischer Qualität besitzen können. Die ähnliche *Stimmung*, die von den verschiedenen Medien absorbiert wird, kann diesen Dialog zwischen Bild und Schrift überhaupt sinnvoll machen. Dieser Prozess findet auf der Rezeptionsebene statt und könnte sowohl als ästhetische Erfahrung (sensu Schmitz) und ästhetische Arbeit (sensu Böhme) sowie als stimmungsorientierte Lektüre (sensu Gumbrecht) beschrieben werden.

Zusammenfassend kann *Stimmung* im intermedialen Feld zwei Definitionen beziehungsweise Funktionen haben. Sie kann erstens als überlebende Figur in unterschiedlichen medialen Formen definiert werden. Diese Analyse betrifft die Produktionsebene und kann durch ein narratologisches Verfahren erklärt werden. Sie kann aber auch als Kriterium für einen intermedialen Dialog betrachtet werden, das die Kommunikation zwischen Bild und Schrift ermöglicht. Die zweite Funktion betrifft die Rezeptionsebene und kann sowohl zu einer sensibilisierten und affektiven Lektüre oder Betrachtung als auch zu einer wissenschaftlichen (intermedialen) Analyse führen. Es ist die gemeinsame *Stimmung* zwischen Schrift und Bild, die eine*n Leser*in oder Betrachter*in leiblich und affektiv berührt. Und andererseits ist es die *Stimmung* als ästhetische Kategorie, die ein*e Komparatist*in als methodologisches

Werkzeug verwenden kann, um die Schrift-Bild-Wechselbeziehungen zu interpretieren.

4.2.4. Anwendung der Kategorie der *Stimmung*

Als Beispiel zur Erläuterung der Kategorie der *Stimmung* im Feld der Intermedialität wird Fjodor Dostojewskis Roman *Der Idiot* (Идиот) analysiert. Der Roman wurde erstmals von Januar 1868 bis Februar 1869 in der Zeitschrift *Russki Westnik* veröffentlicht. Die Romane Dostojewskis haben einen polyphonen Charakter, der eine intermediale Annäherung ermöglicht. Michail Bachtin beschreibt diese Polyphonie (Mehrstimmigkeit) als die interne Selbständigkeit der Romanfiguren gegenüber dem Schriftsteller.¹⁴⁵ Es ist, als ob jede fiktionale Figur ihr eigenes fiktives Leben führt, das von ihrem individuellen Bewusstsein abhängig ist, nicht von der Intentionalität des Schriftstellers. Selbstverständlich ist diese Freiheit relativ, da der Romancier die Rolle des Gestalters spielt; trotzdem wird die Pluralität von verschiedenen Stimmen (Bewusstseinsentwicklungen) nicht auf ein ideologisches Zentrum reduziert. Jeder Charakter ist die Verkörperung einer Idee, die er bis zum Ende verteidigt. Dostojewski beschreibt in seinen Notizen zu *Der Idiot* unterschiedliche Romanenden, was gerade diese Freiheit der Figur beleuchtet. Es ist, als hätte der Fürst selbst die Freiheit, eine Entscheidung über sein eigenes Schicksal zu treffen und würde gerade darunter leiden. Er ist nicht nur eine tragische Figur, die sowohl schuldig als auch unschuldig ist;¹⁴⁶ er ist in eine existenzialistische Krise geraten und kämpft zwischen Agape (christliche Aufopferung für Filippova) und Eros (Begehren von Aglaia).¹⁴⁷

Ergebnis dieser Polyphonie ist, so Bachtin, die Entwicklung eines Romans, der als dialogisch bezeichnet werden kann.¹⁴⁸ Es gibt kein zentrales Bewusstsein (Bewusstsein vom Schriftsteller beziehungsweise Erzähler), das all die Stimmen der anderen Figuren absorbiert, sondern eher die Durchführung eines Dialogs zwischen verschiedenen Bewusstseinsmöglichkeiten. Diese sogenannte *Dialogizität* öffnet den Text für fremde mediale Stimmen, die den Roman mehrstimmig gestalten. Bereits Bachtin erwähnt, dass seine Theorie der *Dialogizität* auf außersprachliche Phänomene erweitert werden könnte, vermerkt aber trotzdem, dass diese Dimension der *Dialogizität* seinen Untersuchungsrahmen überschreite.¹⁴⁹ Auf

145 Vgl.: Bachtin, Michail. *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, übersetzt von Adelheid Schramm. Frankfurt a.M.; Berlin; Wien: Ullstein, 1985, 10, 14, 17, 23.

146 Vgl.: Steiner, George. *Tolstoy or Dostoevsky. An Essay in Contrast*. New York: Open Road. Integrated Media, 2013, 157.

147 Die Unterscheidung zwischen Agape und Eros in: Nygren, Anders. *Agape and Eros*, übersetzt von Philip. S. Watson. Philadelphia: The Westminster Press, 1953, 27–58.

148 Vgl.: Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, 23.

149 Vgl.: Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, 106.

diesen Ansatz bezieht sich die folgende intermediale Analyse. Spezifischer wird hier die Textpassage analysiert, in der der Fürst Lew Myschkin Adelaida ein Sujet für ein Gemälde vorschlägt:

[...] »vorhin, als Sie mich nach einem Sujet für ein Gemälde fragten, hatte ich in der Tat die Idee, Ihnen ein Sujet vorzuschlagen: Das Gesicht eines zum Tode Verurteilten, eine Minute, bevor das Eisen niedersaust, während er noch auf dem Schafott steht und den Kopf gleich auf dieses Brett legen wird.« »Wieso das Gesicht? Nur das Gesicht?« fragte Adelaida. »Ein eigenartiges Sujet, wie soll das ein Bild geben?« »Ich weiß nicht, warum nicht?« beharrte der Fürst voller Eifer, »ich habe vor kurzem in Basel ein solches Bild gesehen. [...]« Von diesem Bild müssen Sie uns später unbedingt erzählen«, sagte Adelaida. »Jetzt aber sollen Sie mir diese Hinrichtung als Bild schildern. Können Sie alles so wiedergeben, wie Sie es sich vorstellen? Wie kann man ein solches Gesicht malen? Einfach nur das Gesicht? Wie ist denn ein solches Gesicht?« »Genau eine Minute vor dem Tode«, begann der Fürst bereitwillig, im Bann der Erinnerung und offensichtlich sofort alles andere vergessend, »genau in dem Augenblick, als er das Treppchen hinaufgestiegen war und den Fuß auf das Schafott setzte, da blickte er nach meiner Seite; ich sah sein Gesicht und begriff alles ... Aber wie soll man das erzählen!«¹⁵⁰

Es handelt sich hier um zwei parallele bildliche Ebenen: einerseits um das Gemälde, das der Fürst in Basel gesehen hat und andererseits das Gemälde, das er wörtlich als Sujet für ein fiktionales Gemälde beschreibt, das von Adelaida entworfen werden könnte. Was diese zwei Bilder verbindet, ist die gemeinsame *Stimmung*, die sowohl auf der Produktionsebene als auch auf der Rezeptionsebene analysiert werden kann. Das erste Bild stammt ursprünglich vom Schweizer Maler der Reformation Hans Fries. Betitelt als *Die Enthauptung des Hl. Johannes des Täufers* (1514, Abb. 20) ist das Bild Teil eines Johannes-Triptychons (linker Flügel innen). Das zweite Bild beschreibt ebenfalls eine Enthauptung, die Myschkin konzipiert und wörtlich wiedergibt. Er entnimmt die *Stimmung* dem ersten Bild und absorbiert sie in seinem eigenen Bild.

Es ist zu bemerken, dass die Übertragung der *Stimmung* von einem Medium (Malerei) zum anderen (Literatur) selbst im Text sichtbar ist: Der Erzähler erwähnt das Gemälde von Fries und beginnt dann, sein eigenes Bild in Worten zu entwerfen. Die Grenzen zwischen den beiden Bildern werden vermischt und Myschkin betont seine narratologischen Schwierigkeiten (»Aber wie soll man das erzählen!«). Er nimmt die *Stimmung* des religiösen Bildes und überträgt sie in seinen literarischen Kontext. Er entzieht dem historisch existierenden Bild seine materielle und mediale Form sowie seine inhaltlichen Indizien. Was im Bild übrig bleibt, ist gerade seine

150 Dostojewskij, Fjodor. *Der Idiot*, übersetzt von Swetlana Geier. Frankfurt a.M.: Fischer, 1998, 93.

Stimmung, nämlich die letzten Minuten eines Mannes vor seinem Tod, vor seiner Enthauptung.



Abb. 20: Hans Fries: *Die Enthauptung des Hl. Johannes des Täufers*, 1514, Öl auf Platte, 37,2 x 50,2 cm.

Der Erzähler säkularisiert die Szene, da es nicht mehr um die Enthauptung des Heiligen Johannes, sondern eines unbekannten Mannes geht. Es bleibt trotzdem etwas Religiöses und Mystisches im neuen Bild, da Fries' Vorbild immer präsent in der Szene bleibt. Die nachlebende *Stimmung* des ersten Bildes entwickelt sich literarisch auf den folgenden Seiten des Romans, wo der Fürst sein fiktives Gemälde inszeniert. Die überlebende *Stimmung* führt ihr Nachleben im Roman. Das beschriebene Bild erhält die Möglichkeiten eines literarischen Mediums, wie zum Beispiel die Möglichkeit einer detaillierten Erzählung. Das Bild, das hier vorgestellt wird, überschreitet die narratologischen Fähigkeiten eines realen Bildes: der Erzähler bildet nicht nur das Moment vor der Enthauptung ab, sondern einen weiten Zeitraum. Er beschreibt die Szene im Gefängnis, als der Mann über seine Enthauptung informiert wird, die vier Stunden Vorbereitung des Verbrechers (seine Toilette), den Weg durch

die Straßen der Stadt bis zum Schafott und schließlich die Treppe, die er vor seiner Enthauptung hinaufsteigt. Obwohl das am Ende abgegebene Bild nur die Szene der Enthauptung zeigt, bietet der Erzähler der Betrachter*in eine Reihe von Szenen an, die gerade in diesem literarisch hergestellten Bild impliziert werden. Die *Stimmung*, die vom Medium der Malerei zu jenem der Literatur übertragen wird, erhält die Darstellungsweisen des neuen Mediums.

Unabhängig von den medialen Modifikationen behalten beide Medien ihre gemeinsame *Stimmung*, was ihren Dialog ermöglicht. Die *Stimmung*, die der Erzähler dem religiösen Bild entnimmt und in sein Medium absorbiert, ist jene der menschlichen Angst vor dem Tod. Erzählungen von Kreuzigungen oder Enthauptungen vor Publikum sind häufige Motive in Dostojewskis Romanen. Selbst im ersten Teil des Romans *Der Idiot* gibt es drei solche Erzählungen. Ein gewaltiger und entehrender Tod hängt mit religiösen Implikationen zusammen, da er auf die christliche Symbolik der Kreuzigung hinweist. Das Publikum, das diesen Erzählungen zuhört, beteiligt sich gewissermaßen am Erleben des Todes, und diese Erfahrung ermächtigt sein Eigenwahrnehmung.¹⁵¹ Myschkin versucht, durch diese brutale Szene den Überfluss des Lebens vor dem Tod zu verbildlichen; deswegen wird auf der ersten Ebene des Bildes das ängstliche Gesicht des Verbrechers dargestellt:

»[...]... Malen Sie das Schafott so, daß nur die letzte Stufe deutlich und ganz nahe zu sehen ist; der Verbrecher setzt den Fuß darauf: Der Kopf, das Gesicht weiß wie ein Blatt Papier, der Geistliche hält ihm das Kreuz hin, er sucht es gierig mit seinen blauen Lippen und schaut und – weiß alles. Das Kreuz und der Kopf, das ist das Bild, das Gesicht des Geistlichen, des Henkers, seiner beiden Gehilfen und einige Köpfe und Augen unten – das kann alles gleichsam als Hintergrund, in einem Nebel, als Accessoire gemalt werden ... So stelle ich mir das Gemälde vor.«¹⁵²

In dieser Textpassage beschreibt der Fürst die Struktur des Bildes. Die *Stimmung*, die dem malerischen Werk von Freis entnommen ist, wird hier im literarischen Werk transkribiert und im fiktionalen Bild absorbiert. Auf der ersten Ebene des Bildes werden das Kreuz und der Kopf abgebildet. Das Gesicht ist weiß wie ein Blatt Papier, ein direkter Hinweis auf das Gesicht des Heiligen Johannes, das ebenfalls blass ist. Der Verbrecher setzt den Fuß auf die letzte Stufe; er steht einen Schritt vor seinem Tod. An diesem Punkt hört die Erzählung auf und die bildliche Darstellung beginnt. Genau diesen Moment soll Adelaida malen. Die Hinweise, die der Erzähler ihr gibt, weisen auf die *Stimmung* des Werks hin und werden von drei Verben erklärt: der Verbrecher *sucht* mit seinen blauen Lippen das Kreuz, er *schaut* und er *weiß* alles. Er

151 Andreadis, Jagos. Ο Ηλίθιος του Ντοστογιέφσκι και το Μηδέν της Γραφής [Der Idiot von Dostojewskij und die Null der Schrift]. Athen: Plethron, 2006, 22, 24ff, 50.

152 Dostojewskij, *Der Idiot*, 96f.

sucht die metaphysische Erlösung, er schaut das Publikum an, das seine Enthauptung als Spektakel betrachtet und weiß, dass die Ewigkeit als unmittelbare Erfahrung heraustritt.

Selbst die Tatsache, dass das Kreuz auf einer Ebene mit dem Gesicht ist, stellt einen direkten Bezug zum Bild des Heiligen Johannes her. Der Hintergrund des Gemäldes wird von den Gesichtern des Geistlichen, des Henkers, und einigen Köpfen und Augen unter dem Schafott gebildet. Dieser Hintergrund vollendet die Karnevalsatmosphäre¹⁵³ der Szene: ein Vertreter der Kirche, einer des Staates und die disziplinierten Bürger formulieren eine Machtkonstellation. Myschkin erzählt von Gesichtern und nicht von Figuren, was auf die Maskentradition und die Karnevalskultur hinweist. Die absorbierte *Stimmung* des literarischen Gemäldes wird hier vergegenwärtigt. Es geht nicht mehr um die Aufopferung des Heiligen Johannes, sondern um die Enthauptung eines Verbrechers. Eine groteske Karnevalskultur ersetzt die historische und biblische Kontextualität des realistischen Bildes von Fries.

Die Aktualisierung der *Stimmung* und ihre mediale Transformation liegen in der Rolle des Erzählers, der die Szene entmystifiziert. Der Erzähler gilt als Katalysator jeder Szene, der die Ordnung der Dinge stört, innere Reaktionen befreit und die hierarchischen Grenzen zwischen den Menschen abbaut. Darauf zielt er auch durch die Erzählung der Enthauptungs-Szene. Zugleich beleuchtet er durch die Lektüre dieses Gemäldes sein eigenes Schicksal im Roman. Der Fürst kann als scheiternde Christus-Figur interpretiert werden, der nie das Ideale erreicht. Seine Präsenz hat allerdings eine kathartische Auswirkung auf die anderen Menschen: »The miracle is not in anything that Myshkin does but in the mere fact of his presence as a spiritual force. It is what this spiritual force does to other people that precipitates the action of the book«.¹⁵⁴ Diese spirituelle Macht ist das, was George Steiner als Transparenz¹⁵⁵ der Figur erklärt oder was Bachtin betont, wenn er schreibt, dass Myshkin »keinen lebendigen Leib«¹⁵⁶ hat. Myshkin gelingt es nicht durch seine Handlungen, seine Entscheidungen oder seine Gedanken in die Seele anderer Menschen einzudringen und ihr inneres Selbst zu erreichen. Es sind seine kindliche Naivität, seine Lust auf Selbstaufopferung und seine Tendenz, durch seine Erzählungen Schönheit mit Schmerz zu verbinden, die als Auslöser für die Ermächtigung des Selbsterkenntnis der anderen Figuren funktionieren.

Zusammengefasst kann hier die ästhetische Kategorie der *Stimmung* sowohl auf der Produktionsebene als auch auf der Rezeptionsebene betrachtet werden. Auf der

153 Mehr über die Karnevalstradition bei dem *Idiot* in: Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, 195–199.

154 Frank, Joseph. *Lectures on Dostoevsky*, herausgegeben von Marina Brodskaya und Marguerite Frank. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2020, 130.

155 Vgl.: Steiner, *Tolstoy or Dostoevsky*, 144.

156 Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, 196.

ersten Ebene funktioniert die *Stimmung* als Darstellungsweise, die von einem Medium (malerisches Werk von Fries) zum anderen (literarisches Werk von Dostojewski) reist. Diese Übertragung findet erstens innerhalb des literarischen Werks statt, da die Referenz auf das historische Gemälde von der Seite des Erzählers hergestellt wird. Er erschafft danach mit Wörtern ein fiktionales Gemälde, das sich aus einer spezifischen hergestellten *Stimmung* ergibt. Auf der Makroebene des Romans kann man das gleiche Verfahren erkennen, nämlich die Übertragung der *Stimmung* von dem Werk des Schweizer Malers zum Roman Dostojewskis. Auf der Rezeptionsebene gibt es wiederum zwei Ebenen von stimmungsorientierter Lektüre, nämlich innerhalb und außerhalb des Kunstwerks: Das fiktionale Bild, das vom Erzähler gestaltet wird, hat eine starke Auswirkung sowohl auf die Zuhörer*innen der Szene (Jepantschina Familie), als auch auf die Leser*innen des Romans. Schließlich ist die gemeinsame *Stimmung*, die die zwei unterschiedlichen medialen Formen verbindet, ein methodologisches und hermeneutisches Werkzeug zur Entwicklung eines Dialogs zwischen Schrift und Bild. Das heißt, dass die *Stimmung* sowohl als Methode der Literaturanalyse sowie als Schlüssel zur Interpretation des Texts funktionieren kann.

4.3. Szene 3: Die Kategorie der *Negation*

4.3.1. Wanderung der Kategorie der *Negation*

Die Kategorie der *Negation* verhält sich als eine weitere nomadische Figur, die zwischen verschiedenen Diskursfeldern wandert und unterschiedliche epistemologische und strukturelle Funktionalitäten aktiviert, bis sie in das Feld der Intermedialität Eingang findet. Die *Negation* ist nicht nur das am universellsten verwendbare Sprachsymbol, sondern auch einer der relevantesten Begriffe in der Logik. Wenn die nomadische Figur der *Negation* in die Psychologie eintritt, dann wird sie als Abwehrmechanismus interpretiert, der in beängstigenden und bedrohlichen Situationen aktiviert wird.¹⁵⁷ Im Feld der Theologie wirkt die *Negation* drastisch und führt zur Entwicklung der apophatischen (negativen) Theologie, das heißt zu einem Versuch, das Göttliche mittels Verneinung als das zu erklären, was Gott nicht ist.¹⁵⁸ Die Anwesenheit der Kategorie der *Negation* ist in der Geschichte der Philosophie von großer

157 Mehr darüber in: <https://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/negation/10378>

158 Über eine historische Beschreibung der apophatischen Theologie vgl.: Loudovikos, Nikolaos. *Η αποφατική εκκλησιολογία του Ομοούσιου. Η αρχέγονη εκκλησία σήμερα* [Die apophatische Ekklesiologie der Konsubstantialität: Die alte Kirche heute]. Athen: Ammos, 2002.

Bedeutung und wird in verschiedene philosophische Traditionen eingeschrieben.¹⁵⁹ In den letzten Jahrzehnten gibt es zusätzlich ein wachsendes Interesse an diesem Phänomen in der Literatur-¹⁶⁰ und Kunstwissenschaft¹⁶¹ zu beobachten.

Die hohe Anzahl von Ankunftsöglichkeiten, mit denen die nomadische Figur der *Negation* bei ihrer Wanderung konfrontiert ist, macht sie ständig mobil und mehrstimmig. Sie wandert, ohne einen bestimmten Zweck zu erfüllen und genießt ihre Fähigkeit, in den verschiedenen Diskursen eine Neuorientierung anzubieten. Die Begriffe in einem Diskurs verlieren bei der Ankunft der *Negation* ihre habituelle Stabilität und werden negiert. Durch dieses Verfahren kommen die tieferen Strukturen des jeweiligen Feldes zum Vorschein. Die nomadische Figur der *Negation* stellt keinen Gast dar, der bemüht ist, sich an die neue Umwelt anzupassen, sondern einen Reisenden, der alles umstrukturieren und umwerten kann. Neue, unerwartete Aspekte treten hervor und bieten weitere Bewusstseinsmöglichkeiten. Das bedeutet nicht, dass die *Negation* ein Eindringling ist, der ein fremdes Land zu imperialistischen Zwecken kolonialisiert und seine Traditionen zerstört. Die Kategorie der *Negation* dient als Vorkämpfer, der die Wurzel der jeweiligen Tradition aus einer neuen Perspektive beleuchtet. Um dies verständlich zu machen, darf die Funktion der *Negation* nicht mit der Funktion der Vernichtung oder Verneinung gleichgesetzt werden. Die Komponenten, die Niklas Luhmann der *Negation* zuschreibt, können in jene Richtung weisen. Zuerst erhält die *Negation* eine *Generalisierungsleistung*,

[...] indem sie die Möglichkeit einer pauschalen Stellungnahme zu etwas eröffnet, das sie im Unbestimmten belässt. Die *Negation* lässt etwas Unbestimmtes in die Funktionsstelle vom Bestimmten eintreten und ermöglicht dadurch den Fortgang von Operationen ohne aktuellen Vollzug aller Bestimmungsleistungen.¹⁶²

Es scheint, als biete die *Negation* dem festen Netz der Bestimmungsleistungen einige Öffnungen hin zu Unbestimmtheitsstellen. Durch ihre Leistung, zu generalisieren,

159 Vgl.: Bonsiepen, Wolfgang. »Negation, Negativität«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie. Band 6*, herausgegeben von Joachim Ritter, Karlfield Gründer und Gottfried Gabriel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984, Sp. 671–686.

160 Vgl.: Weinrich, Harald (Hg.). *Positionen der Negativität*. München: Fink, 1975; Budick, Sanford und Wolfgang Iser (Hg.). *Languages of the Unsayable: The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*. New York: Columbia University Press, 1989; Fischlin, Daniel (Hg.). *Negation, Critical Theory, and Postmodern Textuality*. Dordrecht: Springer, 1994.

161 Vgl.: Nowak, Lars (Hg.). *Bild und Negativität*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2019.

162 Luhmann, Niklas. »Über die Funktion der *Negation* in sinnkonstituierenden Systemen«, in: *Positionen der Negativität*, herausgegeben von Harald Weinrich. München: Fink, 1975, 201–218, hier: 205.

fördert sie neue Operationen und macht das Konkrete zum Abstrakten. Der Prozess der Generalisierung enthält an sich eine Tendenz zu Spekulation und Abstraktion. Das Unbestimmte und Abstrakte kann dem Bestimmten neue Möglichkeiten verleihen. Diese Komponente ist mit der zweiten Komponente der *Negation*, nämlich mit der der *Reflexivität* verknüpft: »Negation ist eine reflexive, und zwar eine notwendig reflexive Prozessform des Erlebens«. ¹⁶³ Die Reflexivität verweist auf die Tatsache, dass *Negation* keine Vernichtung ist, sondern »ein Modus der Erhaltung von Sinn« ¹⁶⁴. *Negation* kann positiv gedacht und geladen sein, insofern sie dem Unbestimmten die Möglichkeit gibt, an die Stelle des Bestimmten zu treten und eine neue Qualität anzunehmen.

In der vorliegenden Analyse ist relevant, was genau passiert, wenn die nomadische Figur der *Negation* im Feld der Intermedialität ankommt, und wie diese Kategorie dadurch ästhetisiert wird. Die Ästhetisierung der Kategorie ist der letzte Schritt ihrer Wanderung, bevor sie im Feld der Bild-Schrift-Wechselbeziehungen hervortritt. Um ihre ästhetische Funktion zu erklären, werden zwei verschiedene Achsen der Kategorie beschrieben, die erzähltechnische Achse und die strukturelle Achse. Auf der ersten Achse werden Aspekte der *Negation* wie beispielsweise das *Schweigen*, das *Geheimnis* und die *Unsichtbarkeit* analysiert. Auf der zweiten Achse wird das Kunstwerk als ein organischer Bau dargestellt. Die *Negation* operiert auf dieser Ebene durch die *Unbestimmtheitsstellen* des Werkes. Obwohl diese Aspekte aus verschiedenen theoretischen und epistemologischen Traditionen stammen, sind sie relevant zur Entwicklung der ästhetischen Kategorie der *Negation* und zu ihrer Beschreibung als Flaneurfigur, die sich zwischen Bild und Schrift bewegt, um eine neue Kartografie des intermedialen Feldes zu skizzieren. Nach der Beschreibung der jeweiligen Achse folgt ein Definitionsversuch der Kategorie im Rahmen der Intermedialität, und am Ende die Durchführung der Kategorie in Mohamedou Ould Slahis Werk *Guantánamo Diary* (2015, 2017). ¹⁶⁵

4.3.2. *Negation* als ästhetische Kategorie – Ästhetisierung der Kategorie der *Negation*

4.3.2.1. Erzähltechnische Achse: Schweigen, Geheimnis und Unsichtbarkeit

Wenn die nomadische Figur der *Negation* das Feld der Intermedialität betritt, wird sie als erstes ästhetisiert. Ihre Ästhetisierung impliziert die Aktivierung der Kategorie in ästhetischen Beispielen. Aus diesem Grund ist es sinnvoll, die *Negation* zu-

¹⁶³ Ibid.

¹⁶⁴ Ibid., 206.

¹⁶⁵ Slahi, Mohamedou Ould. *Guantánamo Diary*. New York: Little, Brown and Company, 2015, sowie Slahi, Mohamedou Ould. *Guantánamo Diary: The Fully Restored Text*. Edinburgh: Canongate, 2017.

nächst auf die erzähltechnische Art zu definieren, die in unterschiedlichen medialen Formen vorhanden ist. In diesem Definitionsversuch spielen die Aspekte von Schweigen, Geheimnis und Unsichtbarkeit eine wichtige Rolle. Sie werden zusammen analysiert, da sie eng miteinander verbunden sind und eine gemeinsame operative Rolle innerhalb der Intermedialität spielen. All diese Aspekte beantworten die Frage, wie die *Negation* erzähltechnisch operieren kann.

Wenn Schweigen als erzähltheoretische Technik interpretiert wird, dann ist es relevant, Schweigen stets in Bezug auf Kommunikation zu denken. Luhmann vertritt in seinem Essay »Reden und Schweigen« die Ansicht, dass »[w]as nicht im System gesagt wird, [...] immer noch von anderen Systemen aus anderen Anlässen mit anderen Worten, Begriffen, Metaphern kommuniziert werden [kann]«. ¹⁶⁶ Wenn man schweigt, bedeutet das nicht, dass man nichts zu sagen hat oder dass das Schweigen eine Form von Inkommunikabilität ist, sondern dass man unter den gegebenen Bedingungen bevorzugt, nicht zu sprechen. Sprechen zu vermeiden ist folglich ein anderer Modus von Kommunikation, da selbst das Ausschließen des Redens in einem kommunikativen System etwas zu kommunizieren vermag. Das Schweigen ist eine bewusste Wahl des sprechenden Subjekts unter bestimmten zeitlichen und räumlichen Bedingungen und formuliert ein Vakuum, das versucht, etwas zu zeigen. Eine weitere Komponente des Schweigens ist die Tatsache, dass es vorübergehend ist und nicht für immer andauern kann. Wenn das Thema oder die Bedingungen eines Kommunikationssystems verändert werden, dann ist das Schweigen nicht mehr notwendig. Das schweigende Subjekt kann zum Reden zurückkehren.

Schweigen hängt häufig mit dem Aspekt des Geheimnisses zusammen. Luhmann nach ist die Semantik des Geheimen mit der Semantik der Kommunikation verknüpft, wenngleich unter negativem Vorzeichen. ¹⁶⁷ Zugleich beschreibt er die Möglichkeit des Geheimhaltens als eine Asymmetrie zwischen Reden und Schweigen, die die Möglichkeit hat, sich zu verändern:

Wer schweigt, kann immer noch reden. Wer dagegen geredet hat, kann darüber nicht mehr schweigen. Im Reden wird Kommunikation Ereignis, das dann die Autopoiesis der Kommunikation zum Weiterlaufen zwingt. [...] Im Schweigen wird über diese Möglichkeit nur reflektiert. Betrachtet man Reden und Schweigen als Letztcode der Kommunikation, so bildet das Reden den positiven, das Schweigen den negativen Wert dieses Codes. Das Reden vermittelt Anschlussfähigkeit, das Schweigen Reflexion. ¹⁶⁸

166 Luhmann, Niklas. »Reden und Schweigen«, in: *Reden und Schweigen*, herausgegeben von Niklas Luhmann und Peter Fuchs. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989, 7–29, hier: 16.

167 Vgl.: Luhmann, Niklas. »Geheimnis, Zeit und Ewigkeit«, in: *ibid.*, 101–137, hier: 104.

168 *Ibid.*, 105.

Obwohl Reden und Schweigen, so Luhmann, sich gegenseitig ausschließen und man nicht zugleich reden und schweigen kann, gibt es die Möglichkeit der Abwechslung beider. Reden wird folglich als ein kommunikatives Ereignis interpretiert und Schweigen als ein potentielles Ereignis, das noch nicht stattgefunden hat. Schweigen ist einerseits von den Einschränkungen des vorhandenen Ereignisses befreit, genießt aber andererseits eine negative Freiheit, da die Kommunikation nur als eine Möglichkeit mit zahlreichen und diversen Richtungen bleibt, die noch nicht abgeschlossen ist. Die große Weite möglicher kommunikativer Verwirklichungen lädt das Schweigen einerseits negativ auf, da die Kommunikation noch nicht stattgefunden hat, gibt ihm aber zugleich eine spekulative Eigenschaft, da das Abstrakte des noch nicht Gesprochenen die Gelegenheit zur Reflexion darbietet.

Jacques Derrida entwickelt den Aspekt des Schweigens und des Geheimnisses in seinem Jerusalem Vortrag »Wie nicht sprechen – Verneinungen« (»Comment ne pas parler: dénégations«, 1987) weiter. Er setzt sich explizit mit der Tradition der negativen Theologie und spezifischer mit Pseudo-Dionysius Areopagita auseinander. Derrida interessiert sich für die doppelte Tradition, die Dionysius vertritt, nach der das »Ausdrückbare« (gr.: *to reton*) mit dem »Unausdrückbaren« (gr.: *arreton*) in enger Verbindung steht.¹⁶⁹ Derrida erklärt diese Zusammenbindung mithilfe einer dekonstruktivistischen Argumentation: Das *arreton* verkörpert ein Geheimnis, das bewahrt werden muss und eine negative Aufladung erhält, da es immer versteckt bleiben muss; allerdings stellt selbst die Tatsache, dass ein Geheimnis erkennbar existiert, das nicht besprochen, nicht verraten werden soll, eine Form von Kommunikation dar, die das Geheimnis an sich zerstören könnte.¹⁷⁰

Am Ort der Kreuzung dieser zwei Sprachen, von denen jede das Schweigen der anderen *trägt*, soll ein Geheimnis sich verbreiten lassen und soll sich nicht verbreiten lassen. Es kann, es kann nicht. Es ist geboten, nicht zu verbreiten, aber es ist auch geboten, dieses »es ist geboten/man muß« (*»il faut«*), »es ist nicht geboten/man muß nicht« (*»il ne faut pas«*), »es ist geboten, nicht/man darf nicht« (*»il faut ne pas«*) wissen zu machen oder eher wissen zu lassen.¹⁷¹

Ein Geheimnis zu teilen, konstituiert an sich ein Rätsel, da, wenn man jemanden anderen in ein Geheimnis einweiht, das Geheimnis seine Essenz verliert und sich auflöst.¹⁷² Allerdings liegen, so Derrida, die Voraussetzungen der Dekonstruktion des Geheimnisses schon in seiner eigenen inneren Struktur; ein Geheimnis kann

169 Vgl.: Derrida, Jacques. *Wie nicht sprechen. Verneinungen*, übersetzt von Hans-Dieter Gondek, herausgegeben von Peter Engelmann. Wien: Passagen, 1989, 48f.

170 Vgl.: Ibid., 47–51.

171 Ibid., 49.

172 Vgl.: Ibid., 50.

dekonstruiert werden, nicht nur wenn es kommuniziert und mit einem anderen geteilt wird. Selbst seine Existenz, nämlich die Tatsache, dass es seine Essenz in sich selbst teilt, stellt eine Form der *Negation* dar:

Das Rätsel, von dem ich hier [...] spreche, ist die *Teilung des Geheimnisses*. Nicht nur die Teilung des Geheimnisses mit dem anderen, [...]. Sondern zuerst das *in sich selbst* geteilte Geheimnis, seine »eigen(tliche)« Teilung, dieses was das Wesen eines Geheimnisses aufteilt, welches erscheinen kann, und wäre es für einen einzigen, nur, indem es anfängt, sich zu verlieren, sich zu verbreiten, sich also – als Geheimnis – zu verheimlichen, indem es sich zeigt: indem es anfängt, seine Verheimlichung zu verheimlichen. Es gibt kein Geheimnis *als solches*, ich verneine das/verleugne das/stelle das in Abrede.¹⁷³

Dieses Rätsel, das eine Aporie impliziert, kann dazu beitragen, besser zu verstehen, dass die Grenzziehungen zwischen Reden und Schweigen, zwischen Zeigen und Verbergen, sehr flüssig sind. Das *arretton*, das Geheimnis, das so scheint, als ob es verborgen ist, besitzt seinen eigenen Platz im kommunikativen Prozess und weist auf das Verborgene hin. Diese Hinweise stellen an sich ein Zeichen von Präsenz und Kommunikation dar. Die Abwesenheit des Redens setzt zugleich die Anwesenheit eines Vakuums, eines Schweigens voraus, das etwas zu zeigen vermag.

Bevor diese Problematik von Reden und Schweigen im Feld der Intermedialität untersucht wird, lässt sich die Kategorie der *Negation* aus erzähltechnischer Perspektive auf die Problematik von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit verschieben. Nicht nur eine Erzählfigur (real oder fiktiv) ist in der Lage, durch ihr Reden oder Schweigen zu negieren, sondern auch Bilder können negieren. Das Bild als zweidimensionales Medium trägt sowohl auf der Ausdrucksebene als auch auf der Inhaltsebene mehr distinkte Grenzen als das eindimensionale Medium der Sprache.¹⁷⁴ Der Bildträger und das Bildobjekt sind beide sichtbar, aber nur von einer bestimmten Entfernung und aus einem bestimmten Winkel. Das heißt, dass bei dem Bildträger die Vorder- und Außenseiten, nicht jedoch die Rück- oder Innenseiten erkennbar sind. Auch beim dargestellten Bildobjekt ist etwas zum Teil präsent und sichtbar und zum Teil absent und unsichtbar. Die Verflüssigung zwischen der Transparenz und der Opazität eines Bildes, zwischen dem, was durchsichtig und was undurchsichtig bleibt, kommentiert Dieter Mersch wie folgt:

Entsprechend zeigt sich das Bild als ein buchstäblich Durch-Sichtiges (dia-phanes), das aber als solches undurchsichtig bleibt. Es verweigert sich seiner eige-

173 Ibid. 50f.

174 Vgl.: Nowak, Lars. »Bild und Negativität. Zur Einführung in die Problematik«, in: *Bild und Negativität*, herausgegeben von Lars Nowak. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2019, 9–48, hier: 15.

nen Sichtbarkeit im Bild, hält sich buchstäblich im Spiel zwischen Transparenz und Opazität bedeckt. Durch-Sichtigkeit ist in diesem Zusammenhang aktivisch zu verstehen: nicht als passive Transparenz, sondern als etwas, durch (dia/per) das eine Sicht oder Sichtigkeit allererst hervorkommt und in die Welt gebracht wird, d.h. als Performanz, worin sich das eigentliche Mediale manifestiert.¹⁷⁵

Emmanuel Alloa hat in seinem Essay *Ikonische Negation. Unter welchen Umständen können Bilder verneinen?* die unterschiedlichen Modi der ikonischen *Negation* aufgelistet und bietet eine methodologische Orientierung zur Kategorisierung der verschiedenen piktorialen Verneinungen dar. Der erste Modus betrifft die *Konventionelle Negation*, der zweite die *Narrative Negation*, der dritte die *Mereologische Negation*, der vierte die *Parodistische Negation*, der fünfte die *Mediale Negation* und der letzte die *Ontologische Negation*.¹⁷⁶

Die Verwendung von Auslassungspunkten und Leerstellen, die die narrative Sequenz abbrechen und die Erwartungshorizonte stören, sind Teil und Ausdrucksform der *Narrativen Negation*.¹⁷⁷ Die *Mereologische Negation* ist syntaktisch, wie zum Beispiel bei den Kritzeleien von Cy Twombly, und die *Parodistische Negation* ist semantisch, da ein gewöhnlicher Wissensbestand durch eine ungewöhnliche Form wiederholt und dadurch verformt wird.¹⁷⁸ In der *Medialen Negation* wird sogar das Medium des Bildes selbst negiert. Die *Negation* wird entweder durch die Kritik des Mediums und der beschränkten Darstellungsmöglichkeiten oder durch die Intervention eines anderen Mediums, beispielsweise in Schriftbildern, verwirklicht.¹⁷⁹ Die *Ontologische Negation* hängt mit der vorherigen *Negation* zusammen, da sie das Bild-Sein des Bildes kritisiert, das keine Tiefe besitzt und zur *Negation* von Ikonizität führt.¹⁸⁰

Die verschiedenen Modi der Bildnegation sind wichtig – nicht nur, um zu verstehen, wie Bilder negieren können, sondern auch, dass diese *Negation* selbst im Bild als Ereignis gezeigt wird. Die *Negation* verleiht damit dem Unsichtbaren eine bestimmte Sichtbarkeit. Es geht um das Verfahren der Sichtbarmachung, die die Grenzziehungen zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit in Frage stellt und normative Konnotationen destabilisiert. Es handelt sich nicht mehr um eine Erzähl-

175 Mersch, Dieter. »Sichtbarkeit/Sichtbarmachung: Was heißt ›Denken im Visuellen‹«, in: *Präsentifizieren: Zeigen zwischen Körper, Bild und Sprache*, herausgegeben von Fabian Goppelsröder und Martin Beck. Zürich: diaphanes, 2014, 17–70, hier: 20.

176 Vgl.: Alloa, Emmanuel. »Ikonische Negation. Unter welchen Umständen können Bilder verneinen?« in: *Bild und Negativität*, herausgegeben von ibid., 2019, 51–82, hier: 61–70.

177 Vgl.: Ibid., 63.

178 Vgl.: Ibid., 67f.

179 Vgl.: Ibid., 69.

180 Vgl.: Ibid., 70.

figur, die entweder redet oder schweigt, sondern um ein Bild, das etwas in Szene setzt, auch wenn das Bild es zugleich versteckt.

4.3.2.2. Erster Definitionsversuch der Kategorie der Negation im Rahmen der Intermedialität

Nachdem die *Negations-Kategorie* ästhetisiert wird, beginnt sie innerhalb des intermedialen Feldes zwischen schriftlichen und bildlichen Paradigmen zu flanieren. Man könnte die Kategorie der *Negation* als Geheimnis definieren, das eine bestimmte mediale Form zur Verfügung hat, sich jedoch weigert, sich zu verraten und mitzuteilen. Deswegen dringt ein fremdes Medium ein, um diese Negation zu verkörpern und versucht, dieses Geheimnis zu entdecken und in Darstellung zu bringen. Die Tatsache, dass das Geheimnis eines medialen Körpers im Körper eines anderen Mediums eingeschrieben wird, bedeutet nicht, dass das Geheimnis geteilt und verraten wird. Nur die Existenz und die Präsenz des Geheimnisses bleiben im intermedialen Beispiel sichtbar und beeinflussen hermeneutisch die ästhetische Erfahrung.

Wenn zum Beispiel in Laurence Sternes Roman *Leben und Ansichten von Tristram Shandy, Gentleman* (*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, 1759–1767), der Tod des Pastors Yorick dadurch angekündigt wird, dass eine ganze Buchseite mit Druckerschwärze (Abb. 21) bedeckt ist¹⁸¹, dann entwickelt sich eine bestimmte Form von *Negation*. Der Erzähler hört auf, literarisch zu erzählen und erzählt bildlich. Es ist, als sei es dem Erzähler nicht mehr genug, mit Worten zu erzählen und er es bevorzugt, ein Geheimnis zu haben. Deswegen schweigt er. An dieser Stelle des Schweigens tritt das bildliche Medium ein, um diese *Negation* abzubilden und das Geheimnis sichtbar zu machen. Die bildliche Erzählung wird durch die Kategorie der *Negation* verwirklicht. Es geht nicht nur um eine *Narrative Negation*, da die narrative Sequenz durch die schwarze Seite abgebrochen wird, sondern auch um eine *Mediale Negation*, da das literarische Medium negiert und von dem bildlichen ersetzt wird. Die schwarze Druckseite, die den Tod abbildet und als eine Form von *memento mori* dient, ist nicht nur eine piktoriale Verneinung (undurchsichtiges Bild), sondern auch eine *Negation* des literarischen Mediums.

181 Sterne, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. London: Penguin, 2003, 30f.

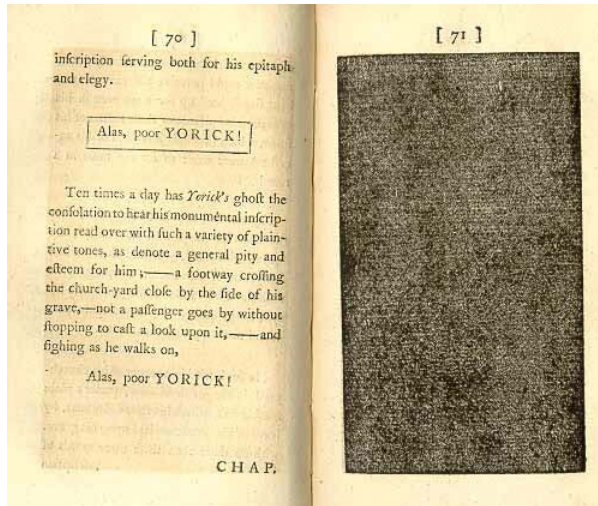


Abb. 21: Die erste schwarze Seite des ersten Bandes der siebten Auflage, die für J. Dodsley gedruckt wurde und auf das Jahr 1768 datiert ist.

Die verkörperte *Negation* versucht, das Geheimnis in Erscheinung zu bringen. Das bedeutet allerdings nicht, dass das Geheimnis eines Mediums von einem fremden Medium verraten werden kann. Der Inhalt des Geheimnisses bleibt unerkennbar. Was zum Schein gebracht wird, ist eher die Anwesenheit dieses Geheimnisses. Sternes Erzählfigur schweigt, aber dieses Schweigen ist kein Zeichen einer Inkommunikabilität, sondern ein Hinweis auf einen anderen Modus der Kommunikation. Das Schweigen (*arretton*) nach dem Tod des Pastors Yorick wird verbildlicht, und seine Verbildlichung macht das Geheimnis sichtbar, ohne es zu verraten. Warum wird das Geheimnis geheim gehalten? Es gehört nicht zu dem Medium, das es abbildet, sondern zu einem anderen, einem fremden Medium. Deswegen kann das Geheimnis nur teilweise präsent sein. Das Geheimnis bleibt unsichtbar und *arretton*, weil es zu einem anderem (fremden) Körper gehört. Die Intermedialität setzt das Geheimnis eines fremden Mediums in Szene. Es wird dadurch sichtbar aber bleibt zugleich unsichtbar, da seine Vollkommenheit absent ist und in seiner originalen medialen Form versteckt bleibt. Sternes erzählende Figur schweigt und beginnt, in Bildern zu sprechen, aber das Schweigen ist nur temporär. Bald wird der Erzähler in seinen medialen (literarischen) Habitus zurückkehren.

Jean-Luc Nancy vertritt in seinen »58 Indizien über den Körper« (»58 indices sur le corps«) die Meinung, dass der Körper sein Geheimnis hütet und dass er sich selbst

als Geheimnis hütet.¹⁸² Selbes lässt sich im medialen Körper beobachten. Jedes Medium hütet sein Geheimnis, nämlich seine Darstellungsmöglichkeiten, seine Repräsentationsformen, seine Materialität und zugleich sich selbst als Geheimnis, das bewahrt werden muss. Das heißt allerdings nicht, dass eine fremde mediale Form dieses Geheimnis nicht erfahren kann. Sie kann es in ihren Körper integrieren und einschreiben, aber das Geheimnis bleibt als Ereignis dargestellt und nicht inhaltlich verraten.

Die Tür zu dem verbotenen Zimmer wird gefunden und dargestellt, aber sie bleibt verschlossen und undurchdringlich. Das Geheimnis ist sichtbar und gleichzeitig unsichtbar. Die Grenzziehungen zwischen Schweigen und Reden, zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit werden destabilisiert. Die Intermedialität kann als ein solches Verfahren beschrieben werden, das ein Geheimnis in Erscheinung bringen kann (nach Derrida), ohne das Enigma zu entziffern. Die *Negation* wurde mithilfe dieser Aspekte als ästhetische Kategorie definiert und kann auf eine methodologische und hermeneutische Richtung für die intermedialen Beispiele hinweisen. Die Kategorie der *Negation* flaniert zwischen Bild und Schrift und trägt ein Geheimnis mit sich, das in unterschiedlichen medialen Händen ausgetauscht wird.

4.3.2.3. Strukturelle Achse: Unbestimmtheitsstellen

Die Theorie der Unbestimmtheitsstellen, die der polnische Philosoph Roman Ingarden, ein Schüler Edmund Husserls, in den 1930er Jahren in seinem Werk *Das literarische Kunstwerk* entwickelte, ist für die Ästhetisierung der Kategorie der *Negation* von großer Bedeutung. Gemäß Ingarden ist das literarische Werk ein Aufbau aus mehreren heterogenen Schichten. Die wichtigsten Schichten dieses organischen Baus sind erstens, die Schicht der sprachlichen Lautgebilde, zweitens, die Schicht der Bedeutungseinheiten, drittens, die Schicht der mannigfaltigen schematisierten Ansichten und letztens, die Schicht der dargestellten Gegenständlichkeiten.¹⁸³ Seine Theorie ist nicht nur an das literarische Werk angebunden, wie er in der Einleitung erwähnt; sondern kann auch in Werken anderer Künste, wie zum Beispiel der Malerei, angewendet werden.¹⁸⁴ Diese Annahme öffnet den Weg für intermediale Annäherungen und bietet ein wichtiges methodologisches Werkzeug zur Analyse von Bild-Schrift-Wechselbeziehungen.

Jede Schicht in diesem organischen Bau hat sein charakteristisches Material, das zur Konstituierung eigener ästhetischer Charaktere führt. Die jeweilige Schicht spielt eine besondere Rolle – sowohl gegenüber den anderen Schichten des Werks

182 Nancy, Jean-Luc. »58 Indizien über den Körper«, in: *Ausdehnung der Seele*, übersetzt von Miriam Fischer. Zürich; Berlin: diaphanes, 2017, 7–31, hier: 21f.

183 Vgl.: Ingarden, Roman. *Das literarische Kunstwerk*. Tübingen: Niemeyer, 1972, XI, 26.

184 Vgl.: Ibid., XX.

als auch im Aufbau des gesamten Werkes – und führt zur Entwicklung eines polyphonen Charakters.¹⁸⁵ Jede Schicht hat ihre eigenen Eigenschaften und ihre eigene Funktionalität, die zu bestimmten Wertqualitäten führen können und eine wichtige Rolle für den Gesamtcharakter des Werks spielen. Die Mehrschichtigkeit des Baus und die Vielfältigkeit des Materials, die die jeweilige Schicht zur Verfügung hat, resultieren in einer merkwürdigen »Polyphonie von ästhetischen Charakteren heterogener Typen«,¹⁸⁶ die zu verschiedenen ästhetischen Wertqualitäten führen.

Die Theorie der Leer- oder Unbestimmtheitsstellen, die für die Kategorie der *Negation* sehr relevant ist, gehört zur letzten Schicht des Gebildes: zur Schicht der dargestellten Gegenständlichkeiten. Der dargestellte Raum ist ein Raum, der auf eine besondere Struktur hinweist, die ihm erlaubt, als »Raum« definiert zu werden, der jedoch einen Raumausschnitt darstellt, da er das Ergebnis einer ästhetischen und kommunikativen Auswahl ist.¹⁸⁷ Er steht dem objektiven, realen Raum am nächsten, kann aber nicht als realer Raum identifiziert werden. Reale Gegenstände, Räume und Personen sind nach Ingarden von allen Seiten bestimmt und bilden eine konkrete ursprüngliche Einheit.¹⁸⁸ Die ästhetischen Gegenstände andererseits, die als »schematische Gebilde«¹⁸⁹ dienen, bringen nur bestimmte Eigenschaften und Bestimmungen zur Darstellung, während andere vollumfänglich ausgeschlossen und unsichtbar bleiben.

Aus diesem Grund gibt es bei jener Schicht des literarischen Kunstwerkes Leer- oder Unbestimmtheitsstellen zu betrachten: Wenn beispielsweise die Verfasser*in eines Romans den Weg von Gegend A zum Gegend B erzählt, zeigt sie nicht immer den ganzen Weg von A bis B.¹⁹⁰ Das heißt, dass der Zwischenraum zwischen A und B negativ bestimmt ist, da die dargestellten Räume durch eine Lücke getrennt sind und auf Unbestimmtheitsstellen hinweisen. Bei einer bildlichen oder textuellen Darstellung werden einige Eigenschaften oder Bestimmungen weggelassen, die die Leerstellen darstellen, und die nicht konkret bestimmt werden können. Einige von diesen Unbestimmtheitsstellen könnten bei der Lektüre durch die Leser*innen ergänzt und aktualisiert werden.¹⁹¹ Die Leser*innen rezipieren zunächst die positiv bestimmten Seiten der dargestellten Gegenstände und lassen sich von den vorgegebenen Bestimmtheiten ästhetisch beeinflussen. Danach können auch die Unbestimmtheitsstellen unterschiedlich ausgefüllt werden:

185 Vgl.: Ibid., 25f.

186 Ibid., 56f.

187 Vgl.: Ibid., 235.

188 Vgl.: Ibid., 261f.

189 Ibid., 266.

190 Vgl.: Ibid., 236.

191 Vgl.: Ibid., 267f.

Denn erstens bekommen wir – bildlich gesagt – die dargestellten Gegenstände immer nur von derjenigen Seite zu Gesicht, die durch die Bedeutungseinheiten gerade positiv bestimmt wird. [...] Zweitens aber werden manche von den Unbestimmtheitsstellen durch die parat gehaltenen Ansichten verdeckt, die durch die Bedeutungseinheiten vorbestimmt und bei der Lektüre durch die Leser aktualisiert werden. Drittens endlich wirkt in demselben Sinne die Tatsache, dass der Leser bei der Lektüre und der ästhetischen Erfassung des Werkes gewöhnlich über das rein textmäßig Vorhandene [...] hinausgeht und die dargestellten Gegenständlichkeiten in verschiedener Hinsicht ergänzt, so dass wenigstens manche von den Unbestimmtheitsstellen beseitigt und dabei übrigens oft durch solche Bestimmtheiten ausgefüllt werden [...].¹⁹²

Was in einem Bild oder in einem Text nicht dargestellt wird, bildet die Leerstellen, die auf etwas Unsichtbares beziehungsweise auf etwas Unsagbares hinweisen. Diese Löcher im schematischen Netz sind eine Herausforderung für die Leser*in, die diese Unbestimmtheitsstellen auszufüllen versucht. Das Sichtbare ist begrenzt und weist auf das hin, was nicht mehr oder noch nicht sichtbar ist.¹⁹³ Es ist das Bestimmte, das eine besondere Richtung und Vororientierung für das Unbestimmte liefert. Das Unbestimmte impliziert eine negative Funktion, aber diese *Negation* ergibt eine unterschiedliche Kommunikationsweise. Die *Negation* bekommt gerade durch die Lektüre eine Bedeutung und eine kommunikative Orientierung. Die Leser*innen werden emanzipiert und handeln aktiv, da sie diejenigen sind, die die Unbestimmtheitsstellen ausfüllen und ihnen einen kommunikativen und ästhetischen Wert verleihen können.

4.3.2.4. Zweiter Definitionsversuch der Kategorie der *Negation* im Rahmen der Intermedialität

Verschiebt man die Theorie der Unbestimmtheitsstellen auf das Feld der Intermedialität, so lässt sich eine Definition der ästhetischen Kategorie der *Negation* formulieren. Bildet man das intermediale Werk als ein »schematisches Gebilde« ab, das aus mehreren Schichten besteht, dann gibt es in der Schicht der dargestellten Gegenständlichkeiten einige Unbestimmtheitsstellen mit intermedialem Charakter. Während eines intermedialen Erzählens wird das Medium A (zum Beispiel Literatur) zum Medium B (zum Beispiel Malerei). Die Transition, das Dazwischen zwischen Medium A und Medium B, wird durch eine Reihe von Unbestimmtheitsstellen dargestellt, die eine Form von *Negation* verkörpern. Warum wird diese Transition negativ bestimmt, oder anders gesagt, als Nexus von Leerstellen abgebildet? Denn in dem dargestellten Raum bildet sich bei dieser medialen Transformation ein Riss,

192 Ibid.

193 Vgl.: Huber, Hans Dieter. »Das Bild als Schnittstelle zwischen dem Sichtbaren und dem Nicht-Sichtbaren«, in: *Bild und Negativität*, herausgegeben von ibid., 2019, 83–98, hier: 93.

ein Abbruch. Das Medium A, zusammen mit seiner materiellen und semantischen Ausrüstung, hört auf, als Medium A zu handeln und wirkt plötzlich als Medium B.

Diese liminale Anpassung ist negativ bestimmt, da die Rezipient*in nicht das Verfahren, sondern nur das Ergebnis dieses Wechsels betrachten kann. Der habituelle mediale Raum des Erzählens wird abgebrochen und von einem fremden medialen Raumausschnitt penetriert. Zwischen den literarisch und den malerisch dargestellten Gegenständlichkeiten, die bei einem intermedialen Beispiel nebeneinander auftreten, gibt es Leer- und Unbestimmtheitsstellen, die durch die Kategorie der *Negation* interpretiert werden können. Man könnte folglich die Kategorie der *Negation* als eine Form von Unbestimmtheitsstellen definieren, die im dargestellten Raum eines Werkes während der medialen Transformation erscheinen. Diese mediale Transformation ist negativ bestimmt, da die Verneinung des einen Mediums gegen ein anderes Medium vorausgesetzt wird.

Der Schönheitscharakter eines Werks, der von seiner Materialität abhängt, wechselt zusammen mit der medialen Form des Werks. Die Kategorie der *Negation* beschreibt gerade diese Umformulierung der Materialität und folglich des ästhetischen Charakters des intermedialen Werks. Die Eigentümlichkeiten eines Materials werden von jenen eines fremden Materials negiert und diese *Negation* wird durch die Unbestimmtheitsstellen dargestellt. Es ist, als ob die Kontinuität des Erzählens durch Leerstellen abgebrochen wird und dadurch neue Darstellungsweisen und erzählerische Formen zum Plateau des Werks hinzugefügt werden. Was zunächst als Vakuum, als negatives Zeichen erscheint, dient danach als Öffnung zur Heterogenität, als Riss im medialen Habitus und Anfang einer medialen Polyphonie. Die Kategorie der *Negation* als ästhetische Kategorie kann dazu beitragen, diese Unbestimmtheitsstellen im Feld der Intermedialität zu analysieren und neue methodologische Wege aus dieser Perspektive zu beleuchten.

4.3.3. Anwendung der Kategorie der Negation

Als Beispiel zur Erläuterung der Kategorie der *Negation* im Feld der Intermedialität wird Mohamedou Ould Slahi's Tagebuch, *Guantánamo Diary* (GD) analysiert. Slahi, geboren 1970 in Mauretanien, war von 2002 bis zu seiner Freilassung am 17. Oktober 2016 im Gefangenenlager Guantanamo Bay inhaftiert. Er wurde der Beteiligung am sogenannten »Millennium Plot«¹⁹⁴ verdächtigt und ohne Anklage festgehalten, da

194 Am 14. Dezember 1999 wurde der algerische Staatsbürger Ahmed Ressam auf dem Weg zum Los Angeles International Airport (LAX) festgenommen, wo er einen Terroranschlag geplant hatte. Dies wurde enthüllt und führte zur Verhinderung einer Reihe von Anschlägen, die von al-Qaida für die Jahrtausendwende geplant waren. Mehr darüber in: Silber, Mitchell D. »Millennium Plot (Los Angeles, 1999)«, in: *The Al Qaeda Factor: Plots Against the West*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011, 57–67, <https://doi.org/10.9783/9780812205220.57> (Zugriff: 31.08.2023). Slahi war aufgrund seiner Bekanntschaft mit Ahmed Ressam mit dem Mill-

es keine Beweise gegen ihn gab. Slahis Rechtsanwältin Nancy Hollander bezeichnet den Umstand, ohne Anklage oder Prozess festgehalten zu werden, als »legal limbo«:

Mohamedou has never been charged with anything. The US has never charged him with a crime. There is no crime to charge him with. It's not that they haven't found the evidence against him – there isn't evidence against him. He's in what I would consider a horrible legal limbo, and it's just tragic: he needs to go home.¹⁹⁵

Slahi befindet sich in einer Form des »rechtlichen Limbos«, da sein Fall zu keinem juristischen System gehört. Er ist in einem rechtlichen Vakuum verschwunden, das zwischen legalen und illegalen Grenzziehungen verortet werden kann. Es handelt sich um einen Ausnahmezustand, der sich zwischen Rechtsordnung und Leben, zwischen Staatsrecht und politischem Ereignis befindet.¹⁹⁶ Slahis Status ist das Ergebnis der geopolitischen Verteilung von *legitimer* und *illegitimer Gewalt* im Kontext dessen, was man »War on Terror« nennt.¹⁹⁷ Diese Rhetorik beruht auf der berühmten Erklärung von Präsident George W. Bush nach dem Terroranschlag vom 11. September: »Either you are with us or you are with the terrorists.«¹⁹⁸ Diese bipolarisierte Ideologie wurde durch den USA PATRIOT Act (US-Amerikanisches Bundesgesetz) am 26. Oktober 2001 gesetzlich verankert. Demnach darf der Generalstaatsanwalt jede*n Ausländer*in inhaftieren, die davon verdächtigt wird, die nationale Sicherheit der Vereinigten Staaten zu gefährden. Nach diesem Gesetz können die Inhaftierten »special interrogation techniques« einschließlich Folter unterworfen werden, die im Namen der Staatssicherheit gerechtfertigt sind.

ennium Plot verbunden. Letzteres hat ihn jedoch nie belastet. Siehe Larry Siems: Einleitung zur Erstausgabe in: Slahi, *Guantánamo Diary*, 2015, 24–27.

195 Ackerman, Spencer und Ian Cobain. »Guantánamo Diary Exposes Brutality of US Rendition and Torture«, in: *The Guardian*, 16. Januar 2015, <https://www.theguardian.com/world/2015/jan/16/sp-guantanamo-diary-exposes-brutality-us-rendition-torture> (Zugriff: 31.08.2023).

196 Vgl.: Agamben, Giorgio. *Ausnahmezustand*, übersetzt von Ulrich Müller-Schöll. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004, 83f.

197 Vgl.: Butler, Judith. »Guantanamo Limbo: International Law Offers Too Little Protection for Prisoners of the New War«, in: *The Nation*, 14. März 2002, <https://www.thenation.com/article/archive/guantanamo-limbo/> (Zugriff: 31.08.2023).

198 »President Bush Addresses the Nation«, in: *The Washington Post*, 20. September 2001, https://www.washingtonpost.com/wpsrv/nation/specials/attacked/transcripts/bushaddress_092001.html (Zugriff: 31.08.2023).

Darüber hinaus genießen die Gefangenen von Guantanamo keinen »prisoner-of-war status«. Infolgedessen sind sie dem Schutz des *Internationalen Öffentlichen Rechts* und insbesondere der *Dritten Genfer Konvention* und der *Konvention gegen Folter* entzogen.¹⁹⁹ Die legale und politische Unsichtbarkeit der Gefangenen hängt mit dem offiziellen Status zusammen, der ihnen von dem US-Verteidigungsminister Donald Rumsfeld am 22. Januar 2002 zuerkannt wurde. Demnach sollten die Häftlinge als *battlefield detainees* oder *unlawful combatants* und nicht als *prisoners of war* bezeichnet werden.²⁰⁰ Er argumentierte, dass der Krieg gegen den Terrorismus kein konventioneller Krieg zwischen erkennbaren Nationalstaaten sei. Die Häftlinge wurden als reine Instrumente der Gewalt dargestellt, die außerhalb der gesetzlichen Protokolle zivilisierter Konflikte behandelt werden sollten. Die reine Gewalt, die gegen die Häftlinge verübt wurde, wurde folglich als die einzige Antwort auf die illegitime Gewalt der Terroristen legitimiert.

Die Gefangenen von Guantanamo, die als Terroristen betrachtet werden, gelten als Vermittler einer Gewalt, die außerhalb des Gesetzes entwickelt wird, deswegen darf ihre eigene Behandlung außerhalb des Gesetzes bleiben. Diese Rhetorik führt zur Ermächtigung der brutalen und inhumanen Behandlung der Gefangenen einerseits und zur Propagierung eines aufklärerischen ideologischen Mechanismus andererseits. Judith Butler kommentiert in ihrem Essay »Guantanamo Limbo«, dass der rechtliche Limbo der Gefangenen zu ihrem ontologischen Limbo geführt hat:

It is not just that some humans are treated as humans, and others are dehumanized; it is rather that dehumanization – treating some humans as outside the scope of the law – becomes one tactic by which a putatively distinct »Western« civilization seeks to define itself over and against a population understood as, by definition, illegitimate.²⁰¹

Die Beschreibung des historischen Kontexts des Werks ist relevant zur Erläuterung seines intermedialen Charakters und der Rolle, die die Kategorie der *Negation* für die Analyse des Tagebuches spielt. Das Tagebuch wurde verfasst, während Slahi im Gefängnis saß und ist das erste Buch, das publiziert wurde, während der Autor noch in Guantanamo inhaftiert war. Das Werk beschreibt die inhumanen Haftbedingungen und die unhumane Behandlung der Strafgefangenen. Slahi hatte 2005 ein handschriftliches Manuskript von 466 Seiten verfasst und später seinen Rechtsanwältinnen Nancy Hollander und Sylvia Royce übergeben. Das Manuskript wurde nach den

199 Vgl.: Brooks, Peter. »The Humanities as an Export Commodity«, in: *Profession* (2008): 33–39, hier: 35f, <http://www.jstor.org/stable/25595880> (Zugriff: 31.08.2023).

200 Rumsfelds Rede über militärische Operationen in Afghanistan: Rumsfeld, Donald. »Defense Department Briefing«, in: *C-SPAN*, 22. Januar 2002, <https://www.c-span.org/video/?168309-1/defense-department-briefing> (Zugriff: 31.08.2023).

201 Butler, »Guantanamo Limbo«.

strengen Zensur-Protokollen in Guantanamo als geheim klassifiziert und wurde der US-Regierung zur Überprüfung vorgelegt (Abb. 22). Dort wurde es als »SECRET« abgestempelt, da seine Freigabe die nationale Sicherheit gefährden könnte und als »NOFORN«, damit es nicht mit anderen Nationen geteilt werden dürfte. Das Manuskript bleibt folglich zunächst unsichtbar und nur einem »privilegierten Team« zugänglich.²⁰² Nach jahrelangen Prozessen und Verhandlungen wurde das Manuskript schließlich freigegeben und im Sommer 2012 dem Menschenrechtsaktivisten, Journalisten und Redakteur Larry Siems übergeben. Slahis Buch, das über Websites und Petitionen der *American Civil Liberties Union* (ACLU) gefördert wurde, wurde im Januar 2015 veröffentlicht und enthielt mehr als 2.600 redaktionelle Beiträge in Form von Schwärzungen (Abb. 23).

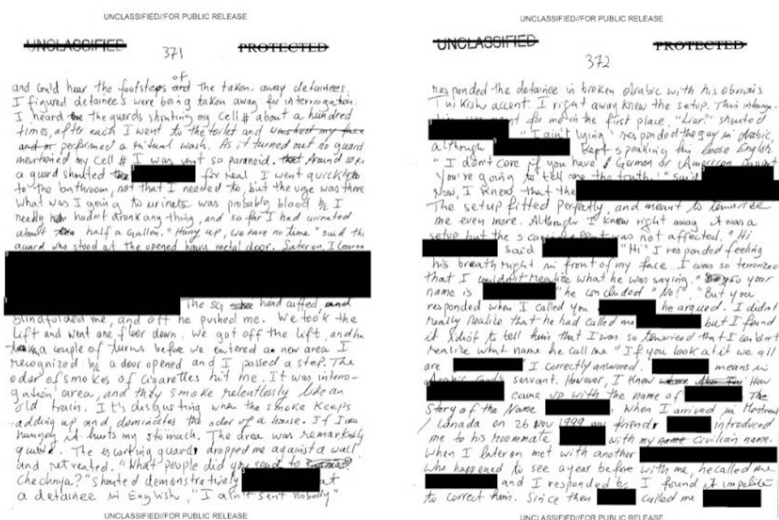


Abb. 22: Zwei Seiten aus Slahis zensiertem Manuskript.

202 »It was deposited in a secure facility near Washington, DC, accessible only to those with a full security clearance and an official need to know«: in: Siems, Larry. »Einleitung«, in: Slahi, *Guantánamo Diary*, 2015, 15f.

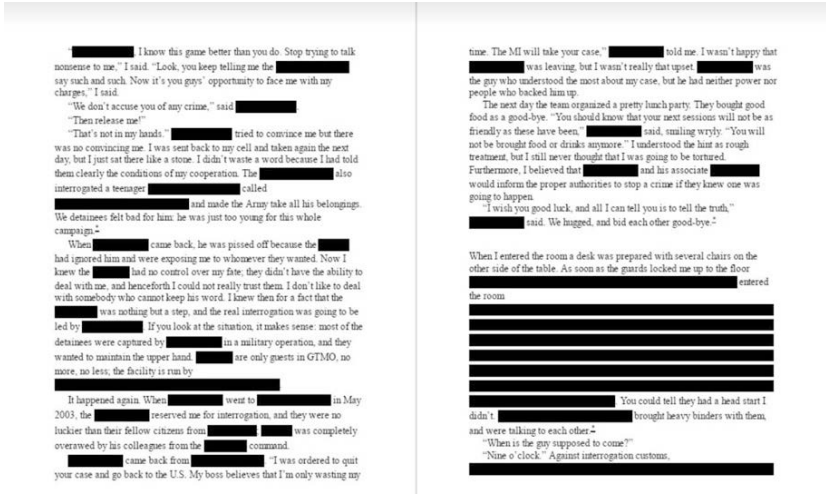


Abb. 23: Zwei Seiten aus GDs erster Auflage.

Nachdem Slahi am 16. Oktober 2016 aus Guantanamo freigelassen wurde, traf er zusammen mit seinem Herausgeber die Entscheidung, den Text von der Zensur zu befreien und das Buch zu restaurieren. Da Slahi keinen Zugang zu seinem originalen Manuskript hatte, war es unmöglich, den Text genau zu reproduzieren. Er versuchte, die zensierten Blöcke so originalgetreu wie möglich auszufüllen und den Text zu rekonstruieren.²⁰³ Der restaurierte Text wurde schließlich 2017 von Larry Siems veröffentlicht. Die Streichungen der Zensur bleiben bei der zweiten Auflage auch sichtbar, aber dieses Mal sind sie transparent, was die zuvor verborgenen Wörter sichtbar macht (Abb. 24).

Das GD lässt sich als intermediales Archiv analysieren und seine Schrift-Bild-Wechselbeziehungen unter Zuhilfenahme der Kategorie der *Negation* interpretieren. Der intermediale Charakter des Tagebuches liegt in seiner ikonotextuellen Form, da zwei parallele Stimmen entwickelt werden: eine schriftliche, die Stimme von Slahi und eine bildliche, die Stimme der Zensur. Die eine versucht, das Sprechen zu artikulieren und die andere, das Sprechen zum verstummen zu bringen. Diese schriftbildlichen Beziehungen bleiben nicht stabil, sondern werden ständig transformiert, während das Archiv seinen Status wechselt (von dem zensierten Manuskript zur ersten Auflage und dann zur zweiten Auflage).

203 Slahi, »Einleitung«, in: Slahi, *Guantánamo Diary*, 2017, 18.

"Have you taken a polygraph test before?"
 "Yes, I have!"
 "So you understand the process and how the test works?"
 "I guess I do."
 But John started a long explanation anyway. I noticed an ant walking up the wall, and then many more leading and following her. I learned to follow ants in the Mauritanian secret prison, watching them until they left the cell and me behind. I watched this one climb, going about her daily business and not realizing the drama that was unfolding before her very eyes. I drowned myself in her world, and I missed a lot of what the tester was saying. I was so nervous, but I took this as the first good omen of the morning. I was wondering if I should just concentrate on the ant and answer the questions without thinking.

John warned me that if I was planning to lie to him, I should just forget it and tell him the truth so I could pass the test. He was aware of my fear and anxiety. He knew that I was afraid of Captain Collins and his henchmen, including the Egyptian and the Jordanian, and he used that, saying he would report back to Captain Collins with his findings. SSG Mary told me that Captain Collins decided not to show up because he didn't want to ruin the test results with his presence; he saw himself as a man who "exudes authority," according to Mary. I had the feeling that his colleagues, who were aware of his past practices, decided he shouldn't come to the test. But as a matter of fact, he followed the whole thing through a hole he poked in the thick black plastic screen that separated the detainee's area from the guards' area, and he was really clumsy; I kept hearing the rustling of the plastic during the test. I learned later that Master Jedi and Master Luke were watching, too.

John told me his questions would be in a random order, and that his laptop spat them out as it pleased. In reality, programmers

Abb. 24: Eine Seite aus GDs zweiter Auflage.

Der Begriff des Archivs wird von Jacques Derridas Archivologie geprägt, spezifischer durch sein Werk *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression* (*Mal d'Archive. Une impression freudienne*). Derrida beginnt sein Essay mit Reflexionen über die doppelte Bedeutung des Wortes »Archiv«: Etymologisch stammt Archiv von dem griechischen Wort »arkhe«, welches einen doppelten Ursprung hat. »Anfang« (fr.: *commencement*) auf der einen Seite und »Gebot, Gesetz« (fr.: *commandement*) auf der anderen; zusätzlich kommt aber auch das Wort »archeion« dazu, welches das Diensthaus eines Staatsbeamten beschreibt.²⁰⁴ Das Archiv als Ursprung weist einerseits auf etwas Historisches und Ontologisches hin; es ist der Anfang von etwas, das im Raum situiert wird und spezifische Komponenten besitzt. Das Archiv ist folglich mit einer Lokalisierung verbunden und ist aufgrund bestimmter historischer Koordinaten ortsspezifisch. Das Archiv war ursprünglich in einem privilegierten Raum situ-

204 Vgl.: Derrida, Jacques. *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression*, übersetzt von Hans-Dieter Gondek und Hans Naumann. Berlin: Brinkmann und Bose, 1997, 9–17.

iert, in einem Diensthau, und wurde dort überwacht, da es Wichtiges speichern und präservieren sollte.

Das Archiv als Ursprung verweist andererseits auf das Nomologische, nämlich auf die übergeordneten Richter (Archonten), die das Gesetz durch die Bewachung der archivierten Dokumente feststellen.²⁰⁵ Derrida verbindet in dem Konzept des Archivs das Topologische mit dem Nomologischen durch eine philosophische Geste, die das Lokale institutionalisiert und das Private öffentlich macht. Obwohl ein Archiv etwas Privates (Unsichtbares) impliziert, das konserviert und gespeichert werden muss, ist selbst die Archivierung ein Prozess, der das Archiv öffentlich (sichtbar) macht und ihm institutionelle Macht verleiht.²⁰⁶ Die doppelte Struktur des Archivs formuliert eine Szene von »verbindlicher Ansiedlung«²⁰⁷ (fr.: *domiciliation*), die zugleich sichtbar und unsichtbar ist. Das Archiv ist sichtbar durch seine Lokalisierung an einem bestimmten Ort, aber gleichzeitig für die Öffentlichkeit unsichtbar, da nur ein privilegiertes Team (die Wächter des Archivs) Zugriff darauf hat. Wenn das Archiv für die Öffentlichkeit geöffnet wird, gewinnt es an Sichtbarkeit, aber diese bleibt immer noch von der Autorität kontrolliert und überwacht.

GD kann als intermediales Archiv analysiert werden. Slahis Manuskript wurde in seiner Einzelzelle im Camp Echo in Guantanamo geschrieben und dann direkt an die US-Regierung übergeben. Das klassifizierte Manuskript befand sich an einem privilegierten Ort und wurde dort zusammen mit anderen klassifizierten Dokumenten als Archiv aufbewahrt. Einerseits legt das Topologische und andererseits das Nomologische das Gesetz der Archivbewahrung fest. Wie Derrida allerdings bestätigt, gibt es »Kein Archiv [...] ohne eine gewisse Äußerlichkeit. Kein Archiv ohne Draußen«.²⁰⁸ Mit der Erstausgabe wurde das Archiv der Öffentlichkeit zugänglich gemacht – wenn nicht in seiner vollständigen Form. Hier handelt es sich um eine modifizierte und kontrollierte Form des Archivs, weil nur ein Teil davon sichtbar war. Die Schwärzungen sorgten dafür, dass ein anderer Teil unsichtbar und unzugänglich blieb. Laut Derrida markiert »[d]ie Bleibe (demeure), dieser Ort, an dem [die Archive] auf Dauer (à demeure) bleiben, [...] diesen institutionellen Übergang vom Privaten zum Öffentlichen, was nicht in jedem Fall einen Übergang vom Geheimen zum Nicht-Geheimen bedeutet«.²⁰⁹ Mit der zweiten Auflage verändert sich das Archiv, da eine neue Spannung zwischen Text und Bild hergestellt wird (die Schwärzungen werden transparent und die Wörter dahinter lesbar). Erneut zeigt sich ein Wechselspiel zwischen dem Gezeigten und dem Verborgenen, das das Archiv mit der Kategorie der *Negation* verbindet.

205 Vgl.: Ibid., 11.

206 Vgl.: Ibid., 12.

207 Ibid., 11.

208 Ibid., 25.

209 Ibid., 11f.

In der ersten Auflage von *GD* findet eine vielfache *Negation* (nach Alloas Kategorisierung) statt. Es handelt sich zuallererst um eine *Syntaktische Negation*, da die narrative Sequenz ständig von zensierenden Streichungen abgebrochen wird, die die Worte unsichtbar machen. Es ist zugleich eine *Mereologische Negation*, da ein Teil des Werks versteckt wird und nur ein bestimmter Teil in die Darstellung gelangt. Schließlich gibt es eine *Mediale Negation*, da der Text durch das Bild negiert und ersetzt wird.

Die zwei Medien verhalten sich antagonistisch, da die Anwesenheit des einen die Abwesenheit des anderen voraussetzt. Wenn die Schwärzungen in die intermediale Szene gesetzt werden, dann schweigt der Guantanamo-Gefangene. Dieses Schweigen ist allerdings keine bewusste Entscheidung des Erzählers, sondern das Ergebnis einer außerjuristischen Gewalt, die von dem Zensurregime verübt wird. Die gewalttätige Zensur spricht nicht mit Worten, die etwas zu erzählen vermögen, sondern mit schwarzen visuellen Elementen, die an sich nichts bedeuten und das erzählende Subjekt zum Schweigen verurteilen. Allerdings ist dieses Schweigen ein anderer Modus der Kommunikation, der zu einer Reihe von Reflexionen motiviert. Eine erste Reflexion hat mit der Tatsache zu tun, dass der Körper des Gefangenen das Schicksal des ikonotextuellen Körpers des *GDs* teilt. Während der Körper des Erzählers hinter Gittern ist, sind auch seine Worte verstummt und hinter den schwarzen Balken der Zensur verborgen. Die schwarzen Streichungen, die das Erzählen von Slahi abbrechen und seine Worte unsichtbar machen, bringen etwas anderes zur Sichtbarkeit, nämlich die Gewalt der Zensur einerseits und die Unsichtbarkeit des Gefangenen von Guantanamo andererseits, der in einem juristischen und ontologischen Limbo verschwunden bleibt.

Die visuellen Elemente, die das literarische Medium unterbrechen, bringen ein Geheimnis mit sich, das auf dem Körper des Texts eingeschrieben wird. Das Geheimnis wird vom Bild in Szene gesetzt, aber gehört in der Tat zum Medium der Literatur. Das Bild bringt das Geheimnis in Erscheinung, nicht jedoch seinen Inhalt. Das Geheimnis wird nicht geteilt, sondern erscheint im *GD* als Ereignis, das etwas anderes offenbart. Ein Teil des Archivs, des ursprünglichen Manuskripts, bleibt unsichtbar und verborgen. Die Leser*innen der ersten Auflage können das inszenierte Geheimnis betrachten, aber nicht dekodieren. Obwohl die Bilder die Worte des Erzählers verstecken, manifestieren sie zugleich die Existenz des Geheimnisses. Es handelt sich erneut um die paradoxe Argumentation, die Derrida für die Theorie des Geheimnisses formuliert. Die Bestätigung der Existenz eines Geheimnisses löst es aus und dekonstruiert es.

Die Abwechslung von textuellen und visuellen Elementen, die das intermediale Archiv des *GDs* charakterisieren, lässt sich durch die Theorie der Unbestimmtheitsstellen analysieren, was die Kategorie der *Negation* wieder ins Spiel bringt. Wenn man dieses Archiv als ein schematisches Gebilde betrachtet, dann erscheinen innerhalb der Schicht der dargestellten Gegenständlichkeiten Unbestimmtheitsstellen,

die die Spannung zwischen Schrift und Bild intensivieren. In der ursprünglichen textuellen Darstellungsform des Werks bildet sich ein Riss, der der fremden medialen Form des Bildes erlaubt, einzudringen. Die Worte werden von Bildern verborgen und ersetzt. Im Zuge dieser Transition entstehen viele Unbestimmtheitsstellen, da das Verfahren des medialen Wechsels nicht abgebildet wird. Sichtbar bleibt schlicht das Ergebnis dieser Transformation.

In der zweiten Auflage des *GDs* wird das intermediale Archiv transformiert, und die Funktion der unterschiedlichen Aspekte der *Negation* wird gleichzeitig verändert. Wie der Gefangene aus Guantanamo freigelassen wird, so versuchen auch die verborgenen zensierten Worte befreit zu werden. Ihre Befreiung ist allerdings kein einfaches Verfahren. Es lohnt sich, zu reflektieren, wie Slahi diesen Prozess in der Einleitung der zweiten Auflage beschreibt. Dort schreibt er über eine »repaired version«²¹⁰ des Texts und erwähnt:

[It] often felt like we were trying to restore a very ancient building. [...] I began with the obsession of replacing what was taken out brick for brick, tit for tat [...] Repairing this broken text has been about seeing things that someone wants hidden.²¹¹

Slahi und sein Lektor Siems haben keinen Zugang zum originalen Manuskript. So musste Slahi die schwarzen Balken aus dem Gedächtnis ausfüllen oder ganze Szenen neu erfinden.²¹²

Die schwarzen Zensurbalken werden in der zweiten Auflage transparent und die darauf geschriebenen Worte gewinnen an Sichtbarkeit und werden lesbar. Die Narration wird somit kontinuierlich, statt unterbrochen. Die *Negation* entfällt allerdings nicht völlig, da der schwarze Schleier der Zensur nicht vollständig gehoben wurde. Trotz ihrer Transparenz bleiben die Schwärzungen bestehen, um etwas zu negieren. Wenn der Text restauriert wurde, so Slahi, warum bleibt dann der transparente Schleier der Zensuren im Text sichtbar? Es lässt sich eine dreifache Antwort geben. Zuerst verbleibt der Schleier, weil der Heilungsprozess nicht das Trauma eliminieren, sondern nur die Wunden mildern kann, die durch die Verletzung der Freiheit verursacht wurden. Das Trauma existiert noch immer. Die zensierten Worte und der gefangene Körper sind frei, aber sie werden niemals vollständig wiederhergestellt und restauriert, weil eine gewalttätige historische Erfahrung in den Körper und den Text eingeschrieben ist, die bewahrt werden muss.

Zweitens stellen die transparenten schwarzen Boxen einen Teil der Geschichte des Archivs dar, und verweisen auf den Übergang vom Privaten zum Öffentlichen. Das Archiv wird transformiert und bekommt in zweiter Auflage eine neue Form.

210 Slahi, *Guantánamo Diary*, 2017, 49.

211 Ibid., 50f.

212 Vgl. Slahi, »Einleitung«, in: Slahi, *Guantánamo Diary*, 2017, 18.

Der Übergang von privat zu öffentlich bedeutet allerdings, so Derrida, keinen Übergang von Geheimen zum Nicht-Geheimen. Das Geheimnis, das in der ersten Auflage durch die Schwärzungen dargestellt wurde, wird auch hier geheim gehalten. Obwohl es scheint, als verrieten die geschriebenen Worte auf den Streichungen das Geheimnis, ist dies nicht der Fall. Der originale Wortlaut, der zensiert wurde, tritt nicht in Erscheinung. Die Stimme, die artikuliert wird, ist eine neue Stimme, die aus einem freien Mann hervorkommt, der die Paradoxien Guantánamos zu erzählen vermag. Obwohl es zunächst wirkt, als sei der Schleier gelüftet worden, wird das Geheimnis nicht enthüllt. Der Erzähler vermag durch die transparenten Schwärzungen die Existenz des Geheimnisses zu beweisen.

Drittens bildet der transparente Schleier ein Zeichen von *Negation* ab, das die Grenzziehungen zwischen Sprechen und Schweigen, zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit in Frage stellt. Die transparenten Schwärzungen und die daraufgeschriebenen Worte stellen eine ikonotextuelle Vermischung dar, die die Spannung zwischen Schrift und Bild intensiviert. Auf den ersten Blick sieht es aus, als ob die Worte eine stärkere Funktion gegenüber den visuellen Elementen haben, da sie lesbar sind und die Opazität der Schwärzungen penetrieren. Das erzählende Subjekt erhält seine Stimme zurück und wird nicht mehr durch die Zensur mundtot gemacht.

Wird allerdings intensiver über diese schriftbildliche Dynamik reflektiert, lässt sich bemerken, dass die *Negation* immer da ist und in eine andere kommunikative Richtung weist. Die Existenz der transparenten Schwärzungen zeigt zugleich, dass das damals schweigende Subjekt immer noch präsent ist, da die originalen Worte noch verborgen und stumm sind. Das Schweigen erscheint zeitgleich zu den neuen Worten und dient als Erinnerung an eine Gewalt, die noch nicht bewältigt wurde, da Guantánamo noch heute offen ist.²¹³ Obwohl die neu gefundenen Worte die Gedanken des Erzählers sichtbar machen, bleiben seine ursprünglichen Worte unsichtbar. Die Sichtbarkeit der Schwärzungen weist auf diese Unsichtbarkeit hin und destabilisiert die Grenzen zwischen dem, was gezeigt wird und dem, was im Archiv verborgen bleibt. Die Unbestimmtheitsstellen werden also nicht bestimmt, sondern

213 Am 29. Januar 2021 war Slahi einer von sieben Personen, allesamt ehemalige Guantánamo-Häftlinge, die einen offenen Brief an Präsident Biden schrieben, der von dem *New York Review of Books* veröffentlicht wurde: »Considering the violence that has happened at Guantánamo, we are sure that after more than nineteen years, you agree that imprisoning people indefinitely without trial while subjecting them to torture, cruelty and degrading treatment, with no meaningful access to families or proper legal systems, is the height of injustice. That is why imprisonment at Guantánamo must end«. Aus: Adayfi, Mansoor et al. »An Open Letter to President Biden about Guantánamo«, in: *New York Review of Books*, 29. Januar 2021, <https://www.nybooks.com/daily/2021/01/29/an-open-letter-to-president-biden-about-guantanamo/> (Zugriff: 31.08.2023).

erhalten einen neuen Inhalt – nicht von den Leser*innen, sondern von dem Erzähler selbst. Diesem Verfahren gelingt es nicht, den Riss zu verdecken, doch es verleiht ihm eine neue hermeneutische Orientierung.

5. Akt 4: Retardierendes Moment: Inszenierte Intermedialität

Bis zum Höhepunkt war die Teilnahme an die eingeschlagene Richtung der Hauptcharaktere gefesselt. Nach der Tat entsteht eine Pause. Die Spannung muß auf das neue erregt werden, dazu müssen neue Kräfte, vielleicht neue Rollen vorgeführt werden, an denen der Hörer erst Anteil gewinnen soll. Schon deshalb droht Zerstreuung und Zersplitterung der szenischen Wirkungen.¹

Im vierten Akt verlangsamt sich die Handlung durch hinauszögernde Momente. Die Wanderung ist zu Ende (der Höhepunkt ist erreicht) und die nomadischen Figuren (ästhetische Kategorien) sind im Feld der Intermedialität eingebürgert. Sie haben ein neues intermediales Leben erhalten, aber sie bleiben nicht immobil. Sie beginnen zu flanieren, um eine neue intermediale Kartographie zu zeichnen, neue Wege zu ebnen. Die Spannung auf das neue wird durch das Flanieren erregt. Der Akt wird in zwei Szenen unterteilt, in denen eine Durchführung der bereits (im 2. Akt) definierten ästhetischen Kategorien in inszenierten intermedialen Beispielen stattfindet. Die erste Szene zeigt die inszenierte Intermedialität in der Literatur und die zweite die inszenierte Intermedialität in der Malerei. In der ersten Szene werden eingeschriebene/textualisierte Bilder und in der zweiten eingeschriebene/ikonographische Texte analysiert.

5.1. Szene 1: Inszenierte Intermedialität in der Literatur: Das Beispiel Marcel Proust

Marcel Prousts Roman *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* (*À la recherche du temps perdu*) – erschienen zwischen 1913 und 1927 – gehört zu jenen Beispielen, in denen In-

¹ Freytag, *Die Technik des Dramas*, 119.

termedialität eine wichtige Rolle spielt. Da der Roman innerhalb einer einzigen medialen Form, nämlich der literarischen, organisiert wird, werden die Schrift-Bild-Wechselbeziehungen im Rahmen der inszenierten Intermedialität analysiert. Das visuelle Bild (künstlerisch oder banal), das einen der wichtigsten Mechanismen in Prousts Schreibweise darstellt, bleibt immer ein verbales Bild, da es durch Worte geformt wird. Es ist, als versuche die Schrift, sich selbst visuell zu artikulieren, um ein synthetisches Ergebnis (schrift-bildlich) zu erschaffen. Mieke Bal beschreibt diesen visuellen Zeugungsaspekt des Romans mit dem Terminus *Figuration* und betont, dass die *Figuration* nur als Effekt der Sprache rezipiert werden kann, da das visuelle Lesen eine Form von diskursivem Sehen voraussetzt.²

Der Terminus der *Figuration* kann als erzähltheoretische Kategorie für die Bildanalyse, sowie als Kategorie innerhalb des Konzepts der visuellen Narrativität fungieren.³ Die intermediale Forschung hat verschiedene Termini für dieses Phänomen, in dem sich zwei oder mehr Medien innerhalb eines Mediums begegnen, vorgeschlagen. So ließen sich die im Text beschriebenen Bilder auch als Intertexte – wendet man die Theorie von Julia Kristeva⁴ an – bezeichnen. Dieses intermediale Phänomen wurde in der vorliegenden Untersuchung eher unter dem Begriff der Inszenierung beleuchtet. Der Begriff der Inszenierung kann dazu beitragen, mediale Formen und theoretische Konzepte aus einer anthropologischen und soziologischen Perspektive zu erläutern, da sie als Akteure, die sich miteinander auseinandersetzen, in der intermedialen Szene eingeordnet sind. Der Proust'sche Roman wird als ein Spektakel dargestellt, in dem die literarischen und malerischen Figuren mitwirken und Mechaniken beziehungsweise Darstellungsmöglichkeiten austauschen. Dadurch ergibt sich eine reiche ästhetische Erfahrung.

Eine der wichtigsten Funktionen der inszenierten Intermedialität in der Proust'schen Ästhetik verbindet sich mit der Tatsache, dass das inszenierte Bild dem Text hilft, Interpretationslücken zu füllen und neue Wahrnehmungsmöglichkeiten zu öffnen. Der Roman bietet die intermediale Anschauung der Gegenstände als den einzigen Weg an, auf dem die Komplexität der Welt beleuchtet werden kann. Gerade darin liegt die innovative Funktion, die der Intermedialität bei Proust entgegenkommt sowie der Grund, aus dem sein Werk als eines der wichtigsten literarischen Beispiele für die Durchführung der ästhetischen Kategorien ausgewählt wurde. Der Erzähler, der die (historischen beziehungsweise fiktionalen) Kunstwerke liest und literarisch reproduziert, ist kein Kunstkenner (Kunsthistoriker oder

2 Vgl.: Bal, Mieke. *The Mottled Screen: Reading Proust Visually*, übersetzt von Anna-Luise Milne. Stanford; California: Stanford University Press, 1997, 4.

3 Vgl.: Nünning, Ansgar (Hg.). *Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart: Metzler, 2013, 53.

4 Vgl: Kristeva, Julia. »Der geschlossene Text«, in: *Textsemiotik als Ideologiekritik*, herausgegeben von Peter Zima. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977, 194–229, hier: 194.

Kritiker). Er ist daran interessiert, ein Zeichen zu extrahieren, das die Suche nach der verlorenen Zeit erleichtern kann. Das bedeutet, dass die Maler*innennamen und die Titel der Kunstwerke zusammen mit ihrer materiellen Ausrüstung und ihrer Historizität nicht das Ziel des Erzählens sind, sondern eine dekorative, ästhetische Rolle spielen. Was an dieser intermedialen Begegnung essentiell bleibt, ist das Aufnehmen dieser Kleinigkeiten der jeweiligen Kunstwerke, die relevant für die Entwicklung der literarischen Figuren und Objekte sind.

Um die inszenierten intermedialen Beispiele bei Proust zu analysieren beziehungsweise zu interpretieren, werden die ästhetischen Kategorien aktiviert, die im vorherigen Akt im Feld der Intermedialität neu definiert wurden. Sie dienen sowohl als methodologisches Werkzeug, um zu verstehen, wie Schrift-Bild-Wechselbeziehungen organisiert sind, als auch als hermeneutische Hinweise, um diese intermediale Begegnung ästhetisch zu interpretieren. Die jeweilige ästhetische Kategorie ist mit verschiedenen Aspekten verknüpft, die die visuellen/verbalen Bilder des Romans in Erscheinung treten lassen. Spezifischer sind die Kategorie der *artsemblance* mit den Aspekten der medialen Aneignung und der wiedergefundenen Zeit, die Kategorie der *Stimmung* mit dem Aspekt der Atmosphäre und die Kategorie der *Negation* mit dem Aspekt des Flecks verbunden.

5.1.1. Die ästhetische Kategorie der *artsemblance*

5.1.1.1. Der Aspekt der medialen Aneignung und der wiedergefundenen Zeit

Die ästhetische Kategorie der *artsemblance* verweist auf die Beziehung zwischen Kunst und Realität, die im Proust'schen Roman eine erhebliche Rolle spielt. Das Realitätssystem des Romans imitiert die Kunst und versucht, sich ihre Darstellungsweise anzueignen, um sich selbst zu erzeugen. Hier lässt sich die Ansicht vertreten, dass die Kunstwerke überhaupt nur dann eine Bedeutung für den Erzähler annehmen, wenn sie mit den literarischen Figuren verbunden sind oder wenn sie seine Emotionen und sein Eigendenken widerspiegeln können. Es handelt sich um eine mediale Aneignung, da die malerischen Eigenschaften medial transformiert werden – nicht nur, weil sie wörtlich im Text eingeschrieben sind, sondern weil sie für die Konstruktion der literarischen Figuren eine entscheidende Rolle spielen. Die Gemälde werden folglich durch ihre mediale Transformation neudefiniert und abgebildet, wie man im folgenden Beispiel erkennen kann:

Swann avait toujours eu ce goût particulier d'aimer à retrouver dans la peinture des maîtres non pas seulement les caractères généraux de la réalité qui nous entoure, mais ce qui semble au contraire le moins susceptible de généralité, les traits individuels des visages que nous connaissons: ainsi, dans la matière d'un buste du doge Loredan par Antoine Rizzo, la saillie des pommettes, l'obliquité des sourcils, enfin la ressemblance criante de son cocher Rémi; sous les couleurs

d'un Ghirlandajo, le nez de M. de Palancy; dans un portrait de Tintoret, l'envahissement du gras de la joue par l'implantation des premiers poils des favoris, la cassure du nez, la pénétration du regard, la congestion des paupières du docteur du Boulbon.⁵

Prousts Biograf George Painter beschreibt die Gewohnheit des Schriftstellers, täglich mit Freunden in den Louvre zu gehen, um Ähnlichkeiten zwischen den malerischen Figuren in den Gemälden und den zeitgenössischen Figuren aus Paris zu finden.⁶ Diese Gewohnheit wird im Roman auf Swann verschoben, wie in der zitierten Passage zu erkennen ist.⁷ Swann versucht, in den Gemälden jene Eigenschaften wiederzufinden (*retrouver*), die man generell nicht in Charakteren der Realität findet, sondern jene, die man bei seinen fiktionalen Bekannten erkennen kann. Hier wird ein ästhetisches Prinzip dargestellt, das direkt zur Kategorie der *artsemblance* führt. Wenn Swann versucht hätte, in den Gemälden die Realität wiederzufinden, würde es dem Prinzip der Wahrscheinlichkeit entsprechen. Erst in den malerischen Figuren kann er die Merkmale seiner (fiktionalen) Welt wiederfinden. Es ist, als wären die literarischen Figuren mithilfe malerischer Eigenschaften und Materialien erschaffen worden, die aus Kunstwerken stammen. Es ist nicht die Kunst, die die Realität imitiert, sondern umgekehrt das Realitätssystem (der Literatur), das die Kunst nachahmt. Falls die malerischen Eigenschaften dieser Figuren wegfallen, verlieren sie zugleich auch ihre literarische Stabilität, da diese auf der ästhetischen Kategorie der *artsemblance* aufgebaut ist.

Dieses Verfahren ist mit einem weiteren ästhetischen Aspekt des Romans verbunden, der wichtig für die Beleuchtung der Rolle der Intermedialität bei Proust ist. Wenn die literarischen Figuren des Romans Eigenschaften von Kunstwerken annehmen und vergleichbar mit den Werken der großen Meister sind, dann werden sie ästhetisch aufgewertet. Der Vergleich ergibt sich nicht nur aus »einer subjektiven,

5 Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann. Deuxième partie*. Bibliothèque électronique du Québec, <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/proust.htm> (Zugriff: 20.09.2023), 12.

6 »They went to the Louvre, where Proust revelled in Fra Angelico (His yellows and pinks are creamy and comestible) or, as was Swann's habit, found likenesses to people they knew in portraits by old masters«. Aus: Painter, George. D. *Marcel Proust: A biography*. New York: Random House, 1989, 187.

7 Der Einfluss der Brüder Goncourt, die sich wiederum mit der Beziehung zwischen Realität und Kunst auseinandersetzen, auf Proust ist unübersehbar: »Bei ihnen ist der Kunstgriff, ein Ereignis oder eine Leidenschaft so zu beschreiben, als handele es sich um ein Kunstwerk, ebenso vorgeprägt wie die Leidenschaft in den Zügen einer ihnen bekannten Person ein altes Gemälde wiederzuerkennen«. Aus: Speck, Reiner. *Marcel Proust. Werk und Wirkung*. Köln; Frankfurt a.M.: Marcel Proust Gesellschaft; Insel, 1982, 129.

rein affektiven Rezeptionsweise⁸ des Erzählers, sondern verknüpft sich mit der ästhetischen Entscheidung, die unterschiedlichen medialen Figuren miteinander zu vermischen, um eine intermediale Figur zu erzeugen. Anne-Marie Lachmund erläutert dazu: »Swann konsumiert ein Produkt der Hochkultur wie einen Pop-Gegenstand⁹, da er die Kunstwerke durch die Technik der Parodie näherbringt und erniedrigt.¹⁰ Man könnte diese Formulierung allerdings auch umkehren und die Banalisierung der Kunstwerke nicht als Erniedrigung der hochwertigen Kulturprodukte, sondern als Erhebung der neuen intermedialen Formen interpretieren.

Das wird beispielsweise aus den malerischen Äquivalenten der Köchin des Romans, Françoise ([...] *le Michel-Ange de notre cuisine*¹¹), oder der Dienerin ([...] *quand il nous demandait des nouvelles de la fille de cuisine, il nous disait: »Comment va la Charité de Giotto?»*¹²) ersichtlich. Die Erzählinstanz erzeugt die Mythologisierung der Figur der Antiheld*in, die durch die Kunst eine ästhetische Erhöhung erfährt. Die alltäglichen Romanfiguren adaptieren die Eigenschaften der strahlenden malerischen Figuren der großen Tradition und werden durch dieses Verfahren aufgewertet. Durch den hierarchisch ungleichgewichtigen intermedialen Austausch zwischen den Figuren wird der Text kunst- und literaturtheoretisch innovativ und radikal. Roderich Billermann verbindet diese vergleichsweise mit der Dynamik von Angemessenheit/Analogie (wie Michelangelo ist auch Françoise eine Künstlerin, die ihr Material auswählt) und Unangemessenheit/Differenz (die Haushälterin wählt keinen Marmor, sondern Fleisch).¹³ Das Gewöhnliche gewinnt im Proust'schen Roman an Bedeutung und führt zur Ästhetisierung banaler Figuren. Die mediale Verschiebung von Eigenschaften und die Umleitung ihrer Repräsentationsweise haben mit der Natur der Schönheit zu tun, welche dazu fähig ist, in unterschiedlichen Formen einzutreten. So hält Jonathan Paul Murphy fest:

The nature of beauty [...] is precisely its substitutability, for beauty for Marcel is that which is necessarily imaginable in another form. It never arises in itself, but is always reflected through some other prism, as a projection into another form or medium of a model that seems infinitely recursive.¹⁴

8 Lachmund, Anne-Marie. *Proust, Pop und Gender. Strategien und Praktiken populärer Medienkulturen bei Marcel Proust*. Berlin: Peter Lang, 2021, 156.

9 Ibid.

10 Vgl.: Ibid., 118, 156.

11 Proust. *À la recherche du temps perdu. À l'ombre des jeunes filles en fleurs. Première partie*, 61.

12 Ibid., 171.

13 Vgl.: Billermann, Roderich. *Die »métaphore« bei Marcel Proust. Ihre Wurzeln bei Novalis, Heine und Baudelaire, ihre Theorie und Praxis*. München: Fink, 2000, 400f.

14 Murphy, Jonathan Paul. *Proust's Art. Painting, Sculpture and Writing in À la recherche du temps perdu*. Bern: Peter Lang, 2001, 33.

Zusätzlich bezieht sich die Kategorie der *artsemblance* direkt auf die wichtigste Thematik des Romans, nämlich die der Zeit. Die erste Komponente der wiedergefundenen Zeit ist der Prozess der *unbewussten Erinnerung* (*mémoire involontaire*). Die wiedergefundene Zeit ist zunächst die Zeit, die sich im Inneren der verlorenen Zeit durch diesen Prozess wiederfindet. Der jeweilige präsente Gegenstand, der als Ausgangspunkt der Erinnerung funktioniert, kann das Vergangene nur teilweise bewahren. Es vermittelt trotz allem eine Empfindung, die den Prozess der affektiven Erinnerung aktiviert und das ungewollte Eingedenken (*souvenir involontaire*) auslöst.¹⁵ Die sinnlichen Qualitäten der jeweiligen materiellen Zeichen erwecken im Betrachter-Erzähler eine Erinnerung an die Vergangenheit, und durch eine Entzifferungsarbeit wird die verlorene Zeit wiedergefunden. Ein gegenwärtiger Reiz wird mit einem vergangenen Reiz verbunden. Durch diese dialektische Verbindung gelangt eine synthetische Projektion in die Zukunft, die erzähltheoretisch verstanden der Roman selbst ist. Der Prozess der *mémoire involontaire* stellt das wichtigste narrative Element des Romans dar. Alle erzählerischen Episoden sind in den Zeitraum dieses Prozesses eingeschrieben. Welches Beispiel es auch immer sein mag – die Madeleine, die Glockentürme, Pflastersteine, die Briefmappe – der Ablauf bleibt stets gleich.¹⁶ Nach Walter Benjamin steht Prousts ungewolltes »Eingedenken«¹⁷ dem Vergessen viel näher als der Erinnerung, weshalb sich von »einem Penelope Werk des Vergessens«¹⁸ sprechen ließe:

Denn hier löst der Tag auf, was die Nacht wirkte. An jedem Morgen halten wir, erwacht, meist schwach und lose, nur an ein paar Fransen den Teppich des gelebten Daseins, wie Vergessen ihn in uns gewoben hat, in Händen. Aber jeder Tag löst mit dem zweckgebundenen Handeln und, noch mehr, mit zweckverhaftetem Erinnern das Geflecht, die Ornamente des Vergessens auf.¹⁹

Um etwas in Erinnerung zu bringen, muss man es zunächst vergessen haben. Das Vergessen ist folglich Bestandteil und Voraussetzung der Erinnerung. Selbst als Prozess bekommt es einen elegischen Charakter, da im Zentrum das schon Verlorene steht, das der Ausgangspunkt eines nostalgischen Rückrufs ist. Der jeweilige Gegenstand, der das ungewollte Eingedenken aktiviert, verursacht eine Störung in dem

15 Vgl.: Jauß, Hans Robert. *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts À la recherche du temps perdu. Ein Beitrag zur Theorie des Romans*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986, 106f.

16 Vgl.: Deleuze, Gilles. *Proust und die Zeichen*, übersetzt von Henriette Beese. Berlin: Merve, 1993, 12f.

17 Walter Benjamin entwickelt diesen Begriff in seinem Essay »Über den Begriff der Geschichte«. Vgl.: Benjamin, Walter. *Über den Begriff der Geschichte*, herausgegeben von Gérard Raulet. Berlin: Suhrkamp, 2010.

18 Benjamin, Walter. *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1961, 356.

19 Ibid.

Subjekt, das ihm begegnet, da das Vergessen mit einem gewissen Unbehagen einhergeht. Der Erzähler, der das Vergangene vergessen hat, soll es in Erinnerung bringen, um diese Störung auszulösen und das, was absent ist, erneut in die Gegenwart zu bringen. Die verlorene Zeit ist in einem zufälligen Gegenstand gefangen und muss befreit werden, oder besser, wiedergefunden werden. Proust hat, so Samuel Beckett, ein schlechtes Gedächtnis, da er, wenn er ein gutes Gedächtnis hätte, sich nicht erinnern müsste, weil er nichts vergessen hätte.²⁰

Die erste Komponente der wiedergefundenen Zeit, die *mémoire involontaire*, ist wichtig, um die Relevanz ihrer zweiten Komponente zu beleuchten, die direkt mit der Kategorie der *artsemblance* verbunden ist. Das ungewollte Eigendenken kann zur Suche der verlorenen Zeit beitragen, aber am Ende scheitert es, die Zeit komplett wiederzufinden. Dem Erzähler gelingt es nicht, seine Erinnerungen intakt zu reproduzieren und er erkennt, dass die wiedergefundene Zeit eigentlich eine ursprüngliche, absolute Zeit darstellt, die nur durch die Kunst vermittelt werden kann:²¹ *Alors, moins éclatante sans doute que celle qui m'avait fait apercevoir que l'oeuvre d'art était le seul moyen de retrouver le Temps perdu, une nouvelle lumière se fit en moi.*²² Aus diesem Grund soll die Realität die Kunst imitieren (*artsemblance*), da das Wahre (*vrai*) sich nicht mehr in der Natur/Wirklichkeit, sondern erst in der Kunst erfüllen kann.

Die Suche nach der verlorenen Zeit ist in Wirklichkeit eine Suche nach der Wahrheit, die der *mémoire involontaire* auch zugänglich ist, aber nur im Kunstwerk verwirklicht wird:²³ *[...] la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie, par conséquent, réellement vécue, cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste.*²⁴ Die im Kunstwerk eingeschlossene Essenz ist der Bewegungsmechanismus der Kategorie der *artsemblance*. Die Realität soll die Kunst imitieren, weil man sich nur dadurch der Wahrheit (Essenz der Dinge) annähern kann. Die Rolle der Offenbarung, die das Kunstwerk übernimmt, verweist auf das, was Proust als Essenz der Dinge (*essence des choses*) bezeichnet: *L'être qui était rené en moi [...] cet être-là ne se nourrit que de l'essence des choses, en elles seulement il trouve sa subsistance, ses délices.*²⁵

20 Vgl.: Beckett, Samuel. *Proust*, übersetzt von Jochen Schimmang. Berlin: Suhrkamp, 2023, 34.

21 Vgl.: Deleuze, *Proust und die Zeichen*, 17f.

22 Proust, *À la recherche du temps perdu. Le temps retrouvé. Deuxième partie*, 75.

23 Vgl.: Jauß, *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts À la recherche du temps perdu*, 254f.

24 Proust, *À la recherche du temps perdu. Le temps retrouvé. Deuxième partie*, 67.

25 Ibid., 18.

5.1.1.2. Die Durchführung der ästhetischen Kategorie der *artsemblance* in *Auf dem Weg zu Swann*

Hier wird ein inszeniertes intermediales Beispiel aus dem Proust'schen Roman ausgewählt, bei dem die Kategorie der *artsemblance* aktiviert wird, um die unterschiedlichen visuellen Eigenschaften des Texts methodologisch zu analysieren und die ästhetische Funktion der Bild-Schrift-Wechselbeziehungen zu interpretieren. Das Beispiel stammt aus dem ersten Band des Romans und betrifft die Liebesbeziehung zwischen Odette de Crécy und Swann, die als Vorzeichen der Liebesgeschichte zwischen dem Erzähler und Albertine dient. Odette empfängt Swann bei einem zweiten Besuch und während sie neben ihm steht, fällt ihm plötzlich ihre Ähnlichkeit mit Sephora, der Tochter Jethos aus einem Fresko von Sandro Botticelli in der Sixtinischen Kapelle auf (Abb. 25, 26). Von diesem Moment an versteht er, warum er sich so stark von ihr angezogen fühlt, und rechtfertigt damit seine Verliebtheit in die zukünftige Madame Swann:

Debout à côté de lui, laissant couler le long de ses joues ses cheveux qu'elle avait dénoués, fléchissant une jambe dans une attitude légèrement dansante pour pouvoir se pencher sans fatigue vers la gravure qu'elle regardait, en inclinant la tête, de ses grands yeux, si fatigués et maussades quand elle ne s'animait pas, elle frappa Swann par sa ressemblance avec cette figure de Zéphora, la fille de Jéthro, qu'on voit dans une fresque de la chapelle Sixtine.²⁶

Betrachtet man die malerische Figur von Sephora, ist nicht nur ihre Ähnlichkeit mit der Figur von Odette, wie sie von Swann in der Passage beschrieben ist, sondern auch die Identifikation mit ihr offensichtlich. Die Körperhaltung, der Ausdruck der Augen, die offenen Haare sind bei beiden Figuren identisch. Dies ist nicht nur durch die Tatsache begründet, dass Swann die Eigenschaften seiner Geliebten in Botticellis Figur erkennt, sondern auch dadurch, dass Odette mit den Eigenschaften einer malerischen Figur kreiert wurde. Die Realität (wenn auch fiktional) imitiert die Kunst, was die Kategorie der *artsemblance* aufruft. Die malerischen Eigenschaften, die Swann in Odette einschreibt, sind nicht von dekorativer Funktion. Ohne sie würde die literarische Figur destabilisiert und aufgelöst. Die visuellen Elemente von Botticellis Werk, die der Erzähler auswählt, haben eine kunsthistorische Bedeutung. Aby Warburg vertritt in seiner Dissertation über Botticelli die Ansicht, dass das »bewegte Beiwerk« bei Botticellis Kunstwerken, wie zum Beispiel die Fluidität von Haaren und Kleidung, keine dekorative Rolle spielt, sondern den visuellen Effekt des Werks intensiviert und eine eigene Dynamik besitzt.²⁷ Diese

26 Proust, *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann. Deuxième partie*, 11f.

27 Vgl.: Warburg, Aby. *Sandro Botticellis ›Geburt der Venus‹ und ›Frühling‹. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*. Hamburg; Leipzig: Leopold Voss, 1893, 33.

Fluidität²⁸ und Beweglichkeit extrahiert Swann aus dem italienischen Fresko und verschiebt sie auf die literarische Figur. Die kunstscheinliche Ausstrahlung Odettes begründet Swanns Liebe für sie:

Il la regardait; un fragment de la fresque apparaissait dans son visage et dans son corps, que dès lors il chercha toujours à y retrouver, soit qu'il fût auprès d'Odette, soit qu'il pensât seulement à elle, et bien qu'il ne tînt sans doute au chef-d'œuvre florentin que parce qu'il le retrouvait en elle, pourtant cette ressemblance lui conférait à elle aussi une beauté, la rendait plus précieuse. Swann se reprocha d'avoir méconnu le prix d'un être qui eût paru adorable au grand Sandro, et il se félicita que le plaisir qu'il avait à voir Odette trouvât une justification dans sa propre culture esthétique.²⁹



Abb. 25: Sandro Botticelli: Sefora, Detailansicht aus *Prove di Mosè* (dt.: Prüfungen des Mose).

28 Mehr zu den fluiden Elementen bei Botticelli in: Didi-Huberman, Georges. »Ninfa Fluida (a Post Scriptum)«, in: *Botticelli Past and Present*, herausgegeben von Ana Debenedetti und Caroline Elam. London: UCL Press, 2019, 237–265.

29 Proust, *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann. Deuxième partie*, 14f.



Abb. 26: Sandro Botticelli: *Prove di Mosè* (dt.: Prüfungen des Mose), 1481/82, Fresko, 348,5 × 558 cm.

Swann verwendet die Collagetechnik,³⁰ um die literarische Figur Odettes zu formen. Ein malerisches Fragment wird Botticellis Kunstwerk entnommen und dem Gesicht und Körper der literarischen Figur aufgeklebt. Die Worte, die der Erzähler während dieses Prozesses auswählt (*chercha, retrouver, retrouvait, ressemblance*) gewinnen an Bedeutung, da sie mit der Suche nach der verlorenen Zeit verbunden sind und die Essenz der Dinge, die in den Kunstwerken eingeschlossen ist, zusammenknüpfen. Die Suche, das Wiederfinden und die Ähnlichkeit tauchen in der Passage auf und können durch die Kategorie der *artsemblance* gelesen werden. Die Grenzen zwischen der malerischen und der literarischen Figur sind nicht mehr sichtbar, da die inszenierte Intermedialität eine Öffnung in und einen Bruch mit den medialen Grenzziehungen erzeugt, die durch die Kategorie der *artsemblance* verstanden werden können. In dem ersten Zitat begeistert sich Swann für Odette, weil sie Sephora ähnelt, während er im zweiten Zitat eine Vorliebe für Sephora entwickelt, die er in Odette wiederfindet. Die Schönheit beziehungsweise die Essenz der weiblichen Figur bewegt sich ständig zwischen den verschiedenen medialen Formen und verleiht der Intermedialität damit einen originellen Charakter. Odette wird durch diesen Vergleich ästhetisch aufgewertet (*pourtant cette ressemblance lui confèrait à elle aussi une beauté, la rendait plus précieuse*).

30 Mehr zu den Collagetechniken bei Proust in: Hanisch, Claudia. *Proust im Zeichen der Zukunft: Zur Modellierung ästhetischer Dispositive der historischen Avantgarde in À la recherche du temps perdu*. Hildesheim: Olms, 2016, 55.

Il plaça sur sa table de travail, comme une photographie d'Odette, une reproduction de la fille de Jéthro. Il admirait les grands yeux, le délicat visage qui laissait deviner la peau imparfaite, les boucles merveilleuses des cheveux le long des joues fatiguées, et adaptant ce qu'il trouvait beau jusque-là d'une façon esthétique à l'idée d'une femme vivante, il le transformait en mérites physiques qu'il se félicitait de trouver réunis dans un être qu'il pourrait posséder. Cette vague sympathie qui nous porte vers un chef d'œuvre que nous regardons, maintenant qu'il connaissait l'original charnel de la fille de Jéthro, elle devenait un désir qui suppléa désormais à celui que le corps d'Odette ne lui avait pas d'abord inspiré. Quand il avait regardé longtemps ce Botticelli, il pensait à son Botticelli à lui qu'il trouvait plus beau encore et, approchant de lui la photographie de Zéphora, il croyait serrer Odette contre son cœur.³¹

Swann platziert eine Reproduktion von Botticellis Sphora auf seinem Schreibtisch, die als ein Porträtfoto von Odette dient. Gerade diese Inszenierung lässt sich vieldeutig rezipieren. Nach Lachmund parodiert Swann die ästhetische Rezeption des Kunstwerks und verkitscht den schöpferischen Akt der Kunst »wenn er eine Reproduktion des Freskenausschnitts wie ein Familienfoto im Goldrahmen auf seinem Schreibtisch platziert, um sich immer wieder die Besonderheit seiner Auserwählten ins Gedächtnis zu rufen«³². Das Ergebnis dieser Inszenierung ist jedoch nicht die Banalisierung des Kunstwerks, sondern im Gegenteil, die Ästhetisierung der Realität und die Erhebung der literarischen Figur. Der Freskenausschnitt wird seinem biblischen Kontext und seiner religiösen Verortung entnommen, danach wird er reproduziert und als Foto positioniert. Die resultierende Säkularisierung ergibt sich nicht nur aus der Reduzierbarkeit des Freskenausschnitts, sondern aus seiner neuen Funktion. Es handelt sich nicht mehr um ein biblisches Gesicht, sondern um Swanns Geliebte. Einerseits geht es um den Auraverlust des Kunstwerks und andererseits um die Verlebendigung der malerischen Figur (*à l'idée d'une femme vivante*).

In dieser Szene werden drei Medien implementiert, da die Malerei sowohl der Literatur als auch der Fotografie begegnet. Das intermediale Ergebnis ist polyprismatisch und wird von der Beziehung zwischen Realität und Kunst organisiert. Sephoras körperliches Vorbild ist Odette (*l'original charnel de la fille de Jéthro*) und Odettes Idealvorbild ist Sphora. Das Idealbild Sephoras führt nicht nur zu ihrer Idealisierung, sondern aktiviert merkwürdigerweise das Begehren des Erzählers (*[...] elle devenait un désir qui suppléa désormais à celui que le corps d'Odette ne lui avait pas d'abord inspiré*). Die italienische Figur der frühen Renaissance verursacht einen körperlichen Affekt, den Odettes Körper an sich bisher nicht verursacht hatte. Das Bild hat hier eine psychologische Auswirkung auf den Betrachter (Swann) und eine rhetorische

31 Proust, *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann. Deuxième partie*, 16f.

32 Lachmund, *Proust, Pop und Gender. Strategien und Praktiken populärer Medienkulturen bei Marcel Proust*, 156.

Macht über ihn, da er sich von diesem beeinflussen lässt.³³ Die malerische Botticelli Figur wird mit Odettes verglichen und ist ihr unterlegen. Der literarische Botticelli gewinnt an Bedeutung, weil er ein intermediales Geschöpf ist und die medialen Grenzen aufgebrochen hat ([...] *approchant de lui la photographie de Zéphora, il croyait serrer Odette contre son cœur*).

Ou bien elle le regardait d'un air maussade, il revoyait un visage digne de figurer dans la Vie de Moïse de Botticelli, il l'y situait, il donnait au cou d'Odette l'inclinaison nécessaire; et quand il l'avait bien peinte à la détrempe, au XVe siècle, sur la muraille de la Sixtine, l'idée qu'elle était cependant restée là, près du piano, dans le moment actuel, prête à être embrassée et possédée, l'idée de sa matérialité et de sa vie venait l'enivrer avec une telle force que, l'œil égaré, les mâchoires tendues comme pour dévorer, il se précipitait sur cette vierge de Botticelli et se mettait à lui pincer les joues.³⁴

Swann wird in dieser Textpassage selbst zum Künstler und inszeniert ein *tableau vivant*, sodass Odette einen Platz in Botticellis *Prüfungen des Mose* einnehmen kann. Diese Verlebendigung der Kunstfigur dient als Ausgangspunkt für die Aktivierung seines Begehrens (*l'idée de sa matérialité et de sa vie*). Wenn Swann ekstatisch seine Geliebte berührt, ist sie nicht mehr eine vulgäre Frau, sondern die Jungfrau von Botticelli. Die Realität wurde erfolgreich zur Kunst und die Berührung findet auf einer intermedialen Ebene statt.

5.1.2. Die ästhetische Kategorie der *Stimmung*

5.1.2.1. Der Aspekt der Atmosphäre

Stimmung wird hier als ästhetische Kategorie auf der poetologischen und intermedialen Ebene des Proust'schen Romans untersucht. Diese Kategorie wurde im vorherigen Kapitel als das *Ausbleiben* beziehungsweise das *Übrigbleiben* bezeichnet, das auftritt, wenn ein Kunstwerk von seiner materiellen und medialen Ausrüstung befreit wird. *Stimmung* als überlebende Figur ist folglich in der Lage, in einem anderen medialen Körper nachzuleben und dort eine neue Funktion einzunehmen. Anders formuliert, legitimiert die gemeinsame *Stimmung* zwischen einem literarischen und einem malerischen Objekt oder einer Figur einen inszenierten intermedialen Dialog. Der letzte Band des Proust'schen Romans enthält eine Definition von *Stimmung*, die sowohl die poetologische als auch die intermediale Funktion der Kategorie bei Proust verdeutlichen kann:

33 Vgl.: Bal, *The Mottled Screen: Reading Proust Visually*, 15.

34 Proust, *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann. Deuxième partie*, 44f.

L'acte le plus simple reste enfermé comme dans mille vases clos dont chacun serait rempli de choses d'une couleur, d'une odeur, d'une température absolument différentes; sans compter que ces vases, disposés sur toute la hauteur de nos années pendant lesquelles nous n'avons cessé de changer, fût-ce seulement de rêve et de pensée, sont situés à des altitudes bien diverses, et nous donnent la sensation d'atmosphères singulièrement variées.³⁵

Dieses Zitat lässt sich zunächst durch die Poetik der Erinnerung³⁶ und durch das Motiv der *mémoire involontaire* interpretieren. Das wahrgenommene Objekt beziehungsweise die jeweilige Erfahrung bleiben in der Erinnerung (Vergangenheit) inaktiv, bis ein gegenwärtiger Reiz sie ins Bewusstsein zurückholt und reaktiviert. Wenn sich jedoch erneut an diese Gegenstände oder Erfahrungen erinnert wird, sind sie nicht mehr zuverlässig, da sie durch unbewusste (*rêve*) und bewusste (*pensée*) Prozesse bereits verändert sind. In ähnlicher Weise bezeichnet Samuel Beckett dieses Verfahren in seinem Essay über Proust, in dem er die Metaphorik der Vasen und ihre diversen Atmosphären auf die Suche nach der verlorenen Zeit bezieht:

Diese Gefäße schweben entlang der Kurve unserer Jahre und sind in gewisser Weise immun, da sie unserer willkürlichen Erinnerung nicht zugänglich sind, so dass die Reinheit ihres klimatischen Inhalts durchs Vergessen garantiert ist und jedes an seinen Ort, an seinen Zeitpunkt gebunden ist. So dass, wenn der eingesperrte Mikrokosmos in der beschriebenen Weise unter Druck gerät, wir von einer neuen Luft und einem neuen Duft (ebendeshalb neu, weil schon einmal erlebt) überflutet werden und die wahre Luft des Paradieses atmen, des einzigen Paradieses, das nicht der Traum eines Verrückten ist, des Paradieses, das verloren ist.³⁷

Das Proust'sche Zitat könnte auch auf einer intermedialen Ebene gelesen und interpretiert werden. Jede Handlung (*acte*) bleibt in verschiedenen Vasen eingeschlossen (*enfermé*) und das jeweilige Gefäß besitzt seine eigene Farbe, Temperatur, einen eigenen Geruch und folglich eine eigene Heterogenität (*absolument différentes*). Wenn man diese Handlung intermedial übersetzt und als künstlerische Praxis rezipiert, dann verkörpern die Vasen die unterschiedlichen medialen Formen. Der Inhalt der Vasen bildet andererseits die *Stimmung* ab. Das Innere der Gefäße hat keine materielle Form, sondern wird durch ihre synästhetische Außenwirkung (*couleur, odeur, température*) erkennbar. Die *Stimmung* wird hier folglich sowohl auf der Produktionsebene als auch auf der Rezeptionsebene definiert. Auf der ersten Ebene ergibt sich durch die künstlerische Handlung eine bestimmte Form, die spezifische Charakteristika zur Verfügung hat und ein Gefäß herstellen kann. Auf der zweiten Ebene be-

35 Proust, *À la recherche du temps perdu. Le temps retrouvé. Deuxième partie*, 13.

36 Vgl.: Jauß, *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts À la recherche du temps perdu*, 256.

37 Beckett, *Proust*, 87.

inhaltet jede Form eine besondere *Stimmung*, die ihren eigenen Qualitätscharakter hat. Diese Vasen sind, im Gegensatz zum rezipierenden Subjekt, das sich ständig verändert, in Zeit und Raum situiert und besitzen eine bestimmte *Stimmung* (*sensation d'atmosphères*), die stabil bleibt.

Die *sensation d'atmosphères* soll nun in Bezug zu den philosophischen Theorien von Henri Bergson gesetzt werden: »Nur darauf wollen wir hinweisen, daß die Empfindungen, von denen hier immer die Rede ist, keine von uns außerhalb unseres Körpers wahrgenommenen Bilder, sondern vielmehr in unserem Körper selbst lokalisierte Affektionen sind.«³⁸ Wenn Proust in der vorliegenden Textpassage von diesen Atmosphären spricht, die mit dem Begriff der *Stimmung* übersetzt werden können, sind jene Atmosphären eng mit den körperlichen Affekten verbunden, da sie eine sinnliche Funktion und Auswirkung auf die Rezipient*innen haben. Wenn die Vasen mit den in ihnen gefangenen Atmosphären geöffnet werden, dann verbreiten sich die Atmosphären zusammen mit ihren qualitativen Elementen in der Umwelt. Ihre Affekte werden in den Körpern der Rezipienten eingeschrieben, da sie sich nur körperlich erfüllen lassen. Solange die jeweilige *Stimmung* noch in ihrem Gefäß gefangen ist, ist sie stabil in Raum und Zeit situiert, aber sobald die Vase geöffnet wird, verdampft ihr Inhalt und es bleibt nur ihre Empfindung übrig.

Verschiebt man diese Argumentation auf die intermediale Ebene, so lässt sich das resultierende Verfahren wie folgt beschreiben: Die Künstler*in, die intermedial erzählt, öffnet die jeweilige Vase, die einen medialen Körper mit spezifischen materiellen Elementen verkörpert, und lässt sich von der Ausstrahlung der heraustretenden *Stimmung* affizieren. Da sich die *Stimmung* direkt in der Atmosphäre verbreitet, kann sie diese nicht wieder fesseln und in ein anderes Gefäß einschließen. Allerdings kann die Künstler*in die *Stimmung* sinnlich wahrnehmen und die aus dieser Begegnung resultierenden Affekte in eine andere Vase einschließen. Sie gibt folglich der *Stimmung* eine neue mediale und materielle Form und situiert sie an einem neuen Ort. Die *Stimmung*, die in diesem neuen Gefäß gefangen wird, ist nicht identisch mit der zuvor befreiten. Dennoch ist sie von ähnlicher Qualität und Bedeutung. Was von der vorherigen Entmaterialisierung bleibt, wird in einem neuen Medium nachleben. Je intensiver sich die Künstler*in von dieser *sensation d'atmosphères* affizieren lässt, desto mehr überlebt von der *Stimmung* im Transfer von einem Kunstwerk zum anderen.

38 Bergson, Henri. *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, übersetzt von Julius Frankenberger. Hamburg: Meiner, 1991, 38.

5.1.2.2. Die Durchführung der Kategorie der *Stimmung* in *Im Schatten junger Mädchenblüte*

Das hier ausgewählte inszenierte intermediale Beispiel zur Durchführung der Kategorie der *Stimmung* im Proust'schen Roman stammt aus einem Stilleben von Jean Siméon Chardin. Die Szene findet im Grand-Hotel statt, wo der Erzähler die alltäglichen Dinge, die auf dem Tisch aufgestellt sind, mithilfe von malerischen Idiomem beschreibt. Diese Szene könnte als ein fiktionaler Nachkomme von Prousts berühmten Artikel »Chardin et Rembrandt« gelesen werden, den er 1895 erfolglos an das *Revue Hebdomadaire* eingesendet hatte, der aber erst 1954 von *Le Figaro littéraire* veröffentlicht wurde.³⁹ Proust beschreibt diesen Artikel als *une petite étude de philosophie de l'art*.⁴⁰

Die ästhetischen Ideen, die er in seinem Artikel entwickelt, um Chardins Ästhetik zu beschreiben, werden in vielen literarischen Szenen in *Im Schatten junger Mädchenblüte* (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*) wiederholt, um die ästhetische Qualität des fiktionalen Malers Elstir zu beschreiben. Der Rokokomaler Chardin, der 1728 als Genre- und Stillebenmaler in die *Académie de peinture* aufgenommen wurde, etablierte sich als Lieblingsmaler von Denis Diderot. Das Vokabular, das Proust in diesem Artikel über Chardin verwendet, lässt sich in den ästhetischen Zielsetzungen seines eigenen Romans wiederfinden. Das, was der Verfasser am Rokokomaler bewundert, entspricht dem, was er selbst als Schriftsteller zu erreichen versucht:

[...] [Le peintre] nous avait fait sortir d'un faux idéal pour pénétrer largement dans la réalité, pour y retrouver partout la beauté, non plus prisonnière affable d'une convention ou d'un faux goût, mais libre, forte, universelle: en nous ouvrant le monde réel. [...] Avec Chardin [...] l'œuvre d'un grand peintre n'était nullement un étalage de qualités spéciales, mais l'expression de ce qu'il y avait de plus intime dans sa vie et de ce qu'il y a de plus profond dans les choses.⁴¹

Was hier dargestellt wird, ist gerade die *Stimmung*, die Proust in den malerischen Gemälden von Chardin rezipiert und in seinen literarischen Szenen zu absorbieren vermag. Die Schönheit liegt bei Chardin nicht im willkürlichen Ideal (*faux idéal*), sondern in der Realität. Wenn der Künstler in die Realität eindringt (*pénétrer largement dans la réalité*), findet er eine Schönheit wieder (*retrouver*), die frei und universell ist, im Gegenteil zur raffinierten Schönheit, die in künstlichen Konventionen gefangen und geschmacksorientiert ist (*d'une convention ou d'un faux goût*). Durch diese Schönheit, die in den Kunstwerken von Chardin wiederzufinden ist, wird sowohl

39 Mehr dazu in: Murphy, *Proust's Art. Painting, Sculpture and Writing in À la recherche du temps perdu*, 159.

40 Brief an P. Mainguet, in: Kolb, Philip (Hg.). *Correspondance de Marcel Proust, Band I: 1880–1895*. Paris: Plon, 1970, 444.

41 Proust, Marcel. *Essais et articles*. Paris: Gallimard, 1994, 76f.

das Intimleben (*de plus intime dans sa vie*) als auch die Essenz der Dinge (*plus profond dans les choses*) herauskristallisiert. Das Eindringen in die Realität, das Chardins Werke anbieten, ist eng mit seiner Malerei von Stillleben verbunden.

Ähnlich versucht der Erzähler im Proust'schen Roman eine literarische Szene zu produzieren, in der die *Stimmung* von Chardins Gemälde nachlebt. Diese Textpassage ist *à la manière de Chardin* geschrieben und zielt auf dieselben ästhetischen Prinzipien, die Proust in seinem Artikel über den Rokokokünstler erläutert hat. Mieke Bal beschreibt die ästhetische Verwandtschaft zwischen Chardin und Proust wie folgt:

By Proustian Chardinism I mean a figuration that interacts with these paintings in order to adopt from them the principles that govern the figuring process. These are principles that enable Proust to say in his writing that which is unsayable without this detour, that which is incomprehensible without this intertext.⁴²

Gerade darin liegt die innovative Funktion der Intermedialität bei Proust. Es gelingt ihm mit Bildern zu erzählen, nicht um seinem Werk lediglich eine zusätzliche ästhetische Qualität beizufügen, sondern um sie zu seinem maßgeblichen erzählerischen Prinzip zu machen. Chardins Kunstwerke ermöglichen das Schreibverfahren, da dieser intermediale Umweg der einzige ist, das Unsagbare zu verbalisieren, auch wenn es paradoxerweise durch Bilder verwirklicht wird. Die *Stimmung* überlebt die Entmaterialisierung der Rokokogemälde und wird im literarischen Medium des Romans erneut materialisiert. Dieses Verfahren ist in der folgenden literarischen Szene wiederzufinden:

Depuis que j'en avais vu dans des aquarelles d'Elstir, je cherchais à retrouver dans la réalité, j'aimais comme quelque chose de poétique, le geste interrompu des couteaux encore de travers, la rondeur bombée d'une serviette défaite où le soleil intercale un morceau de velours jaune, le verre à demi vidé qui montre mieux ainsi le noble évasement de ses formes, et au fond de son vitrage translucide et pareil à une condensation du jour, un reste de vin sombre, mais scintillant de lumières, le déplacement des volumes, la transmutation des liquides par l'éclairage, l'altération des prunes qui passent du vert au bleu et du bleu à l'or dans le compotier déjà à demi dépouillé, la promenade des chaises vieillottes qui deux fois par jour viennent s'installer autour de la nappe dressée sur la table ainsi que sur un autel où sont célébrées les fêtes de la gourmandise, et sur laquelle au fond des huîtres quelques gouttes d'eau lustrale restent comme dans de petits bénitiers de pierre; J'essayais de trouver la beauté là où je ne m'étais jamais figuré

42 Bal, *The Mottled Screen: Reading Proust Visually*, 46.

qu'elle fût, dans les choses les plus usuelles, dans la vie profonde des »natures mortes«.⁴³

Dieser Absatz fasst die wichtigsten ästhetischen Perspektiven Prousts zusammen, die mittels der Kategorie der *Stimmung* analysiert werden können. Die Stillleben (Gemälde) Elstirs haben dem Erzähler die Fähigkeit gegeben, die Realität erneut zu erblicken und alles, was er in den malerischen Werken gefunden hat, in der literarischen Szene wiederzufinden. Das vorliegende Zitat beinhaltet dasselbe Vokabular, das Proust in seinem Chardin Artikel verwendete. Zwei zentrale Wörter des Romans tauchen im ersten Satz des Zitats auf (*cherchais à retrouver dans la réalité*). Der Suchprozess wird von der Wahl des Wortes *re-trouver* begleitet, welches das Konzept der Wiederholung widerspiegelt, ein zentrales strukturelles und narratives Motiv⁴⁴ bei Proust. Die zur Schau aufgestellten Objekte auf dem Tisch offenbaren die Essenz des Lebens, da sie nicht mehr gewöhnliche Gegenstände darstellen, sondern die *Stimmung* der Stilllebenmalerei wiedergeben (*dans la vie profonde des »natures mortes«*).

Die *Stimmung* wird von Elstirs beziehungsweise Chardins Stillleben auf Prousts literarische Stillleben verschoben. In dieser Inszenierung wird sichtbar, wie das Verfahren der medialen Transformation der *Stimmung* stattfindet und wie die *Stimmung* literarisch überlebt beziehungsweise nachlebt. Jeder beschriebene Gegenstand trägt zu dieser Transformation bei und verkörpert gleichzeitig ein wichtiges ästhetisches Prinzip des Romans. Zuerst wird das Messer abgebildet, das eine zentrale Funktion in Chardins Stillleben einnimmt und oft von der Tischdecke verdeckt abgebildet wird, wie zum Beispiel in dem berühmten Werk *Der Rochen (La Raie)*,⁴⁵ 1728, Abb. 27) oder in *Das Buffet (Le buffet)*, 1738, Abb. 28). Das Objekt scheitert daran, seine Hauptfunktion zu erfüllen und zeigt sich, so Mieke Bal, als würde es kastriert, bevor es kastrieren kann.⁴⁶ Ähnlich wirkt die Passage, in der Prousts Erzähler die *geste interrompu des couteaux encore de travers* beschreibt, als die versteckte Position der Messer in Chardins Stilllebensgemälden erkennbar wird. Es geht um eine Verlebung des Objekts, das eine Geste vollzieht, die jedoch unterbrochen (*interrompu*) wird, da das kulturelle Symbol der Gewalt keine gewalttätige Funktion in der Szene einnimmt.

43 Proust, *À la recherche du temps perdu. À l'ombre des jeunes filles en fleurs. Troisième partie*, 214f.

44 Vgl.: Jauß, *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts À la recherche du temps perdu*, 104.

45 Zu einem detaillierten Vergleich zwischen *La Raie* und Proust siehe: Bal, *The Mottled Screen: Reading Proust Visually*, 31–38, sowie Murphy, *Proust's Art. Painting, Sculpture and Writing in À la recherche du temps perdu*, 150.

46 Vgl.: Bal, *The Mottled Screen: Reading Proust Visually*, 35.



Abb. 27: Jean Siméon Chardin: *La Raie* (dt.: Der Rochen), 1728, Öl auf Leinwand, 114 × 146 cm.

Die literarische Szenographie der aufgetischten Objekte wird weiter beschrieben und verwirklicht die Verschiebung der *Stimmung* vom malerischen auf das literarische Plateau, die als offener Erzeugungsprozess stattfindet. Die inszenierte Serviette ist entwirrt (*serviette défaite*) und hat folglich ihre Funktion erfüllt, was auch die Sensualität der Szene, so Murphy⁴⁷, erhöht; die Serviette wurde beherrscht und verlassen. Ihre gewölbte Rundung (*la rondeur bombée*) verleiht der Beschreibung einerseits eine skulpturale und haptische Qualität und macht sie andererseits zu einem optischen Instrument, durch das die Sonne ein Stück gelben Samt durchdringt (*le soleil intercale un morceau de velours jaune*). Der gelbe Samt verschränkt sich mit den anderen Hinweisen auf die gelbe Farbe im Roman, wie zum Beispiel mit dem gelben Schmetterling oder der gelben Wand in Vermeers Gemälde.⁴⁸ Der Erzähler eignet sich die Gegenstände des Stillebens an, die allerdings seinen eigenen poetologischen Motiven gehorchen.

47 Vgl.: Murphy, *Proust's Art. Painting, Sculpture and Writing in À la recherche du temps perdu*, 171.

48 Vgl.: Bal, *The Mottled Screen: Reading Proust Visually*, 49.



Abb. 28: Jean Siméon Chardin: *Le buffet* (dt.: Das Buffet), 1738, Öl auf Leinwand, 194 × 129 cm.

Anschließend wird das aufgesetzte Glas in die Szene eingeschrieben. Der durchsichtige Glasboden wird in der Textpassage als Tageskondensation beschrieben (*au fond de son vitrage translucide et pareil à une condensation du jour*), da der Tag durch die Glaslinsen verkleinert wird. Die reale Zeit ist für den Erzähler nicht mehr wichtig, wenn er die Essenz der Dinge mithilfe der Kunst offenbaren kann. In Chardins Stillleben werden halbgefüllte Gläser und Flaschen oft abgebildet, da sie die Beleuchtung und Farbgebung der Szene intensivieren. Wenn diese Glasobjekte literarisch dargestellt werden, verleihen sie der bildlichen Beschreibung nicht nur eine räumliche Wirkung (wie bei Chardin), sondern zugleich eine zeitliche; das Glas dient als optisches Instrument der Tageskondensation. Sobald die *Stimmung* von einer neuen medialen Form absorbiert wird, hier in Form eines Romans, erhält sie unterschiedliche ästhetische Qualitäten.

Im nächsten Satz (*le déplacement des volumes, la transmutation des liquides par l'éclairage, l'altération des prunes qui passent du vert au bleu et du bleu à l'or dans le compotier dé-*

jà à demi dépouillé) demonstriert der Erzähler seine Kunstkenntnisse und verwendet kunsttheoretische Begriffe (Farbgebung, Schattierungen, Beleuchtung).⁴⁹ Hier lässt sich das Verfahren der Wanderung der *Stimmung* von einer zur anderen medialen Form besonders deutlich beobachten, da die malerische Szene verzeitlicht wird. Die Verzeitlichung des Stilllebens ergibt sich aus der Verlebendigung der dargestellten Objekte, die in Bewegung zu sein scheinen; die Effekte des Lichts verändern ständig das Volumen und die Farben der Gegenstände, was den Erzeugungsprozess der Abbildung offen lässt.

Der Tisch, die Stühle und die aufgestellten Objekte werden personifiziert, da sie menschliche Attribute erhalten (*geste des couteaux, la promenade des chaises vieillottes*) und schließlich auch geheiligt werden (*au fond des huîtres quelques gouttes d'eau lustrale*). Der Tisch wird zum Altar, wo Feste der Völlerei stattfinden (*sur la table ainsi que sur un autel où sont célébrées les fêtes de la gourmandise*). Die Verzauberung der Dinge wird nicht durch eine fetischistische Macht, sondern durch die ermächtigte Einbildungskraft des Erzählers vollbracht. Die Kunst verleiht dem Erzähler eine neue Anschauung der Realität, die durch die inszenierte Intermedialität verwirklicht wird.

Am Ende des Absatzes entzieht der Erzähler den Dingen ihre Dienlichkeit und erblickt sie als Modelle einer Stillleben-Szenerie, um die Schönheit in ihnen zu finden: *J'essayais de trouver la beauté là où je ne m'étais jamais figuré qu'elle fût, dans les choses les plus usuelles, dans la vie profonde des »natures mortes«*. Erzähltheoretisch gelesen zeichnet diese inszenierte intermediale Textpassage einen abgeschlossenen Zirkel, dessen Anfang und Ende die Suche nach Schönheit widerspiegeln. Die Kategorie der *Stimmung* kann hier sowohl auf der Produktions- als auch auf der Rezeptionsebene aktiviert werden. Auf die Produktionsebene bezieht sie sich mit der Herstellung von Atmosphären, die sich von einem Medium (malerisches Stillleben) zum anderen (literarisches Stillleben) verschieben. Auf der Rezeptionsebene wird andererseits eine gewisse *Stimmung* befreit, die die literarische Szene reproduziert. Der Erzähler spricht von *natures mortes*, was er aber eigentlich schafft, ist ein *tableau vivant*, das aus der Literarisierung des malerischen Stilllebens hervortritt.

Vorbild dieser Szenerie ist Chardin, den Proust als den wichtigsten Vertreter der Stilllebenmalerei bezeichnet: *C'est un artiste qui en a tout au plus le langage et l'habit, qui cherche seulement dans la nature les êtres en qui il reconnaît l'harmonieuse proportion des figures allégoriques*.⁵⁰ Gerade diese ästhetische Qualität versucht der Erzähler in seinem literarischen *tableau vivant* darzubieten. So zielt er darauf ab, diese malerische *Stimmung* zu literarisieren und in einer neuen Vase zu fesseln: *Cela est intime, est confortable, est vivant comme une cuisine [...] la nature morte deviendra surtout la nature vivante*.⁵¹

49 Vgl.: Murphy, *Proust's Art. Painting, Sculpture and Writing in À la recherche du temps perdu*, 172.

50 Proust, *Essais et articles*, 73.

51 Ibid., 70.

5.1.3. Die ästhetische Kategorie der *Negation*

5.1.3.1. Der Aspekt des Flecks

Wenn die ästhetische Kategorie der *Negation* in den inszenierten intermedialen Beispielen des Proust'schen Romans aktiviert wird, kann sie mit verschiedenen Aspekten vernetzt werden. Mieke Bal vertritt die Ansicht, dass die Negativität, in der Prousts poetologische Praxis verortet ist, mit dem Begriff des Details beziehungsweise *disfigure* verknüpft werden sollte:

If we can characterize Proust's poetic practice as being above all else located within the province of negativity – the negativity of refusal and denial, from which the possibility of prodigiousness stems – we can expect the most successful type of detail, and the one that is therefore favored, to be the *dis-figure*.⁵²

Das Detail dient, so Bal, als visuelle Figur, die sich als Vergrößerung eines Objekts auswirkt.⁵³ Es ist, als entwickle der Erzähler ein optisches Instrument, das ihn dazu befähigt, textuelle Fragmente zu selektieren und sie im Anschluss auszudehnen. Dieser *close-up shot*⁵⁴ ist allerdings negativ aufgeladen, da ein Detail, wenn es vergrößert wird, seine originale Form und Eigenschaften verliert; es wird entstellt (*disfigured*) und verwandelt. Zugleich findet die *Negation* auch auf einer anderen Ebene statt; das ausgewählte Detail verzichtet auf seine ursprüngliche Funktionalität bezüglich des großen Bildes des Texts. Die Ausdehnung des Details übt in den textuellen Zusammenhängen einen solchen Druck aus, dass sie zur Auflösung ihrer Ordnung führt. Durch diesen massiven Druck werden die Bindungen zwischen den Elementen gelöst und das Detail verfügt so über einen größeren semiologischen und poetologischen Raum.

Das Detail und seine negativ aufgeladene Auswirkung auf den Zusammenhalt des linearen Erzählens hat erneut mit dem Motiv der *mémoire involontaire* zu tun. Wenn das Gedächtnis des Erzählers anlässlich eines Reizes erweckt und eine vergangene Erinnerung hervorgebracht wird, dann taucht eine Negativität derselben Ordnung auf. Die Gegenwart des Erzählens wird gewissermaßen eingefroren und eine vergangene Zeitlichkeit in Form der *mise en abyme* wird hervorgerufen. Die jeweilige begonnene Szene wird somit radikal unterbrochen. Durch diesen erzählerischen Riss tritt eine neue Szene ein, die zeitlich der Vergangenheit angehört. Man könnte hier den Begriff des Details mit jenem des Fragments ersetzen, da beide die Funktionen der Beschränkung und der Multiplikation enthalten. Jedes Fragment

52 Bal, *The Mottled Screen: Reading Proust Visually*, 183.

53 Vgl.: *Ibid.*, 80.

54 *Ibid.*, 79.

stellt eine Öffnung hin zu einer heterogenen Perspektive dar. George Poulet verleiht dem Aspekt der Fragmentierung bei Proust eine zentrale organische Bedeutung: *L'univers proustien est un univers en morceaux, dont les morceaux contiennent d'autres univers*.⁵⁵

Das Detail beziehungsweise das Fragment ist der Ausgangspunkt dieses narrativen Umwegs und verursacht einen Riss im Erzählen. Der Erzähler ergreift das jeweilige Detail bei der Suche nach der verlorenen Zeit und rezipiert es als Spur, die zur wiedergefundenen Zeit führen kann. Bal spricht von »poetics of the detective-type detail«⁵⁶ mit dem Unterschied, dass das, was hier wiederzufinden ist, keine verlorene Person, sondern die Zeit selbst ist. Der Erzähler als Detektiv sucht nach den richtigen Details und Fragmenten, die die Bahn(en) des Romans skizzieren. Im Zuge der Rekonstruktion der Kontingenzen, denen er in der Gegenwart begegnet, spielt die Kunst eine große Rolle, da die meisten Details, die er vorfindet, aus der Kunstwelt stammen. Kunst lässt sich daher auf einer intermedialen Ebene als Kartografie dieser Spuren beobachten.

Die ästhetische Kategorie der *Negation* innerhalb des intermedialen Feldes wurde im vergangenen Kapitel als ein Geheimnis beschrieben, dem ein Medium zur Verfügung steht, das es nicht zu verraten vermag. Die Intermedialität versucht, einem zweiten Medium das Geheimnis des ursprünglichen Mediums zu entlocken. In dieser Darstellung wird zwar die Anwesenheit des Geheimnisses sichtbar, nicht aber sein Inhalt, der immer im ersten Medium versteckt bleibt. Um diese Art von *Negation*, die die Schrift-Bild-Wechselbeziehungen methodologisch und hermeneutisch erklärt, auf Prousts Roman zu beziehen, kann man den Aspekt des Details, der bereits beschrieben wurde, mit einem ähnlichen Konzept ersetzen, nämlich mit dem des Flecks (*pan*), das von Georges Didi-Huberman stammt. Huberman⁵⁷ übernimmt das Wort *pan* aus der Proust'schen Phrase *petit pan de mur jaune*, die in der Szene wiederholt wird, in der der Schriftsteller des Romans, Bergotte, vor Vermeers Werk *Ansicht von Delft* stirbt. Bergotte wirft seinen Blick auf einen kleinen Flecken Licht in der äußeren rechten Seite des Bildes, ein gelbes Mauerstück, und reflektiert über seine eigene Kunsttätigkeit.

Um den Fleck mit der ästhetischen Kategorie der *Negation* zu verbinden, muss zuerst das Konzept des Bildtheoretikers beleuchtet werden. Das Detail, so Huberman, wird durch die drei folgenden Operationen aktiviert: durch die Proximität, die

55 Poulet, Georges. *L'espèce proustien*. Paris: Gallimard, 1982, 54.

56 Bal, *The Mottled Screen: Reading Proust Visually*, 80.

57 Didi-Huberman, Georges. »Die Frage des Details, die Frage des *pan*«, in: *Was aus dem Bild fällt. Figures des Details in Kunst und Literatur*, übersetzt von Werner Rappl, herausgegeben von Edith Futscher, Stefan Neuner, Wolfram Pichler und Ralph Ubl. München: Fink, 2007, 43–86, hier: 63.

Teilung und die Addition, die zusammengesetzt zu einer Paradoxie führen.⁵⁸ Durch das Detail nähert man sich etwas an, um im Anschluss zerschnitten und schließlich wieder vereint zu werden. Diese Paradoxie hat die Aporie des Details zur Folge, die von der Trennung zwischen Form und Materie beziehungsweise der Herrschaft des Materiellen charakterisiert wird.⁵⁹ Huberman unterscheidet das Detail vom Konzept des Flecks und verleiht letzterem die Rolle eines *particolare*: das gelbe Mauerstück in Vermeers Gemälde stellt eine Schicht dar,

[...] nicht durch ein »photographisches Stillstehen« der vergangenen Zeit hervorgerufen, sondern eine Erschütterung der Jetztzeit hervorrufend, etwas, das sofort wirkt und das den Körper des Betrachters, Bergotte, »zugrunde richtet«. Für so jemanden ist das Gelb des Bildes [tableau] Vermeers als Farbe ein *pan*, ein verstörender Bereich des Gemäldes, das Gemälde wird als »kostbare« und traumatische Materialursache betrachtet.⁶⁰

Der Fleck ereignet sich plötzlich auf dem Plateau des Bildes und schafft einen Bruch mit seiner visuellen Ordnung. Deswegen trägt er nicht zur Einheit des Werks bei, sondern nimmt eine störende Funktion ein. Diese gefärbte Schicht verletzt die Repräsentationsweise und verfärbt die Oberfläche. Bei Huberman wird der Fleck aus diesen Gründen als »souveräner Unfall«⁶¹ beschrieben. Er nennt diese Schicht Unfall, da sie die kontingente Eigenschaft einer blitzschnellen Auswirkung auf die Betrachter*in des Bildes hat, aber auch aufgrund der Störung, die dieser Fleck in der Darstellung verursacht. Die Souveränität begründet sich darin, dass der Fleck eine Zone von Intensitäten hervorbringt, die das gesamte Bild infiziert.⁶² Dieses Konzept unterscheidet sich von dem des Details, weil es das Objekt nicht einschränkt, sondern ihm neue Möglichkeiten anbietet. Das *particolare* ist eine Öffnung zur Heterogenität, die einen neuen Zugang zum Bild ermöglicht.

Gerade aus diesem Grund wird die ästhetische Kategorie der *Negation* im Rahmen einer intermedialen Untersuchung mit dem Konzept des Flecks zusammengebracht. Mit Blick auf die hier vorgeschlagene Definition der *Negation* könnte man die Ansicht vertreten, dass der Fleck mit dem Geheimnis identifiziert werden kann, welches ein Medium zu verstecken und ein anderes Medium zu verraten vermag. Wenn der Fleck den Bedarf hat, »etwas gut zu *sehen*, das »versteckt« ist«⁶³, dann kann man das Versteckte mit dem Geheimnis identifizieren. Diese Störung im Bild macht den Weg frei, so dass ein fremdes Medium eintreten und sich mit dem ursprünglichen

58 Vgl.: Ibid., 44.

59 Vgl.: Ibid., 50.

60 Ibid., 62.

61 Vgl.: Ibid., 68, 70f.

62 Vgl.: Ibid., 70, 82.

63 Ibid., 83.

Medium auseinandersetzen kann. Diese Öffnung bildet eine Unbestimmtheitsstelle ab (siehe Ingardens ästhetische Theorie in Akt 3, Szene 4.3.2.3⁶⁴), durch die eine fremde mediale Form eingreifen kann. Diese Schicht von Intensität ist von intermedialer Qualität und kann durch das folgende Beispiel des sechsten Bandes des Proust'schen Romans (*Albertine disparue*) näher analysiert werden.

Die Durchführung der Kategorie der *Negation* in *Die Entflohene*

Im Band *Die Entflohene* (*Albertine disparue*) befindet sich der Erzähler in der *Gallerie dell'Accademia* in Venedig und betrachtet das Werk von Vittore Carpaccio⁶⁵ mit dem Titel *Kreuzwunder an der Ponte di Rialto* (*Il Miracolo della Croce a Rialto*, 1494, Abb. 29). Das Gemälde bildet das Wunder der Heilung eines Verrückten durch das Relikt des Heiligen Kreuzes ab, das vom Patriarchen von Grado, Francesco Querini, im Palazzo a San Silvestro am Canal Grande nahe der Rialtobrücke aufbewahrt wurde:

Enfin, avant de quitter le tableau mes yeux revinrent à la rive où fourmillent les scènes de la vie vénitienne de l'époque. Je regardais le barbier essuyer son rasoir, le nègre portant son tonneau, les conversations des musulmans, des nobles seigneurs vénitiens en larges brocarts, en damas, en toque de velours cerise, *quand tout à coup je sentis au cœur comme une légère morsure*. Sur le dos d'un des compagnons de la Calza, reconnaissable aux broderies d'or et de perles qui inscrivent sur leur manche ou leur collet l'emblème de la joyeuse confrérie à laquelle ils étaient affiliés, *je venais de reconnaître le manteau qu'Albertine avait pour venir avec moi en voiture découverte à Versailles, le soir où j'étais loin de me douter qu'une quinzaine d'heures me séparaient à peine du moment où elle partirait de chez moi*. Toujours prête à tout, quand je lui avais demandé de partir, ce triste jour qu'elle devait appeler dans sa dernière lettre »deux fois crépusculaire puisque la nuit tombait et que nous allions nous quitter«, *elle avait jeté sur ses épaules un manteau de Fortuny qu'elle avait emporté avec elle le lendemain et que je n'avais jamais revu depuis dans mes souvenirs*. Or c'était dans ce tableau de Carpaccio que le fils génial de Venise l'avait pris, c'est des épaules de ce compagnon de la Calza qu'il l'avait détaché pour le jeter sur celles de tant de Parisiennes qui certes ignoraient comme je l'avais fait jusqu'ici que le modèle en existait dans un groupe de seigneurs, au premier plan du Patriarche di Grado, dans une salle de l'Académie de Venise. J'avais tout reconnu, et un instant le manteau oublié m'avait rendu pour le regarder les yeux et le cœur de celui

64 Siehe Akt 3, Szene 4.3.2.3, 162–165.

65 Mehr zum Einfluss von Carpaccio auf Proust in: Ricci Stebbins, Susan. »Those blessed days«: Ruskin, Proust, and Carpaccio in Venice«, in: *Proust and the Arts*, herausgegeben von Christie McDonald und Francois Proulx. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, 72–89. Gemäß Stebbins verwendet Proust Carpaccios Werke entweder als Auslöser einer besonderen Atmosphäre oder als visuelle Metonymien, die die Erinnerungen des Erzählers erwecken (vgl.: Ibid., 78).

*qui allait ce soir-là partir à Versailles avec Albertine, je fus envahi pendant quelques instants par un sentiment trouble et bientôt dissipé de désir et de mélancolie.*⁶⁶



Abb. 29: Vittore Carpaccio: *Miracolo della Croce a Rialto* (dt.: Kreuzwunder an der Ponte di Rialto), 1494, Tempera auf Leinwand, 371 × 392 cm.

Der Erzähler verschriftlicht die visuelle Szene von Carpaccios Werk und es ließe sich durch diese Verbalisierung eine Ekphrasis erwarten; eine Erwartung, die bald darauf enttäuscht wird. Seine Beschreibung betrifft nicht die obere linke Ecke, wo das Wunder auf einer breiten Loggia stattfindet, sondern die untere linke Ecke, wo eine Vielzahl von Charakteren und verschiedenen menschlichen Aktivitäten dargestellt wird. Während er die unterschiedlichen Menschentypen beschreibt, fühlt er plötzlich einen Stich im Herzen (*quand tout à coup je sentis au cœur comme une légère morsure*). Hier wird der Weg zur Erscheinung des Flecks vorbereitet, dessen Auswirkung auf den Erzähler sichtbar wird. Der Fleck nimmt die Stelle eines *souveränen*

66 Proust, *À la recherche du temps perdu*. *Albertine disparue*, 295f.

Unfalls ein, da er plötzlich in das optische Spektrum des Erzählers eintritt und ihm einen Stich versetzt. Im nächsten Satz wird der Fleck beschrieben: Auf dem Rücken eines Gefährten der Calza hat der Erzähler Albertines Mantel wiedererkannt (*je venais de reconnaître le manteau qu'Albertine*), den sie trug, als die beiden zusammen nach Versailles fuhren.

Albertines Mantel wird direkt zum Symbol ihrer Trennung, da er das letzte Bild der Liebhaberin begleitet. Sie trägt diesen Fortuny-Mantel am Tag der sogenannten »doppelten Dämmerung« (*deux fois crépusculaire puisque la nuit tombait et que nous allons nous quitter*). Das Kleidungsstück inszeniert die Verabschiedung der Geliebten und dient als Zeichen des Verfalls sowohl ihrer Beziehung, als auch Albertines Leben, da sie bald sterben wird. Bis er das Kunstwerk in Venedig betrachtet, hat der Erzähler den Mantel nie in seinen Erinnerungen gefunden (*et que je n'avais jamais revu depuis dans mes souvenirs*). Dieser Mantel, der als Fleck im Gemälde herrscht, stört die Ordnung der Darstellung und lässt eine Zone von Intensitäten in die Szene eintreten. Er dient als Ausgangspunkt – nicht nur zur Aktivierung von Erinnerungen, sondern auch zur Entdeckung der künstlerischen Inspiration des venezianischen Modekünstlers Fortuny. Fortunys vestimentäre Kunstwerke werden hier in sprachliche beziehungsweise malerische Kunstwerke verwandelt.⁶⁷ Der Modekünstler entzieht den malerischen venezianischen Figuren ihre Kleidung, um die Frauen aus Paris zu kleiden ([...] *qu'il l'avait détaché pour le jeter sur celles de tant de Parisiennes qui certes ignoraient comme je l'avais fait jusqu'ici que le modèle en existait dans un groupe de seigneurs, au premier plan du Patriarce di Grado, dans une salle de l'Académie de Venise*).

Der letzte Satz des Zitats fasst die Auswirkung des Flecks auf die Seele des Erzählers zusammen. Der Mantel wird als Auslöser von Erinnerungen und als Ausgangspunkt der *mémoire involontaire* genannt. Der Erzähler entfernt sich von seinem gegenwärtigen Ort und transportiert sich zeitlich zur letzten Promenade mit seiner Geliebten ([...] *un instant le manteau oublié m'ayant rendu pour le regarder les yeux et le cœur de celui qui allait ce soir-là partir à Versailles avec Albertine*). Der gemalte Mantel gehört nicht mehr zur malerischen Darstellung, sondern zu Albertine, und verursacht im Betrachter einen negativen Affekt (*sentiment trouble*), der sich bald in Begehren und Melancholie zerstreuen wird (*un sentiment trouble et bientôt dissipé de désir et de mélancolie*).

Der Mantel dient als Fleck im Gemälde, als *souveräner Unfall*, da er sich im Betrachter als Stich auswirkt, der die Ordnung der Darstellung zusammenbrechen

67 Mehr zur Kleidermode als kultureller Praxis und der Rolle des berühmten venezianischen Modeschöpfers Mariano Fortuny de Madrazo (1871–1949) im Proust'schen Roman siehe: Lehnert, Gertrud. »Proust und Fortuny. Ästhetische Strategien der Erzeugung von Luxus in Mode und Literatur«, in: *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* 41, Nr.4, (2013): 5–16.

lässt. Der Betrachter vergisst das religiöse Thema des Gemäldes und die kulturelle Beschreibung der venezianischen Szene und richtet seine Aufmerksamkeit explizit auf ein Kleidungsstück. Es geht nicht nur um eine Säkularisierung der Szene, sondern auch um eine Banalisierung des künstlerischen Artefakts. Der Mantel stellt kein Detail dar, sondern eine gemalte Schicht, ein *particulare*, das die Repräsentation konsumiert und am Ende zerstört. Die *Negation* funktioniert hier folglich auf einer doppelten Ebene; der Fleck dekonstruiert das gesamte Werk, stört seine Ordnung und hat eine katalytische Wirkung auf den Erzähler. Nach der Erscheinung dieses Zeichens ist der Betrachter nicht mehr in der Lage, sich auf die malerische Szene zu konzentrieren.

Im Rahmen dieser Analyse muss man erklären, wie genau die ästhetische Kategorie der *Negation* in diesem inszenierten intermedialen Beispiel aktiviert wird. Zunächst soll deutlich werden, dass, wenn von einer Szene innerhalb des malerischen Mediums die Rede ist, es in der Tat um eine Inszenierung dieses Mediums geht, da die Intermedialität innerhalb der Literatur noch immer stattfindet. Diese Konvention ist notwendig, um die Komplexität der Kategorie der *Negation* in Bild-Schrift-Wechselbeziehungen zu beschreiben. In dem zitierten Absatz wird eine doppelte Intermedialität verwirklicht. Die Intermedialität erster Ordnung betrifft die Verschriftlichung des venezianischen Gemäldes, nämlich die Inszenierung des malerischen Mediums durch das literarische. Die Intermedialität zweiter Ordnung, die sich auf die Kategorie der *Negation* bezieht, betrifft ein spezifisches malerisches Zeichen (den Mantel), das wiederum eine doppelte Transformation durchläuft; beide werden syntaktisch (Verbalisierung des malerischen Zeichens) und semantisch (neue Bedeutung durch ein fremdes Medium) verwandelt.

Das Gemälde von Carpaccio hört auf, in Bildern zu erzählen, wenn der Betrachter die gemalte Schicht des Mantels (an)erkennt. Das Bild schweigt und vermag ein Geheimnis zu bewahren. Dieser Fleck ist gleichzeitig das Geheimnis, das das malerische Medium bewahrt und das literarische Medium zu verraten versucht. Der Mantel ist nicht länger ein malerisches Zeichen, sondern wird zum literarischen. Er gehört nicht mehr zur malerischen Figur des Gefährten der Calza, sondern zur literarischen Figur der Albertine. Was vom Medium der Malerei geheim gehalten wurde, wird in jenem der Literatur zwar dargestellt, nicht jedoch inhaltlich verraten. Der Mantel existiert auf dem malerischen Plateau nur malerisch. Für den Erzähler hat er allerdings eine andere Qualität, die nur durch das literarische Medium übersetzt werden kann.

Kehrt man zurück zu Ingardens Theorie der Unbestimmtheitsstelle und ihrer Verknüpfung mit der Kategorie der *Negation*, kann der Mantel als eine solche Unbestimmtheitsstelle interpretiert werden. Der Fleck funktioniert als ein Loch auf der malerischen Ebene, das ein fremdes Medium eintreten lässt. Das fremde (hier literarische) Medium greift in die Darstellung ein und manipuliert das gesamte Kunstwerk. Der Mantel verkörpert das Tor zum intermedialen Angriff. Obwohl er nicht im

Zentrum der Szene, sondern in der Peripherie der Darstellung positioniert ist, hat er einen katalytischen Wert für das gesamte Werk, wie es im Proust'schen Roman existiert. Wenn das Werk Carpaccios aus der literarischen Szene Prousts entnommen und wieder in ein Museum gestellt und betrachtet wird, dann ist das entstandene Loch nicht mehr sichtbar. Es gibt keinen Fleck und keine Störung der Repräsentation, und das malerische Medium gelangt zu seiner Selbständigkeit zurück. Dass dieser Fleck in Erscheinung tritt und Zutritt gewährt, verdankt sich der literarischen intermedialen Funktion (zweiter Ordnung). Die Kategorie der *Negation* kann folglich nicht im Bild Carpaccios aktiviert werden, sondern ausschließlich in der Inszenierung des Proust'schen Romans.

5.2. Szene 2: Inszenierte Intermedialität in der Malerei: Das Beispiel Christos Bokoros

Nachdem die inszenierte Intermedialität im literarischen Rahmen analysiert wurde, soll nun der Fokus auf die malerische Szene verschoben werden. Der griechische Maler Christos Bokoros (g. 1956) inszeniert in seiner Kunst literarische Figuren aus der neugriechischen Literaturwelt. Hier werden die literarischen Beispiele von Odysseas Elytis (1911–1996), Alexandros Papadiamantis (1851–1911) und Dionysios Solomos (1798–1857) analysiert und ihre intermediale Umschreibung im Zeichensystem der Malerei untersucht. Der zeitgenössische Maler integriert die griechischen Schriftsteller nicht intermedial als thematischen Horizont oder referenzielles Material in seine Werke, sondern als einen organischen Bestandteil. Er entnimmt die literarischen Zeichen ihrem ursprünglichen System und verbildlicht sie in einem Versuch, ihnen eine neue ästhetische Erfahrung und kommunikative Funktion zu verleihen. Das literarische Idiom wird damit in das malerische übersetzt.

Die Betrachter*in muss ihre Aufmerksamkeit im Rahmen dieses Erzeugungsprozesses nicht nur auf das versteckte literarische Referenzbeispiel, sondern auch auf das persönliche künstlerische Idiom des Malers richten. Bokoros interpretiert zunächst das literarische Werk, um im Anschluss seine Inszenierung zu verwirklichen. Die unterschiedlichen medialen Zeichen, die in Raum und Zeit reorganisiert werden und gemeinsam auf einem intermedialen Plateau wirken, sollen unter Berücksichtigung ihrer neuen Kontextualisierung und Materialisierung untersucht werden. Sie können als Akteure rezipiert werden, die eine neue kommunikative Praxis erschaffen. Die drei ästhetischen Kategorien (*artsemblance*, *Stimmung* und *Negation*), die im vorliegenden Projekt intermedial definiert wurden, werden dazu beitragen, die Begegnung der distinkten intermedialen Zeichen mit Blick auf Bokoros zu beleuchten.

Es ist kein Zufall, dass alle drei malerischen Werke, die hier erwähnt werden und die die inszenierten intermedialen Beispiele abbilden, als Hommage-Arbeiten

oder Gaben beschrieben werden können. Dies bezieht sich auf das anthropologische Konzept der Gabe und seine Verbindung zum Phänomen der Intermedialität, wie es im ersten Akt (Szene 2.2.: Die Gabe zwischen Medienkörpern⁶⁸) des vorliegenden Projekts analysiert wurde. Die Gabenzirkulation setzt eine Machtübertragung voraus und führt zugleich zu einem Druck von Verantwortlichkeit-Responsivität (die Gabe zurück oder weiterzugeben). Der Maler hat eine ästhetische (literarische) Gabe von den drei Schriftstellern erhalten und fühlt sich angeregt, das Geschenk an die Betrachter*innen oder ein anderes Medium weiterzugeben. Seine Gabe besitzt eine andere mediale Identität (malerische Identität), im Gegensatz zum ursprünglichen Geschenk. Mit Blick auf die Tradition der Maoris besitzt das Geschenk (*taonga*) eine gewisse geistige Kraft (*hau*), die an *taonga* gebunden ist und mit der Rückgabe beantwortet wird. Auf der intermedialen Ebene besitzt die Gabe eine ästhetische Funktion (*hau*), die die Repräsentationsmöglichkeiten des empfangenen Mediums erweitert und mit der Weitergabe weiterlebt.

Zunächst ist es zentral, die ästhetischen Eigenschaften und die thematischen Motive von Bokoros' Kunstwerken kurz zu beschreiben, um zu beleuchten, wie der intermediale Dialog organisiert wird. Diese Charakteristika dienen nicht nur als ästhetische Leitfäden der Bilder, sondern auch als hermeneutische Schlüssel, die die Verbildlichung der literarischen Zeichen ermöglichen. Sein kreatives Desideratum beruht auf dem, was er selbst als »schlichte[n] Wohlstand« (gr.: *λιτή ευημερία*) bezeichnet.⁶⁹ Bokoros versucht, durch seine Kunst das Wesentliche frei von intellektuellen Zielsetzungen und raffinierten malerischen Techniken darzustellen. Er erreicht dies anhand drei ästhetischer und thematischer Achsen, die sein Universum konstituieren: das Theologisieren des Wenigsten, die Verbindung des Vergänglichen mit dem Unvergänglichen und die Heimat als Angehörigkeit zur griechischen Tradition.

Alle drei Achsen werden sowohl durch die Materialität seiner Gemälde als auch durch die dargestellten Gegenstände aktiviert. Als Oberfläche für seine Abbildungen benutzt Bokoros oftmals alte Textilien und Holze, die ihre ehemalige Funktion verloren haben und erneut bearbeitet werden. Für die Ausstellung *Das absolut Notwendigste*⁷⁰ (*τα στοιχειώδη*) verwendete er beispielsweise ein Fragment einer Bergbrücke

68 39–49.

69 »Let us raise ourselves to our full stature, freed from all excess. Let us take another look at our needs. I dream of a frugal prosperity, and this is what I would like my painting to represent, directly, without mediations, to the visual perception and the stance of her viewers. Painting that will reach the heart of the participants. Artworks with a precise aim; artworks that will strive for meaning in the handling of everyday life«. Aus: Bokoros, Christos. *The Bare Essentials*. Athen, 2014, 16. [Das Buch wurde von C. Bokoros und M. Poga gestaltet und im Juli 2014 in der Druckerei von G. Kostopoulos gedruckt.]

70 Diese Ausstellung wurde erstmals 2013 in Museum *Benaki* in Athen und danach in verschiedenen Städten weltweit gezeigt.

aus Evrytania, die verlassen wurde⁷¹ (Abb. 30). Diese Holzbretter sind länglich und die liegenden Figuren beziehungsweise Objekte sind gedrängt dargestellt, als hätten sie auf dieser Oberfläche wenig Platz.



Abb. 30: Chistos Bokoros: *O ουρανός επάνω από το κεφάλι μας μια ανάσταση* (dt.: Der Himmel über uns, eine Auferstehung), 2013, Ölgemälde auf Holz, 2: 416 x 22 cm.

Bezüglich der Materialität und ihrer technischen Bearbeitung in Bokoros' Kunst signalisiert die Verwertung von Naturstoffen eine Rückkehr in die Natur und die Wiederverwendung von Objekten, die Spuren einer eingeschriebenen Tradition und Geschichte in sich tragen. Selbst der Prozess der Bearbeitung dieser Materie wird vom Künstler als mühevoll beschrieben⁷², was auf die handwerkliche Arbeit der Kunstpraxis hinweist. Bokoros ästhetisiert den Urstoff in einem Versuch, das Wenigste zu verwerten. Man könnte hier von einem Theologisieren des Wenigsten sprechen, da der Prozess der Bearbeitung des Materials gleichzeitig als Vorbereitung der Seele fungiert. Der Künstler kommt in Kontakt mit seiner Materie und durch diese anstrengende Berührung wird er gereinigt. Wenn er es schafft, das Material zu unterwerfen, dann ist sowohl seine Seele als auch die Materie bereit für die künstlerische Tätigkeit.

Die Auswahl einer solchen Materialität verknüpft sich auch mit dem zweiten ästhetischen Element seiner Kunst, nämlich dem der Beziehung zwischen dem Vergänglichen und dem Unvergänglichen. Das wiederverwendete Material gehört der Gemeinschaft an und trägt Spuren des menschlichen Alltags. Bevor die Artefakte ästhetisiert werden, tragen sie bereits eine eingeschriebene Geschichte mit sich – Zeichen einer erlebten Zeit, die das Vergängliche verkörpern. Durch die ästhetische Bearbeitung verlieren sie ihre Dienlichkeit und machen einen Sprung zum Unvergänglichen. Allerdings bleibt ihre vormalige Geschichte präsent und trägt zu einer vielschichtigen Semantik bei.

71 Vgl.: Bokoros, *The Bare Essentials*, 23, 35.

72 »A good deal of laborious preparation is required to prepare the surface of the timber for the painting. We removed nails, soil, stones, cement, we closed the cracks with thin wooden strips, we stuccoed with sawdust and glue. [...] From the preparation phase, the painting process has already begun. Cleaning the surface and the soul – whatever is possible – till something like high-light appears, something like a sign«. Aus: Bokoros, *The Bare Essentials*, 36.

Auch die dargestellten Objekte und Figuren in Bokoros' Werken sind Hinweise auf seine ästhetischen Axiome. Einige seiner beliebten Themen sind Tische mit schlichtem Essen⁷³, wie zum Beispiel mit Brot, Oliven und Rotwein (Abb. 31), oder anderen Alltagsobjekten wie Seife, ein weißes Handtuch oder ein kleiner Spiegel. Obwohl all diese Objekte einen verhältnismäßig kleinen Platz auf der Oberfläche einnehmen, gewinnen sie an Bedeutung. Sie sind keine dekorativen Gegenstände in einer narrativen Szene. Sie sind die Hauptfiguren des Alltags, die erhöht werden und eine ästhetische Funktion besitzen. Sie verkörpern die Sorge, die Mühe und die Schönheit des Vergänglichen und spiegeln eine Vorbereitung auf die Ewigkeit wider. Durch das Wenigste wird das Wesentliche entdeckt. Das Alltägliche bekommt damit eine ökumenische Bedeutung.



Abb. 31: Chistos Bokoros: *Λίγη τροφή* (dt.: Wenig Essen), 2013, Ölgemälde auf Holz, 416 x 22 cm.

Kerzen, die eine mystische Atmosphäre ausstrahlen, sind ebenfalls ein beliebtes Motiv in Bokoros' Kunstwerken. Sie verbinden das Anwesende mit dem Abwesenden und bringen das Licht mit der Dunkelheit in Kontakt. Viele Gemälde bilden nur Kerzen ab oder zeigen andere Repräsentationen, die durch Kerzen verkörpert werden (siehe Abb. 32). Die Flammen der Kerzen verleihen den Werken eine metaphysische Erwartungshaltung und gleichzeitig eine Erinnerung an das kollektive Gedächtnis als Pflicht und Verantwortung. Die Kerzen, die als Gedenken an Verstorbene brennen, sind neben die Kerzen für die Lebendigen gestellt, an einen Ort, wo das Vergängliche einen Platz neben dem Unvergänglichen gewinnt und die Verstorbenen neben den Lebenden Platz nehmen.

73 »A little food to sustain our body, the gift of life. [...] May they require care, some art, a little toil, some form of diligence«. Aus: Bokoros, *The Bare Essentials*, 88.



Abb. 32: Christos Bokoros: *Κερζιά* (dt.: Kerzen), 2002, Ölgemälde auf Holz, 56 x 40 cm.

Obwohl der Künstler realistische Darstellungen erschafft, verkörpert seine Kunst eine besondere Form von Realismus. Man kann sie als »tröstenden Realismus«⁷⁴ bezeichnen, ruft man die Definition von Georgios Kordis auf. Diese Form von Realismus spiegelt die eucharistische Verrichtung der täglichen Arbeit wider und beruht auf einem Verständnis des visuellen Paradigmas, welches auf dem byzantinischen Realismus aufbaut. Ihm zufolge besteht die Rolle des Bildes nicht darin, die Natur des Abgebildeten zu beschreiben, sondern die Hypostase, die Existenzweise der Natur, widerzuspiegeln.⁷⁵ Da das Bild nicht mehr Mittel zur Beschreibung der Substanz ist und daher nicht mit der Wahrheit identifiziert wird, kann das visuelle Element von einschränkenden Regeln befreit werden und erhält so einen tropischen und liturgischen Charakter. Der liturgische Charakter des Bildes ist die Aufforderung zum Teilen (gr.: *μετέχειν*). Durch diese Art der Projektion lädt das Bild die Gemeinschaft dazu ein, an der Aufführung einer Zeitlichkeit teilzunehmen und eine ästhetische Bedeutung zu artikulieren. Der Realismus bildet die Wahrheit nicht ab, sondern er ist eine Art, sie zu manifestieren, die befreiend und damit tröstlich wirkt.

74 Vgl.: Kordis, Georgios. *Η ζωγραφική ως τρόπος. Τέσσερα κείμενα για τον χαρακτήρα της καθ'ημέρας ζωγραφικής* [Die Malerei als Modus. Vier Texte über den Charakter der traditionellen griechischen Malerei]. Athen: Armos, 2005, 55.

75 Vgl.: Ibid., 35f, 38. Diese ästhetische Position beruht auf theologischen Grundlagen und insbesondere auf der Lösung, die die Kirchenväter zum ikonoklastischen Problem vorgeschlagen haben. Demnach kann eine Form etwas darstellen, ohne automatisch mit dem Wesen des dargestellten Objekts identifiziert zu werden. Es ist eine ästhetische Position, die auf der theologischen Unterscheidung zwischen dem Geschaffenen und dem Ungeschaffenen, zwischen Substanz und Hypostase beruht.

Bokoros kombiniert Elemente aus der griechischen Literaturtradition und Geschichte, aus der byzantinischen Ästhetik und aus den Erinnerungen seiner Kindheit und schafft ein vielschichtiges und mehrstimmiges Mosaik. Diese unterschiedlichen Merkmale sind wesentlich, um zu verstehen, wie er die Literatur in seinem Werk intermedial inszeniert. Die literarischen Figuren und Motive, die er übernimmt, werden nicht nur durch seine medialen Formen und materiellen Stoffe, sondern auch durch seine ästhetischen Entscheidungen gefiltert. Elytis, Papadiamantis und Solomos sind drei Schriftsteller, die unterschiedliche literarische Traditionen vertreten und aus vollkommen unterschiedlichen historischen Kontexten stammen. Bokoros' Inszenierungen ihrer Werke scheinen allerdings Gemeinsamkeiten zu haben, die sich stets aufgrund seines ästhetischen Idioms äußern. Die Gabe, die der Maler ihnen zurückgibt, erhält einerseits die geistige Kraft (*hau*) des originellen Werkes, besitzt aber andererseits einen privaten ästhetischen Charakter, der sich aus einem anderen Medium ergibt.

5.2.1. Die ästhetische Kategorie der *artsemblance* – Odysseas Elytis

5.2.1.1. Bokoros' *Eine Zypresse in Erinnerung an Odysseas Elytis, der das Paradies um uns herum widerhallen ließ*

Christos Bokoros kreierte 2011 das Werk *Eine Zypresse in Erinnerung an Odysseas Elytis, der das Paradies um uns herum widerhallen ließ* (*Ένα κυπαρίσσι για τον Οδυσσέα Ελύτη, που αντιφώνησε τον παράδεισο γύρω μας*,⁷⁶ Abb. 33), welches sich als Hommage-Arbeit rezipieren lässt. Wie im Begleittext⁷⁷ des Bildes steht, stellt das Gemälde die Inszenierung eines Auszugs von Odysseas Elytis' vielzeiligen Gedichts *To Axion Esti* – *Gepriesen Sei* (*Το Αξιόν Εστί*) dar, die im Rahmen der Kategorie der *artsemblance* analysiert werden kann. Das Kunstwerk verweist auf eine inszenierte Intermedialität, da nur ein Medium sichtbar ist, nämlich das malerische, während das literarische nur impliziert und durch seine Verbildlichung verwirklicht wird. Es ist wichtig zu erwähnen, dass es ohne den Titel nicht möglich wäre, die Intermedialität zu erkennen, da er als intertextueller beziehungsweise intermedialer Hinweis dient. In ihm wird sowohl der Name des Dichters als auch der Charakter des Werks (Hommage-Arbeit) erwähnt.

76 Im Folgenden wird das Werk als *Eine Zypresse* abgekürzt.

77 Der Begleittext, den Bokoros für seine Hommage-Arbeit an Elytis geschrieben hat, lässt sich als eine Einführung in die Bildanalyse lesen. Der Text kann als eine kurze Erzählung rezipiert werden, die das Bild von Bokoros textualisiert. Vgl.: Bokoros, Christos. »Cypress tree of memory«, <https://bokoros.com/en/cypress-tree-of-memory/> (Zugriff: 06.11.2023).



Abb. 33: Christos Bokoros: Ένα κυπαρίσσι για τον Οδυσσέα Ελύτη, που αντιφώνησε τον παράδεισο γύρω μας (dt.: Eine Zypresse in Erinnerung an Odysseas Elytis, der das Paradies um uns herum widerhallen ließ), 2011, Öl auf vergoldetem Panel, 106 x 84cm.

Die Kategorie der *artsemblance* zielt darauf, die Grenzziehungen zwischen Natur, Kunst und Wahrheit zu destabilisieren. Die Wahrheit befindet sich nach dieser Kategorie nicht mehr in der Natur (Aristoteles), in der Ideenwelt (Platon) oder in der korrigierten Natur (neoaristotelische beziehungsweise neoplatonische Richtungen), sondern wird innerhalb des Kunstwerks verortet. Aus diesem Grund soll die Realität/Natur die Kunst nachahmen und nicht umgekehrt. Die Umkehrung der zentralen Faktoren der Repräsentation zerstört die traditionellen Prinzipien der aristotelischen Nachahmung und führt zu einem anderen ästhetischen Paradigma, wie schon im dritten Akt des vorliegenden Stücks analysiert wurde. Bokoros' Gemälde, in dem das Gedicht *Axion Esti* intermedial inszeniert wird, lässt sich durch diese Kategorie analysieren, was zu neuen methodologischen und hermeneutischen Horizonten hinführt. Zunächst wird folglich die Kategorie als methodologisches Instrument beschrieben, das das Bild intermedial erzählt. Danach werden verschiedene hermeneutische Wege beleuchtet, die durch die Kategorie betreten oder sogar geöffnet werden.

In diesem inszenierten intermedialen Dialog nimmt das Bild (*Eine Zypresse*) die Position der Realität und das Gedicht (*Axion Esti*) den Platz der Kunst ein. Die Realität, die in das Gemälde eingeschrieben ist, ahmt ein Kunstwerk nach, das aus einem anderen Medium stammt, nämlich aus einem Gedicht. Hier ist wichtig zu betonen, dass das Realitätssystem in der Analyse nur als *mise en abyme* rezipiert werden kann,

da sie auf die malerische Darstellung beschränkt bleibt. Die verschiedenen Gegenstände, die Bokoros in diesem Werk abbildet, sind also nicht ›naturgetreu‹. Sie imitieren stattdessen die lyrischen Objekte aus Elytis' *Axion Esti*. Was uns hier intermedial interessiert, ist nicht die Ästhetisierung der materiellen Objekte, die sich aus ihrer malerischen Abbildung ergibt, sondern die durch den Dialog mit den dichterischen Objekten angeregte Verwirklichung. Jene Kommunikation wird durch die Kategorie der *artsemblance* ermöglicht. Die Identität der Objekte wird dadurch resemantisisiert. Die realistische Landschaft des Gemäldes wird durch die Imitation der Landschaft des Gedichtes ›Kunst der Literatur‹.

Um zu erläutern, inwieweit die malerischen Figuren die dichterischen imitieren, tritt die intermediale Kreuzung, die auf der bildlichen Ebene im Rahmen der Inszenierung stattfindet, in den Fokus. Die auf dem Gemälde abgebildeten Figuren sind die Zypresse, das grasbewachsene Land, die Vögel und die Kerze. Alle treten als Schatten-Figuren in einem vergoldeten Holzpaneel auf, welches die mediale malerische Bühne kartographiert. Dabei werden die lyrischen Figuren des Gedichts *Axion Esti* gewissermaßen im Medium der Malerei verlebendigt. Die malerischen Figuren durchlaufen eine ontologische Evolution und bewegen sich hin zu einem Eigenleben. Sie sind nicht mehr Abbildungen von Figuren aus der Natur- oder Ideenwelt, sondern Nachahmungen von literarischen Figuren. Obwohl ihre mediale Ausrüstung von der ihrer Vorbilder abweicht – sie bleiben Figuren aus Farben und Linien und nicht aus Wörtern – besitzen sie die ästhetische Macht eines fremden Mediums. Sie ›erzählen‹ als literarische Figuren und ›sprechen‹ wie in *Axion Esti*.

Die Zypresse, die größte Figur im Bild, erhält im Zuge der *artsemblance* die ästhetische Energie, die die Bäume in *Axion Esti* besitzen und wirkt nicht nur als malerische, sondern auch als literarische Figur. Betrachtet man die Zypresse im Gemälde, so lässt sich zugleich der literarische Baum ›sehen‹ beziehungsweise, der im ersten Teil des hymnischen Zyklus aus *Axion Esti* (in »Genesis«) auftritt:

»[...]
und den Baum, wie er ist
ohne Herde
mach' ihn zum Freund und damit du genau
seinen Namen erfährst
spärlich das Erdreich zu deinen Füßen
daß du nicht Wurzel schlägst
und ständig Wurzel aus Tiefen emporziehst
und breit der Himmel oben
daß du für dich begreifst die Unendlichkeit«

DIES

die Welt die kleine die große!⁷⁸

In dieser Strophe von *Axion Esti* preist das lyrische Ich »die Welt die kleine die große!«⁷⁹. Es ist die kleine Welt der einzelnen Person, die als Gebärmutter für das Ewige dient. Die Antithese zwischen dem Vergänglichen und dem Unvergänglichen wird durch ihre Synthese gelöst: »Die vielen Sterblichen ›ἕν‹ (das Eine) sind das Unsterbliche ›πᾶν‹ (das Ganze), die vielen Vergeblichen ›ῶν‹ (das Jetzt) sind Seiten des Ewigen« (meine Übersetzung).⁸⁰ Das persönliche Schicksal des lyrischen Ichs verbindet sich als erstes mit der Natur. So gibt es im Gedicht zunächst eine Landschaft, die als Ausgangspunkt für die poetischen Gedanken dient und als Mikrografie des Ewigen betrachtet werden kann. Zu dieser literarischen Landschaft gehört auch der Baum, den Bokoros in seinem Bild nachahmt. Er versucht, mithilfe der Materialien seines eigenen Mediums diese lyrische Szenografie zu verlebendigen.

Die gemalte Zypresse in Bokoros' Gemälde imitiert diesen alleinstehenden Baum aus dem Gedicht. Es handelt sich nicht um einen beliebigen Baum, sondern um genau den Baum, den Elytis in *Axion Esti* beschreibt. Die Betrachter*in, die mit dem Gedicht vertraut ist, »erblickt« den Baum im Bild und ist zugleich in der Lage, die Verse aus dem Gedicht zu »hören«/»lesen«. Die Zypresse kann folglich nicht nur »zeigen«, sondern auch »erzählen«. Die intermediale Verschränkung orchestriert diese doppelte Funktion der bemalten Figur und die Kategorie der *artsemblance* zeigt die methodologische Rolle jener Verschränkung auf der Produktionsebene. Der Baum aus dem Gedicht wird im Bild wiederholt, doch diese Verdopplung fällt mit einer medialen Differenz zusammen und führt zu einer neuen Sichtbarmachung des literarischen Baums. Die Kategorie der *artsemblance* beschreibt dieses Verfahren und ermöglicht der literarischen Figur eine mediale und ontologische Evolution. Der Baum aus dem Gedicht führt ein Eigenleben auf dem medialen Plateau der Malerei.

78 Elytis, Odysseas. *To Axion Esti – Gepriesen Sei*, übersetzt von Günter Dietz. Frankfurt a.M.: Fischer, 1981, 16f. In der Originalsprache: και το δέντρο μονάχο του/χωρίς κοπάδι/για να το κάνεις φίλο σου/και να γνωρίζεις τ'ακριβό του τ' όνομα φτενό στα πόδια σου το χώμα/για να μην έχεις πού ν' απλώσεις ρίζα/και να τραβάς του βάθους ολοένα/και πλατύς επάνου ο ουρανός/για να διαβάξεις μόνος σου την απεραντοσύνη./ΑΥΤΟΣ/ο κόσμος ο μικρός, ο μέγας! Aus: Elytis, Odysseas. *To Άξιον Εστί* [Gepriesen Sei]. Athen: Ikaros, 1979, 16.

79 Vgl.: Elytis, *To Axion Esti*, 15, 17, 18, 19, 21, 24. Diese Zeile ist ein wiederkehrendes Motiv in der »Genesis«.

80 τα πολλά θνητά ›έν‹ είναι το αθάνατο παν, τα πολλά μάταια »νύν« είναι όψεις του αιωνίου. Aus: Lignadis, Tasos. *To Άξιον Εστί του Ελύτη* [Das Gepriesen Sei von Elytis]. Athen: Poreia, 1999, 27.

Im dritten Teil der Synthese von *Axion Esti* (im »Doxastikon«⁸¹) ist eine weitere Zypresse zu finden, die auch als Vorbild für die gemalte Figur im Bild dient:

BESTIRNTE BÄUME ein Wohlgefallen
Notenschrift einer anderen Welt
alter Glaube, daß nah ist und lebt
das dennoch verhüllte Geheimnis

Schatten, der sie zur Krume neigt
Spur von Erde in ihrem Erinnern
alt ihr Tanz auf den Gräbern
unermesslich ihr Wissen

Ölbaum, Pomeranzen- und Pfirsichbaum
Pappel, Fichte, Platane
Eiche Buche, Zypresse⁸²

Die Bäume, die in diesen Versen aufgerufen werden, verweisen auf eine andere Welt und dienen als Zeichen dafür, dass das verhüllte Geheimnis des Ewigen nah bleibt. Diese »bestirnten Bäume« sind mit dem Vergänglichen und dem Irdischen verknüpft (»Spur von Erde in ihrem Erinnern«) aber zugleich tanzen sie »auf den Gräbern«. Ihr Tanz zeigt Bewegung im statischen Bild des Todes und ermächtigt damit das Verschmelzen von Leben und Tod zwischen der »kleinen« Zeit des Jetzt und der »großen« Zeit des Ewigen. Das lyrische Ich ruft die Namen von verschiedenen Bäumen, wie es zuvor die Namen von Mädchen ausgerufen hat.⁸³ Die Zypresse lässt sich hier als intermedialer Widerhall dieses Ausrufs rezipieren, der durch die intermediale Inszenierung klingt und durch die Kategorie der *artsemblance* erklärt werden kann.

Die übrigen Figuren, die im Bild auftreten, folgen dem gleichen ästhetischen Verfahren; sie imitieren die entsprechenden literarischen Figuren aus *Axion Esti*. So liest man in der »Genesis« von kurzfüßigen Pflanzen, die im grasbewachsenen Land aus Bokoros' Bild wiederzufinden sind:

81 In diesem Teil wird die religiöse und zeremonielle Perspektive des Lebens betont: Genesis-Passion, Tod-Auferstehung, Unsterblichkeit. Mehr dazu in der Analyse von Lignadis, *ibid.*, 28f.

82 Elytis. *To Axion Esti*, 95. In der Originalsprache: *Τ' ΑΣΤΕΡΟΕΝΤΑ δέντρα με την ευδοκία/η παρασημαντική ενός άλλου κόσμου/η παλιά δοξασία ότι πάντα υπάρχουν/το πολύ σιμά και όμως αόρατο//Η σκιά που τα γέρνει με το πλάι στο χώμα/ένα κάτι του κίτρινου στη θύμησή τους/η αρχαία τους όρχηση πάνω απ' τους τάφους/η σοφία τους η αδιατίμητη//Η Ελιά, η Ροδιά, η Ροδακινιά/το Πεύκο, η Λεύκα, ο Πλάτανος/ο Δρυς, η Οξιά, το Κυπαρίσσι.* Aus: Elytis, *Το Άξιον Εστί*, 86.

83 Vgl.: Elytis, *To Axion Esti*, 90.

Urbare Stille, in die ich pflanzte
 Sprößlinge von Lauten, goldene Schößlinge von
 Orakeln
 Noch immer die Hacke in der Hand
 sah ich die großen kurzfüßigen Pflanzen
 das Antlitz mir zugewandt
 hündische Laute stießen sie aus oder zeigten die Zunge:
 Da der Spargel, die Kresse
 die krause Petersilie
 Ingwer und Pelargonie
 Löwenzahn und Fenchel
*Die geheimen Silben, mit denen ich mich bemühte,
 meine Sprache zu bilden*⁸⁴

Das lyrische Ich pflanzt Laute und Orakel in die Stille, um seine poetische Sprache zu artikulieren. Die verschiedenen Pflanzen verkörpern die geheimen Silben dieser literarischen Artikulation. Wenn also das gemalte Gras auf dem Bild *Eine Zypresse* diese literarischen Pflanzen imitiert, nimmt es zugleich die Rolle des künstlerischen Akts ein. So erscheinen auf der leeren Leinwand die Linien und Farben des wachsenden Grases. Die abgebildete Realität ahmt die Kunst nach und lädt sich ästhetisch neu auf. Die gemalten Pflanzen »erzählen« eine Geschichte, die ursprünglich zu einem fremden Medium gehört.

Die zwei Schwalben am vergoldeten bemalten Himmel ahmen wiederum die literarischen Vögel aus *Axion Esti* nach: »Auch jedes Wort einer Schwalbe, sprach sie/bring' dir im Sommer den Frühling.«⁸⁵ Die Farbenschalben werden somit zu Wortschalben, eine Metamorphose, die durch die Kategorie der *artsemblance* sichtbar wird. Die gemalten Schwalben sind zugleich die Vögel aus *Axion Esti*, die zusammen mit den Priestern das große Ave singen:

Wunder, das brennt in den Höfen des Himmels
 das große AVE der Priester und Vögel:

GEGRÜSST sei die BRENNENDE, begrüßt die
 NIEVERBRENNENDE
 Ave der UNBEUGSAMEN KÄMPFERIN

84 Elytis, *To Axion Esti*, 17. In der Originalsprache: *Ἡ σιγή πού ἐκχέρσωνα γιὰ ν' ἀποθέσω/γόνους φθόγγων καὶ χρησμών φύτρα χρυσά/Τὸ ξινάρι ἀκόμη μὲς τὰ χέρια μου/τὰ μεγάλα εἶδα κοντόποδα φυτά, γυρίζοντας τὸ πρόσωπο/ἄλλα ὑλακτώντας ἄλλα βγάζοντας τὴ γλώσσα:/Νὰ τὸ σπαράγνι νὰ ὀριθιὸς/νὰ τὸ σκουρὸ περσέμοιο/τὸ τζεντζεφύλλι καὶ τὸ πελαργόνι/ὁ στύφος καὶ τὸ μάραθο/Οἱ κρυφὲς συλλαβὲς ὅπου πάσχιζα τὴν ταυτότητά μου ν' ἀρθρώσω.* Aus: Elytis, *To Άξιον Εστί*, 17.

85 Elytis, *To Axion Esti*, 16. In der Originalsprache: *Κάθε λέξη κι ἀπὸ 'να χελιδόνι/για να σου φέρνει τὴν ἀνοιξὴ μέσα στο θέρος.* Aus: Elytis, *To Άξιον Εστί*, 16.

Gegrüßt, die du schreitest und Spuren verwehn
Gegrüßt, die du erwachst und Wunder geschehn⁸⁶

Sie richten das Ave auf eine junge, weibliche Figur, die in der bildlichen Tradition die dreifaltige Jungfrau Maria-Griechenland-Freiheit⁸⁷ verkörpert. Die »brennende«, »niederbrennende« und »unbeugsame Kämpferin« ist ein Hinweis auf den biblischen brennenden Dornbusch.

Die bisherige Bildanalyse beruht auf der Kategorie der *artsemblance*, die als methodologisches Werkzeug dient, um zu erklären, wie die Intermedialität im Bild inszeniert wird. Diese ästhetische Kategorie kann zugleich verwendet werden, um neue hermeneutische Richtungen zu beleuchten, die im Rahmen der inszenierten Intermedialität relevant werden. Es sind nicht nur die malerischen Figuren im Gemälde, die die literarischen imitieren; es geht um einen Versuch, die Hauptidee des Gedichts in das Bild einzupflanzen. Die Idee, die das Gedicht vollzieht, ist dass der Mensch, indem er das Jetzt (*νυν*) in all seiner Fülle erlebt und die Schönheit darin findet, dazu fähig wird, das Ewige (*αιέν*) zu erleben – eine These, die Elytis den vorsokratischen Philosophen (Heraklitos, Parmenides) entnimmt. So schließt er *Axion Esti* wie folgt: »Jetzt ist das Nichts/und Ewig die Welt die kleine die GROSSE!«. ⁸⁸

Diese Hauptidee des Gedichts wird auf der bildlichen Ebene durch den Kontrast zwischen den Schattenfiguren und dem vergoldeten Himmel organisiert. Um diese Opposition zu erschaffen, »liest« Bokoros das Gedicht von Elytis auf platonische Weise: Die Gegenstände der Natur beziehungsweise der Welt sind als Schatten und Abbilder der Ideenwelt dargestellt – im Gegensatz zum Himmel, der die ewigen Ideen verkörpert. Aus der intermedialen Perspektive ist hier relevant, wie es möglich wird, die Idee eines Mediums in die Form eines anderen Mediums zu verschieben. Die Kategorie der *artsemblance* bietet eine Antwort an, die dem Bild eine hermeneutische Dimension verleiht. Das Realitätssystem des Bildes ahmt die Kunst der Literatur nicht nur durch seine gemalten Figuren, sondern auch durch seine eigene Struktur nach. Bokoros' Bild wird so strukturiert, um das Gedicht von Elytis insgesamt zu imitieren. Die Intermedialität dringt in die Tiefenstrukturen des Bildes ein und bestimmt sowohl seine Form als auch seinen Inhalt, auch wenn sie auf den Rahmen der Inszenierung beschränkt bleibt. Das Bild geht nicht von seiner medialen und materiellen Identität aus.

86 Elytis, *To Axion Esti*, 87. In der Originalsprache: *ένα θαύμα να καίει στους ουρανούς τ' αλώ-
νια/ιερείς και πουλιά να τραγουδούν το χαίρε://ΧΑΙΡΕ η Καιομένη και χαίρε η Χλωρή/Χαίρε η
Αμεταμέλητη με το πρωραίο σπαθί//Χαίρε η που πατείς και τα σημάδια σβήνονται/Χαίρε η που
ξυπνάς και τα θαύματα γίνονται.* Aus: Elytis, *To Άξιον Εστί*, 76.

87 Vgl.: Lignadis, *To Άξιον Εστί του Ελύτη*, 255, 277.

88 Elytis, *To Axion Esti*, 97. In der Originalsprache: *Νυν νυν το μηδέν/και Αιέν ο κόσμος ο μικρός,
ο Μέγας!* Aus: Elytis, *To Άξιον Εστί*, 88.

So erscheinen die Schatten-Figuren im Gemälde als Verkörperung des Vergänglichen und der Präsenz und das goldene Licht des Himmels als Zeichen des Ewigen. Das vergoldete Paneel aus Holz stellt zusätzlich sowohl einen intermedialen Hinweis auf den byzantinischen Charakter von *Axion Esti*⁸⁹ dar, als auch auf die »Metaphysik des Lichts«⁹⁰, die zentral für Elytis' Ästhetik ist. Die liturgische Literatur des byzantinischen Mittelalters, insbesondere der Hymnendichter Roman, beeinflusst stark die Architektur von *Axion Esti* und strukturiert den lyrischen Aufbau: so enthält die »Genesis« biblische Gesänge, die »Passion« Psalmen, Oden und Lesungen und das »Doxastikon« (»Gepriesen Sei«) Hymnen. Wenn Bokoros also das Paneel mit goldener Farbe bemalt, imitiert er die byzantinische Architektur des Gedichts.

Die »Metaphysik des Lichts« andererseits, die vom Maler szenographiert wird, ist in Bokoros' Bild zentral, da der goldene Himmel den größten Teil des Gemäldes belegt. Alles wird von Licht bedeckt und gereinigt. Es handelt sich um einen intermedialen Hinweis auf das ästhetische System des Dichters. Seine Poesie ist voll von Überlegungen zur Sonne, was als »Heliotropismus« beziehungsweise als »Fototropismus« bezeichnet wird.⁹¹ Wie der Philologe Dimitris Maronitis schreibt, entwickelt Elytis einen »heliozentrischen Optimismus«, der mit der positiven Seite eines kosmologischen und menschlichen Eros verknüpft ist.⁹² Das Idealgedicht sollte, so Elytis, eine Mikrografie des Sonnensystems sein.⁹³ Das Licht und die Mittelmeersonne stellen die Metaphysik des Lichts her. Das ist einer der Gründe, weshalb er die Charakterisierung »Dichter der Ägäis« nie annahm.⁹⁴ Für ihn sind Landschaft und Natur nicht nur dekorative Elemente seiner Lyrik, sondern ein Lebensstil, der seine Moral und Ästhetik bestimmt. In einem Essay schreibt er: »[...] my personal ethics,

89 Der Titel selbst bezieht sich auf den religiösen Charakter des Werks: »Das Wort AXION ist zunächst das erste Wort der Praefatio in der orthodoxen Meßliturgie (der Anfang entspricht dem lateinischen ›Vere dignum est‹); sodann beginnt mit der Formel AXION ESTI das Preislied zu Ehren der Gottesmutter, das in allen kirchlichen Gesängen zum Lob der Theotokos (z.B. in dem berühmten »Akathistos Hymnos«) enthalten ist«. Aus: Dietz, Günter. »Nachwort«, in: Elytis, *To Axion Esti*, 106.

90 Vgl.: Karantonis, Andreas. *Για τον Οδυσσέα Ελύτη* [Über Odysseas Elytis]. Athen: Papadima, 1980, 68.

91 Vgl.: Lignadis, *To Άξιον Εστί του Ελύτη*, 56.

92 Vgl.: Maronitis, Dimitris. *Οδυσσεάς Ελύτης. Μελετήματα* [Odysseas Elytis. Essays]. Athen: Paktakis, 2007, 135.

93 Vgl.: Elytis, Odysseas. *Ανοιχτά χαρτιά* [Mit offenen Karten]. Athen: Asterias, 1974, 354.

94 Mehr dazu in: Antonopoulou, Anastasia. »Eine Poetik der Ägäis: Von der griechischen Moderne zu Erich Arendt«, in: *Literarische Ägäis: Ein Kulturraum zwischen Mythos und Geschichte*, herausgegeben von Anastasia Antonopoulou. Bielefeld: transcript, 2021, 77–98. <https://doi.org/10.1515/9783839452226-006> (Zugriff: 25.09.2023).

shall we say, are only a visible transcription of my esthetics, which are, in turn, a transcription of the natural conditions defining my human circumstances.«⁹⁵

Keht man zurück zum Titel des Gemäldes, so kann die Kategorie der *artsemblance* der Intermedialität einen weiteren hermeneutischen Weg eröffnen. Der Titel ist um zwei Oppositionen herum organisiert, die zentral zur Entzifferung des Werks sind. Die erste Opposition ist die der Welt und der Kunst, die zweite die der Kunst der Dichtung und der Kunst der Malerei. Elytis lässt das Paradies, wie im Titel steht, um uns herum widerhallen. Die Funktionalität des Widerhalls ist zentral, um die Opposition zwischen Kunst und Welt zu erkennen. Es ist, als ob die Welt schon da ist und der Dichter die Gegenstimme, ihr Echo, artikuliert. Was tatsächlich widerhallt, ist nicht nur die Welt, sondern das Paradies um uns herum.⁹⁶ Das Paradies wird nicht über uns, auf einer rein metaphysischen Ebene, sondern um uns herum lokalisiert.

Der Dichter vermag, dieses erhöhte Element in der Welt widerhallen zu lassen, weil er Künstler ist und die Essenz der Dinge durch seine ästhetische Tätigkeit wiedergeben kann. Hermeneutisch könnte man hier die Kategorie der *artsemblance* erneut ins Spiel bringen. Die Realität soll die Kunst imitieren und nicht umgekehrt, da sich nur so das Wesentliche erkennen und spiegeln lässt. Diese Position wird in der ästhetischen Theorie von Elytis häufig verdeutlicht. So schreibt er in seinem Essay »Mädchen« aus der Sammlung *Mit offenen Karten* (1974):

Stone, plant, girl: if their existence extends beyond their surface calm or agitation, then Poetry, and art in general, falsely create the impression that they add to, transform or surpass life, while all they do is reveal a part of its deeper essence or render its wondrous function by an instinctual mimetics.⁹⁷

95 Elytis, *Odysseas. Open Papers. Selected Essays*, übersetzt von Olga Broumas und T. Begley. Washington: Copper Canyon Press, 1995, 18. In der Originalsprache: [...] η προσωπική ηθική μου ας πούμε, δεν είναι παρά μια ευδιάκριτη μεταγραφή της αισθητικής μου που, με τη σειρά της κι αυτή, δεν είναι παρά μια μεταγραφή των φυσικών όρων που προσδιόρισαν την ανθρώπινή μου περίπτωση. Aus: Elytis, *Ανοιχτά χαρτιά*, 33.

96 Von großer Bedeutung ist das Motiv des Widerhalls im Rahmen des Gedichtes *Axion Esti*. Viele Verse werden wie ein Echo wiederholt und in einen neuen lyrischen Kontext eingeschrieben.

97 Elytis, *Open Papers*, 34. In der Originalsprache: Κι αλήθεια: μια πέτρα, ένα φυτό, ένα κορίτσι, αν κατά βάθος έχουνε μια δική τους ζωή ανεξάρτητα από την ταραχή ή την αταραξία της επιφάνειάς τους, ετούτο σημαίνει κιόλας ότι η Ποίηση και γενικά η Τέχνη μας δημιουργούν σφαλερά την εντύπωση ότι προσθέτουμε ή παραλλάζουνε ή ξεπερνούνε τη ζωή, ενώ στην πραγματικότητα, δεν κάνουν παρά ν'αποκαλύπτουν ένα μέρος από τη βαθύτερη ουσία της ή ν'ανταποδίδουν απλά και μόνο, με μια ένστικτη μιμητική ικανότητα τη θαυμαστή λειτουργία της. Aus: Elytis, *Ανοιχτά χαρτιά*, 140.

Bokoros erkennt Elytis' Gabe an und fühlt sich verpflichtet, ihm zu erwidern. Um diesen Austausch wird die zweite Opposition organisiert, nämlich der intermediale Dialog. Das Bild, das der Künstler erstellt, gehört zum Teil zur Ästhetik des Malers und zum Teil zu Elytis' Dichtung, da es durch die ästhetischen Zeichen des Dichters erzeugt wird. Die Komplexität der inszenierten Intermedialität liegt gerade darin, dass das intermediale Ergebnis nicht durch einen bloßen Verweis auf eine fremde Kunst erreicht wird. Das Werk wäre ohne die heterogene mediale Form direkt destabilisiert und zerstört.

Der methodologische und hermeneutische Kern des intermedialen Bildes ist die Kategorie der *artsemblance*. Die Realität imitiert die Kunst, auch wenn sie innerhalb des Realitätssystems der Kunst verhaftet bleibt. Diese ästhetische Position kehrt nicht nur in den theoretischen Texten von Bokoros wieder, sondern auch in Elytis' Schriften wenn er fragt:

Why have we given the world a single tongue, a single mode of expression until now? Why only a single view, piecemeal, invalid, measured exclusively by logic and named preety-preety reality? And why, in the name of such reality, do we let nothing surpass it?⁹⁸

Mit der folgenden These beantwortet er selbst die vorliegende Frage: »As for the poem, meeting place of a myriad elements all answering to a different name, it could, past a point of fusion, amalgamate all of them into a meaning which reality, as we know it, did not permit.«⁹⁹ Die Kunst ermöglicht es, die Einschränkungen der Realität zu überschreiten und ihr eine neue Ordnung zu geben – mit allem, was die sinnliche Welt anbietet. Auf diese Weise funktioniert die ästhetische Kategorie der *artsemblance*. Die Gaben, die zwischen verschiedenen medialen Körpern ausgetauscht werden, sind eine ästhetische und eine moralische Schuld, eine uneigennützte Schenkung und eine liturgische Hostie. Die Semantik der Gabe findet sich nicht nur im Bild Bokoros', sondern auch im Zentrum von Elytis' Ästhetik: »From early youth, this awareness made me value, above all else, the inventive fac-

98 Elytis, *Open Papers*, 166. In der Originalsprache: Α μα γιατί λοιπόν ως τώρα είχαμε δώσει μια γλώσσα μονάχα στον κόσμο, γιατί του 'χαμε δώσει ένα μονάχα τρόπο να εκφραστεί; Γιατί του 'χαμε καταλογίσει μιαν όψη μονάχα κι εκείνη κομματιασμένη, ανάπηρη, μετρημένη αποκλειστικά πάνω στη λογική μας και την είχαμε ονομάσει ωραία-ωραία πραγματικότητα; Και γιατί, στο όνομα της πραγματικότητας αυτής, δεν επιτρέπαμε τίποτα που να την υπερβαίνει; Aus: Elytis, *Ανοιχτά χαρτιά*, 102.

99 Elytis, *Open Papers*, 56. In der Originalsprache: και το ποίημα, τόπος όπου συναντιούνται μύριοι ετερόκλητοι παράγοντες μπορούσε, από ένα βαθμό τήξεως και πέρα, να τους συγχωνεύει κατά την έννοια που η πραγματικότητα, όπως την ξέραμε, δεν το επέτρεπε. Aus: Elytis, *Ανοιχτά χαρτιά*, 259.

tor in every artistic creation, which is always part debt to nature, part unconditional gift.«¹⁰⁰

5.2.2. Die ästhetische Kategorie der *Stimmung*-Alexandros Papadiamantis

5.2.2.1. Bokoros' *Gesellschaft mit Kyr-Alexandros*

Bokoros kreierte 2011 das Werk *Gesellschaft mit Kyr-Alexandros* (συντροφιά με τον κυρ-Αλέξανδρο, Abb. 34), welches im Rahmen einer Ausstellung über den Schriftsteller Alexandros Papadiamantis in der Kunstwerkstatt von Agrinio (in der Kunsthalle *Ne-orion*) ausgestellt wurde. Bei dieser Hommage-Arbeit handelt es sich um eine inszenierte Intermedialität, da ein literarisches Beispiel innerhalb der Malerei inszeniert und verwirklicht wird. Papadiamantis (1851–1911) gehört zu den bedeutendsten Erzählern neugriechischer Literatur und vertritt die literarische Strömung der Ethografie, wie die provinzialistische Sittenschilderung genannt wurde. Die ästhetische Kategorie der *Stimmung* verdeutlicht hierbei, wie diese Inszenierung überhaupt stattfinden kann und welche hermeneutischen Vorschläge sie unterbreitet. Die in Papadiamantis' Erzählungen entworfenen literarischen Zeichen werden während dieses Prozesses entmaterialisiert und durch ihre Verbildlichung wieder neu materialisiert. Was von der Entmaterialisierung übrig bleibt, nämlich die *Stimmung*, dient als Hauptstoff zur Rematerialisierung, die wiederum eine neue mediale Form, nämlich eine malerische, erhält.



Abb. 34: Christos Bokoros: *συντροφιά με τον κυρ-Αλέξανδρο* (dt.: Gesellschaft mit Kyr-Alexandros), 2011, Öl auf Holztafel, 40 x 168 cm.

Bokoros verwendet für sein Gemälde ein Stück Holz, das aufgrund seiner länglichen Form als Teil von einem Tisch oder einem Bett identifiziert werden kann.

100 Elytis, *Open Papers*, 36. In der Originalsprache: *Η συναισθήση αυτή μ' έκανε ίσως, από τα πρώτα μου εφηβικά χρόνια, να υπερτιμώ τον εφευρετικό παράγοντα σε κάθε δημιουργήμα που-όπως και να το πάρεις-είναι από το ένα μέρος μια οφειλή στη φύση και από το άλλο μια, χωρίς υστεροβουλίες, δωρεά.* Aus: Elytis, *Ανοιχτά χαρτιά*, 143.

Die malerische Szene wird in drei Abschnitte organisiert: die *in-praesentia* Gegenstände des Gemäldes rechts und links sowie das bemalte Vakuum in der Mitte. Die angelehnten Gegenstände rechts sind auf der schmalen Fläche eng aneinandergereiht und verweisen auf die Vergänglichkeit der Sterblichkeit und auf das Sichtbare. Die einzelne brennende Kerze links verkörpert im Gegensatz dazu das Unsichtbare und Ewige. Diese Abwechslung zwischen dem Alltäglichen und dem Metaphysischen, dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren, gehört zur ästhetischen Position beider Künstler (Bokoros und Papadiamantis) und begründet ihre ästhetische Kongruenz.

Der Abstand zwischen der Kerze und den dargestellten Objekten im Bild, die feierlich sind, aber auch zum Gedenken genutzt werden, mobilisiert die Vorstellungskraft der Betrachter*in, die ihre literarischen Eindrücke wieder aufruft, um diese Lücke zu füllen. Man könnte in diesem bemalten Vakuum die unsichtbare fiktionale Welt von Papadiamantis imaginieren; eine Welt, die der Dichter und Kritiker Palamas wie folgt beschreibt: »Wir sehen und hören und wir folgen einem Volk von Arbeitern, Müßiggängern, Frauen, Männern, Kindern, Hausfrauen, Bauern, Schaumschlägern, von verständigen und sanften Leuten.« (meine Übersetzung).¹⁰¹ Zwischen der Kerze und den dargestellten Objekten lässt der Maler Platz für all jene literarischen Figuren, die nicht bildlich dargestellt werden konnten.¹⁰²

Mithilfe der detaillierten Analyse der anderen zwei Teile des Gemäldes (rechts und links) wird beleuchtet, wie die ästhetische Kategorie der *Stimmung* aktiviert werden kann und wie die literarische *Stimmung* zur malerischen wird. Merkwürdig an diesem intermedialen Beispiel ist, dass die überlebende *Stimmung* kein Zentrum hat, sondern sich in verschiedenen dargestellten Objekten lokalisieren lässt. Was in den Erzählungen Papadiamantis' übrigbleibt, wenn die literarischen Zeichen ihre materielle und mediale Ausrüstung verlieren, überlebt in verschiedenen Formen innerhalb Bokoros' malerischen Werks. Dieses *Ausbleiben*, das in einen neuen medialen Körper absorbiert wird, ermöglicht die intermediale Kommunikation (Produktionsebene). Die *Stimmung* wird durch ihre mediale Transformation aktualisiert und intermedial rezipiert (Rezeptionsebene). Sie ist allerdings keine nebelhafte Atmosphäre, die zur Sensibilisierung des Betrachtens führt, sondern immer innerhalb des Kunstwerks verortet. Damit die Funktionalität dieser ästhetischen Katego-

101 In der Originalsprache: βλέπουμε και ακούμε και παίρνουμε το κατόπι ένα λαό από δουλευτόδες και από χασομέρηδες, γυναίκες, άντρες, παιδιά, νοικοκυραίους, ξωμάχους, αερολόγους, μια καλόβολη και ήμερη φτωχολογία. Aus: Palamas, Kostis. »Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης [Alexandros Papadiamantis]«, in: Triantafillopoulos, Nikos D. (Hg.). *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης. Είκοσι χρόνια για την ζωή και το έργο του* [Alexandros Papadiamantis. Zwanzig Texte über sein Leben und Werk]. Athen: Oi Ekdoseis ton Filon, 1979, 27–36, hier: 28.

102 Die intermediale Funktion des Vakuums könnte man mit der Hilfe einer anderen ästhetischen Kategorie, der Kategorie der *Negation* analysieren beziehungsweise interpretieren. Hier wird dieser Schwerpunkt nicht gewählt.

rie nachvollziehbar wird, muss sie zunächst lokalisiert werden. Diese Kartographie findet auf der Ebene der Intermedialität statt und setzt eine Vertrautheit mit dem unsichtbaren medialen Beispiel voraus; schließlich ist es nicht einfach, zu verstehen, wie die *Stimmung* ihren literarischen Tod überlebt und im Bild nachlebt, ohne dass man das *Übrigbleiben* im literarischen Werk Papadiamantis' erkennt.

Richtet man seine Aufmerksamkeit auf den rechten Teil der Holztafel, lässt sich beobachten, dass die abgebildeten Objekte ein imaginäres Dreieck bilden, das wiederum eine paradigmatische Interpretationsachse darstellt (siehe Detail in Abb. 35). An der Spitze des Dreiecks befinden sich zwei Bücher, Shakespeare und der Psalter, die, wie Bokoros in dem Begleittext¹⁰³ des Bildes erwähnt, den Autor am Ende seines Lebens begleiten – dies geht aus den biographischen Zeugnissen von Georgios Drosinis¹⁰⁴ hervor. Die zwei gemalten Bücher werden hier allerdings nicht als biographische Hinweise analysiert, sondern als Zeichen und Spuren der überlebensfähigen *Stimmung*, die dem literarischen Medium abgenommen und in das malerische absorbiert wird. Auch geht es nicht um einen Transfer der ›Bücher‹ von einer zur anderen medialen Form; es handelt sich um eine bestimmte literarische *Stimmung*, die in der materiellen Form der gemalten Bücher nachlebt. Man könnte hier von einer *medialen Wiederbelebung* sprechen. Die Bücher im Bild werden als Verdichtung oder, besser, als Ver-Körperung der literarischen *Stimmung* von Papadiamantis' Erzählungen rezipiert.

103 »I've heard that in his last hours Shakespeare and the Psalms stood by him. On an old, dark plank I have painted a closed notebook, a pencil and two glasses for wine, I hid two cigarettes behind the books and lit a candle to his memory. May he illuminate us«. Aus: Begleittext von Bokoros (Kastella, 25.10.2011) über die Hommage-Arbeit *συντροφιά με τον κυρ-Αλέξανδρο*, die im Rahmen einer Ausstellung über den Schriftsteller Alexandros Papadiamantis (mit Titel *Μνήμη Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη*), 25.11-15.12.2011 in der Kunstwerkstatt von Agrinio (in der Kunsthalle *Neorion*) ausgestellt wurde. Vgl.: Bokoros, Christos. »Keeping company with Kyr-Alexandros/in memory of Alexandros Papadiamantis«, <https://bokoros.com/en/keeping-company-with-kyr-alexander-in-memory-of-alexander-papadiamantis/> (Zugriff: 25.09.2023). In der Originalsprache: 'Έμαθα πως στις τελευταίες του στιγμές, του παραστάθηκαν ο Σαίξπηρ και το Ψαλτήρι. Ζωγράφισα τώρα, πάνω σε μια παλιά, σκοτεινή, ξύλινη τάβλα, ένα σημειωματάριο κλειστό, ένα μολύβι, έβαλα δυο ποτήρια για το κρασί, έκρυψα δυο τσιγάρα πίσω απ' τα βιβλία κι άναψα ένα κεράκι στη μνήμη του, να μας φωτίζει. Aus Bokoros, Christos. »συντροφιά με τον κυρ Αλέξανδρο μνήμη Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη«, <https://bokoros.com/συντροφιά-με-τον-κυρ-αλέξανδρο-μνήμη-α/?bpage=1447> (Zugriff: 25.09.2023).

104 Vgl.: Drosinis, Georgios. »Στα Ρόδινα ακρογιάλια [Die rosenfarbenen Strände]«, in: Triantafyllopoulos, Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης. *Είκοσι κείμενα για την ζωή και το έργο του*, 67–73, hier: 71.



Abb. 35: Christos Bokoros: Detail der rechten Seite des Bildes *συντροφιά με τον κυρ-Αλέξανδρο* (dt.: Gesellschaft mit Kyr-Alexandros).

Wenn Bokoros also den Psalter auf den feierlichen Gedenktisch legt, dient dieser nicht nur als szenische Dekoration, als biographische¹⁰⁵ Referenz oder als Erinnerung an Papadiamantis' metaphysische Beziehung zur Kunst.¹⁰⁶ Es handelt sich um die mediale Wiederbelebung der literarischen *Stimmung*, die zur malerischen transkribiert wird. Die Psalmen, die in zahlreichen Erzählungen von Papadiamantis zu finden sind, stellen eine spezifisch religiöse Atmosphäre her, die durch die Abbildung des Buches im Gemälde überlebt; der Psalter wird im literarischen Werk häufig als intertextuelle Referenz verwendet, die, wie Farinou-Malamatari¹⁰⁷ hervorgehoben hat, das Porträt der Mädchen bereichert und ihnen somit engelhafte Eigenschaften verleiht. So kann man beispielsweise im folgenden Ausschnitt aus der Erzählung »Träumerei vom fünfzehnten August« (»Ρεμβασμός του Δεκαπενταυγούστου«, 1906) den 70. Psalm¹⁰⁸ interpretieren:

Il avait trouvé que les sœurs de la petite disparue, la sœur mariée et l'autre, sa seconde fille, n'avaient pas eu autant de chagrin qu'il eût fallu; elles n'avaient pas éprouvé le deuil qui était dû à sa pauvre petite Coumbo. Et depuis, il continuait de vivre seul. Maintenant, au seuil de la vieillesse, il se rappelait le verset

105 Papadiamantis, der Sohn von Papa Adamantios (Priester Adamantios), war Kantor in der Kapelle des Heiligen Elischa in Plaka.

106 Vgl.: Lorentzatos, Zisimos. *Μελέτες* [Essays]. Athen: Galaxia, 1967, 176.

107 Vgl.: Farinou-Malamatari, Georgia. *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη 1887–1910* [Erzähltechniken bei Papadiamantis 1887–1910]. Athen: Kedros, 1987, 155.

108 Vgl.: Trembelas, Panagiotis N. *Το Ψαλτήριον του προφήτου και βασιλέως Δαβίδ μετά συντόμου ερμηνείας* [Der Psalter des Prophets und Königs David mit der Begleitung einer kurzen Interpretation]. Athen: Sotir, 2014, 266.

du Psaume: Ne me délaisse pas à l'heure du grand âge,/Ne m'abandonne pas à l'âge de vieillesse...¹⁰⁹

Wenn also der Psalter im Gemälde abgebildet wird, geht es nicht um eine Verbildlichung einer literarischen Thematik. Zusammen mit dem gemalten Buch kann sich die Betrachter*in in die mystische Atmosphäre von Papadiamantis' Erzählungen einfühlen. Die Kategorie der *Stimmung* funktioniert folglich sowohl auf der Produktions- als auch auf der Rezeptionsebene: Wenn Bokoros sich mit Papadiamantis' Werk konfrontiert, versucht er, das literarische Werk von seinem materiellen und medialen Kostüm zu befreien, um es in die malerische Form einzuschreiben. Was von diesem Einschreiben übrig bleibt, ist die *Stimmung*, die von verschiedenen ästhetischen Komponenten hergestellt wird. Eine ist das religiöse Element, das zentral für die Erzählungen ist und deswegen im Bild als malerische *Stimmung* überlebt. Die *Stimmung* ermöglicht zugleich die Kommunizierbarkeit zwischen Schrift und Bild und führt zur einer sensibilisierten Rezeption des intermedialen Werks.

Eben dies ist die Funktion des Buchs von Shakespeare in der malerischen Darstellung, und sie bringt das malerische Nachleben der literarischen *Stimmung* hervor. Die Präsenz Shakespeares weist auf die westliche Bildung des Schriftstellers hin und funktioniert zugleich als Inspirationsquelle für die Artikulation seiner literarischen Figuren, die sich stets zwischen Gut und Böse bewegen. Allerdings existiert zwischen den literarischen Figuren von Shakespeare und Papadiamantis ein großer Unterschied: bei Shakespeare gibt es neben den inneren Wandlungen der Helden eine Fülle von Ereignissen und Taten, die die Handlung mobilisieren. In Papadiamantis' Werk hingegen ist der Kampf der Figuren in der Regel intim und introspektiv. Er wird nicht in der Handlung gezeigt, sondern schleicht sich ein und wirkt suggestiv in den Gedanken und Träumen der (Anti)Helden. Sie bilden sich eine Reihe von Abenteuern und heroischen Taten ein, die allerdings nie in der Realität verwirklicht werden. Die leidenschaftlichen Begehren und Erwartungen erklingen in Disharmonie zu ihrer feigen und unschlüssigen Wesensart. Ihre Phantasien und Tagträume verflüchtigen sich dadurch allerdings nicht. Sie werden sogar stärker, da sie im Bereich des Unerreichten bleiben und immer als unerfüllte Möglichkeit impliziert werden. So liest man in der Erzählung »Eros-Held« (»Ερως-Ηρωας«, 1897):

109 Papadiamantis, Alexandros. »Rêverie du quinze- août«, in: Papadiamantis, Alexandros. *Huit Nouvelles*, übersetzt von Octave Merlier. Athen: Merlier, 1965, 196. In der Originalsprache: Τοῦ ἐφάνη ὅτι αἱ ἰδίαι ἀδελφαί της, ἡ ὑπανδρος, καὶ ἡ ἄλλη ἡ δευτερότοκος, δὲν τὴν ἐλυπήθησαν ὅσον ἔπρεπε, δὲν τὴν ἐπένθησαν ὅσον τῆς ἡξίζε, τὴν ἀτυχῇ μικράν, τὴν Κούμπω. Ἐκτοτε ἐξηκολούθει νὰ ζῇ ὁλομόναχος πάλιν, τῶρα, »ἐπὶ γήραος οὐδῶ«. Καὶ ἐνθυμεῖτο τὸν στίχον τοῦ Ψαλτηρίου: »Μὴ ἀπώσῃ με εἰς καιρὸν γήρωσ...καὶ ἔως γήρωσ καὶ πρεσβείου μὴ ἐγκαταλίπῃς με«. Aus: Papadiamantis, Alexandros. »Ρεμβασμός τοῦ Δεκαπενταυγούστου [Träumerei vom fünfzehnten August]«, in: Triantafillopoulos, Nikos (Hg.). *Ἀπαντα, Band 4* [Gesammelte Schriften]. Athen: Domos, 1985, 85–97, hier: 96f.

Warum schläft er? Wie wacht er auf? Wie bleibt er liegen? Und wie kein Atemzug und Seufzen aus seinem Mund ausgehen? Und starrt vor sich hin, und lebt, und lebt nicht, ein intimes Leben? Was denkt er? Soll er denken? Nein, Aktion! Er muss aufstehen...Spring...Lauf...Flieg... [...] Na los! Mut, Entschlossenheit. Steh auf! Wirst du dich endlich bewegen? (meine Übersetzung).¹¹⁰

Was übrig bleibt, wenn der Maler die literarischen Figuren von Papadimantis intermedial bearbeitet, ist das Drama, das sich aus den inneren Konflikten in der Seele der Figuren ergibt. Die Rematerialisierung und Remedialisierung dieser *Stimmung* gelingt allerdings nicht problemlos, da die Malerei die Dauer eines Dramas aufgrund ihrer materiellen Grenzen nicht konkret abbilden kann. Die Darstellung der inneren Konflikte einer Person ist malerisch zumeist durch den Gestus, die Bewegung beziehungsweise den Gesichtsausdruck der Figuren möglich. Allerdings ist es nicht einfach, die literarische Ausfaltung dieser Konflikte ins Malerische zu ›übersetzen‹. Die literarische *Stimmung* überlebt in Form eines Shakespeare-Buchs, das als Kondensator dient und die dramatische Intensität materialisiert und zusammenfasst. Der Maler verbildlicht nicht die literarischen Figuren aus den Erzählungen, sondern malt stattdessen ein Buch, das ihre Qualitäten impliziert. Auf der Rezeptionsebene bedeutet das, dass wenn die Betrachter*in das Shakespeare-Buch im Bild anschaut, sie zugleich in der Lage ist, sich in die überlebende intermediale *Stimmung* einzufühlen. Voraussetzung dafür ist die Vertrautheit mit dem Werk Papadimantis' und mit der Rolle, die Shakespeare darin spielt.

Auf der rechten Achse des imaginären Dreiecks im Bild hat der Maler ein Notizbuch und einen Bleistift – die Arbeitsmittel des Schriftstellers – platziert, während sich auf der linken Achse zwei Weingläser sowie eine Flasche Wein befinden. Die ›zwei‹ Gläser sind kein Zufall: sie fungieren als Hinweise auf den Titel des Werks, nämlich auf das Konzept der Gemeinschaft. Jemandem Gesellschaft zu leisten wird nicht nur als Gastfreundschaft, sondern auch als Teilnahme an der Gemeinschaft definiert. Papadimantis ist selbst ein Mitglied der Gemeinschaft: Er bewundert ihre Integrität, denn obwohl seine Helden, wie Kostis Papagiorgis¹¹¹ bemerkt, oft ein Leben von Ausgrenzung führen und von den Erwartungen der Gemeinschaft abweichen, finden sie dort immer Zuflucht.

110 In der Originalsprache: Διατί κοιμάται; Πώς ἀγρυπνεῖ; Πῶς μένει ἐξαπλωμένος; Καὶ δὲν ἐξέρχεται πνοὴ καὶ στεναγμὸς ἀπὸ τὸ στόμα του, καὶ τὸ ὄμμα του ἐκαρφώθη ἐκεῖ ἀπλανές, καὶ ζῆ, καὶ δὲν ζῆ, ἐν-δόμυχον ζῶν; Τί σκέπτεται; Σκέψις χρειάζεται; Ὅχι, δρᾷσις. Νὰ σηκωθῇ... Νὰ πηδήσῃ... Νὰ τρέξῃ... νὰ πετάξῃ... [...] Ἐμπρός! Θάρρος, ἀπόφασις. Σηκώσου! θὰ κουνηθῇς ἐπὶ τέλους; Aus: Papadimantis, Alexandros. »Ἔρως-Ἥρωας [Eros-Held]«, in: Triantafillopoulos, Nikos (Hg.). *Ἀπαντα*, Band 3 [Gesammelte Schriften]. Athen: Domos, 1984, 165–182, hier: 179.

111 Vgl.: Papagiorgis, Kostis. *Ἀλέξανδρος Ἀδαμαντίου Ἐμμανουήλ* [Alexandros Adamantiou Emmanuil]. Athen: Kastaniotis, 1998, 69.

Die Kerze auf der linken Seite des Gemäldes (siehe Abb. 36) ist eine weitere überlebende Figur aus Papadiamantis' Erzählungen, die mithilfe der Kategorie der *Stimmung* interpretiert werden kann. Sie ist zugleich das wichtigste ästhetische Zeichen im Werk des Künstlers. Was Bokoros in den Kerzen sucht, berichtet Papadiamantis in seiner Erzählung »Die Vielfältige« (»Πεποικιλμένη«) von 1909: »Die Frauen zündeten viele Kerzen an, und wir fanden Wärme und Trost« (meine Übersetzung).¹¹² Unter dem Licht der Kerzen verlieren die Gegenstände der Umgebung ihren materiellen Wert und fördern die »Poetik des Wenigsten«, was auf Bokoros' künstlerisches Desideratum hinweist. Die Kerzen implizieren zugleich das Zusammensein zwischen dem Unsichtbaren und dem Sichtbaren, deshalb bleiben sie untrennbar vom Alltag der Papadiamantis'schen literarischen Figuren beziehungsweise von der Darstellung der malerischen Figuren Bokoros'.

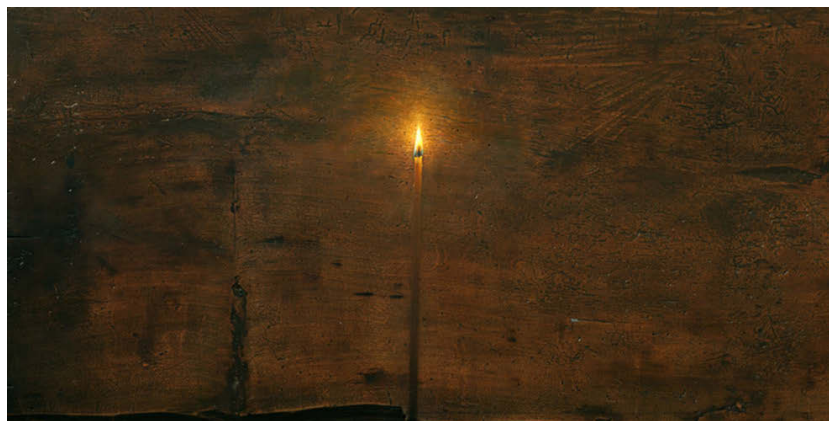


Abb. 36: Christos Bokoros: Detail von der linken Seite des Bildes *συντροφιά με τον κυρ-Αλέξανδρο* (dt.: Gesellschaft mit Kyr-Alexandros).

In Bokoros' Gemälde lässt sich folglich erkennen, wie die inszenierte Intermedialität erzeugt wird. Die ästhetischen Zeichen des Erzählers vermischen sich mit jenen des Malers und erreichen ein intermediales Ergebnis – auch wenn es nur innerhalb eines Mediums sichtbar ist. Die abgebildete *Stimmung* unterhält eine Affinität zum literarischen, übernimmt jedoch zugleich die ästhetischen Gebote des neuen (malerischen) Mediums. Die *Stimmung*, die im Bild in einer anderen medialer Form wiederkehrt, ist nicht nur jene in Papadiamantis' Werk, sondern auch die

112 In der Originalsprache: *άναψαν πολλά κηρία αι γυναίκες, κ' ήύραμεν θάλπος και παραμυθίαν*. Aus: Papadiamantis, Alexandros, »Η Πεποικιλμένη [Die Vielfältige]«, in: Triantafillopoulos, *Άπαντα*, Band 4, 333–340, hier: 340.

im Werk Bokoros'. Die unökonomische Rolle der Kerzen ist sowohl in verschiedenen Gemälden des Malers (siehe zum Beispiel Abb. 37), als auch in den Erzählungen des Schriftstellers zentral. So liest man in der Erzählung »Träumerei vom fünfzehnten August« (1906):

Les femmes toutefois, plus capables que lui de juger des économies du pauvre monde, avaient protesté que faire des économies sur les cierges, cela n'avait pas de sens, puisqu'elles les avaient achetées, payés, destinés et voués à brûler entièrement en l'honneur de la Vierge.¹¹³



Abb. 37: Christos Bokoros, *Η Παναγιά η Κεριώτισσα* (dt.: Jungfrau Maria Keriotissa), 2013.

113 Papadiamantis, »Rêverie du quinze-août«, 192. In der Originalsprache: *Ἀλλ' αἱ γυναῖκες, ἐνῶ ἤξευραν, καλύτερα ἀπὸ ἐκεῖνον, ὅλας τὰς οἰκονομίας τοῦ κόσμου, δὲν ἐννοοῦσαν τί θὰ πῇ »οἰκονομία στὰ κηριά«, ἀφοῦ ἅπαξ εἶναι ἀγορασμένα καὶ πληρωμένα, καὶ εἶναι μελετημένα καὶ ταμένα ἐξ ἀπαντος νὰ καοῦν, διὰ τὴν χάριν τῆς Παναγίας.* Aus: Papadiamantis, »Ρεμβασμός τοῦ Δεκαπενταγούστου«, 93.

Blickt man also auf die Hommage-Arbeit für Papadiamantis zurück, so kann man die Konstruktion der *Stimmung* in der inszenierten Intermedialität wie folgt zusammenfassen: Auf der rechten Seite der bemalten Holztafel ist ein »schlichter Wohlstand« dargestellt, ein bekanntes Desideratum im Werk des Künstlers, das mit Papadiamantis' Werk übereinstimmt. Auf der linken Seite findet sich die theologische und liturgische Art der Teilnahme am Unvergänglichen. Und dazwischen steht das gemalte Vakuum, in dem die alten Spuren des Holzes sichtbar werden; Spuren der Anstrengung des Schöpfers, der mit dem Material kämpft, um es seinem ästhetischen Ziel unterzuordnen einerseits, und Spuren der unsichtbaren Menschen, der Passanten, die mit dem Holz vor seiner künstlerischen Bearbeitung in Berührung kamen andererseits. Es sind dieselben unbesungenen und unsichtbaren Helden, die, ohne es zu wissen, zu literarischen Figuren in Papadiamantis' Werken wurden: die Tischgenossen in Caféhäusern, die Gemeindemitglieder, die Gläubigen in der Kirche und die alten Frauen.

Im Begleittext¹¹⁴ des Bildes steht das Wort *αντίδωρο* (dt.: Gegengeschenk), das im Rahmen der inszenierten Intermedialität sowie der ästhetischen Kategorie der *Stimmung* interpretiert werden kann. Es geht um einen Gabenaustausch zwischen den medialen Körpern der Malerei und der Literatur. Das malerische Medium empfängt ein Geschenk vom literarischen und als beteiligtes Mitglied an diesem Tausch fühlt es sich moralisch und ästhetisch verpflichtet, etwas zu erwidern. Das Wort *αντίδωρο* hat im Griechischen zusätzlich eine theologische Bedeutung und ist als »Hostie« übersetzbar. Gemäß der theologischen Achse ist die Hostie ein liturgisches Gegenopfer, ein Akt der Danksagung und ein Zeichen der Teilnahme an der liturgischen Handlung. Die Hostie wird nach der Heiligen Kommunion in der Orthodoxen Kirche an die Gläubigen verteilt. Somit wird eine Transsubstantiation und eine Teilnahme der Gläubigen am Sakrament erreicht.

Das Gegengeschenk von Bokoros ist zugleich das intermediale Ergebnis der rematerialisierten und remedialisierten *Stimmung*, die den Transfer vom literarischen zum malerischen Medium überlebt und nach(er)lebt. Die *Stimmung* ist die geistige Kraft (*hau* nach der Tradition der Maoris) des ursprünglichen (literarischen) Geschenkes (*taonga*), die den intermedialen Dialog überhaupt kommunizierbar macht. Die Gabe erhält einen Teil der Geber*in selbst. Wenn Bokoros also die Gabe an eine Betrachter*in oder ein anderes Medium weiterreicht, dann besitzt diese Weitergabe

114 »I am sending it as a gift to be exhibited in the town where I grew up, which makes me think of him«. Aus: Bokoros, Christos. »Keeping company with Kyr-Alexandros/in memory of Alexandros Papadiamantis«, <https://bokoros.com/en/keeping-company-with-kyr-alexander-in-memory-of-alexander-papadiamantis/> (Zugriff: 25.09.2023). In der Originalsprache: *Το στέλνω, αντίδωρο, να εκτεθεί στην πόλη που μεγάλωσα και που μου τον θυμίζει*. Aus: Bokoros, Christos. »συντροφιά με τον κυρ Αλέξανδρο μνήμη Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη«, <https://bokoros.com/συντροφιά-με-τον-κυρ-αλέξανδρο-μνήμη-α/?bpage=1447> (Zugriff: 25.09.2023).

sowohl die Macht der ersten Geber*in, als auch die von Bokoros selbst. Das ästhetische Produkt, das zwischen den verschiedenen medialen Empfängern zirkuliert, besitzt eine geteilte *Stimmung*, die diesen Austausch legitimiert.

5.2.3. Die ästhetische Kategorie der *Negation* – Dionysios Solomos

5.2.3.1. Bokoros' *Der Ruhm allein*

Bokoros organisierte im Athener *Benaki Museum* seine Ausstellung *1821 das Fest* (1821 η γιορτή, 19 Mai – 10 Oktober 2021), die dem 200. Jahrestag seit der griechischen Revolution von 1821 gewidmet war. Im Rahmen dieser Ausstellung produzierte er 2020/21 sein Werk *Der Ruhm allein* (*Η Δόξα μονάχη*, Abb. 38), welches das literarische Werk von Dionysios Solomos (1798–1857) inszeniert und als bildliche Referenz auf zwei wichtige Gedichte dient: Solomos' Epigramm »Der Untergang Psaras« (»Η Καταστροφή των Ψαρών«, 1825) und das vielzeilige Gedicht »Die Freien Belagerten« (»Οι Ελεύθεροι Πολιορκημένοι«, 1834–1847). Das Werk bedeckt als Triptychon die drei Wände des Ausstellungsraums und besteht aus 29 Holztischen.



Abb. 38: Christos Bokoros: *Η Δόξα μονάχη* (dt.: Der Ruhm allein), 2020–21.

Das inszenierte intermediale Beispiel stellt ein Festmahl dar, einen Gedenktisch, der zugleich feierlich ist. Die kleineren ungleichen Tische sind von verschiedenen Tischtüchern bedeckt, die abgenutzt und schmutzig sind. Das Mahl ist hier Ergebnis einer kollektiven Arbeit, der nicht von einem Gast organisiert wird, sondern die Teilnahme der ganzen Heimat am Kampf gegen die Herrschaft der Os-

manen suggeriert. Thematisiert wird die griechische Revolution, die als ein Fest der Freiheit rezipiert werden kann. Der Tisch ist voll von Lorbeerblättern, die den Sieg und die Befreiung des Griechentums feiern, aber verlassen von Menschen, die im Namen der Freiheit geopfert wurden. Die einzige menschliche Figur, die dargestellt wird, ist eine schwarzgekleidete, trauernde Frau (Abb. 39), die die Personifikation des Ruhms (*Doxa*) ist und direkt auf das Epigramm von Solomos »Der Untergang Psaras« hinweist.¹¹⁵ Bokoros' *Doxa* ist eine stark realistische Figur, eine gewöhnliche trauernde Frau. Nur der Titel des Werks verweist auf ihre metaphysische Identität, wie auch der goldene Hintergrund, der gewöhnlich für die byzantinische Ikonographie steht und ihr einem Heiligenschein gibt.



Abb. 39: Christos Bokoros: Stück 12 der Synthese *Η Δόξα μονάχη* (dt.: Der Ruhm allein), 2020–2021, Ölfarben und alter Stoff auf Sperrholz, 62,5 x 62,5 cm.

115 »Auf Psaras schwarzen Berghängen streifet/Der Ruhm einsam umher, und es schweifet/Da der Sinn zu den herrlichen Knaben,/Und er trägt einen Kranz auf dem Haar,/Den die Gräser geflochten ihm haben,/Wo noch grün ein Stück Erde dort war.« Aus: Solomos, Dionysios. *Werke*, übersetzt und kommentiert von Hans-Christian Günther. Stuttgart: Steiner, 2000, 108. In der Originalsprache: Στων Ψαρών την ολόμαυρη ράχη/Περπατώντας η Δόξα μονάχη/Μελετά τα λαμπρά παλικάρια/Και στην κόμη στεφάνι φορεί/Γεναμένο από λίγα χορτάρια/Που είχαν μείνει στην έρημη γη. Aus: Solomos, Dionysios. *Άπαντα*, τ. Α': *Ποιήματα* [Gesammelte Schriften, Band 1: Gedichte]. Athen: Ikaros, 1979, 139.

Die inszenierte Intermedialität führt das gesamte Festmahl durch und die Be-trachter*in des Bildes kann Referenzen auf mehrere Werke von Solomos wiederfinden. Das Messer (Abb. 40), das von Bokoros auf den Tisch gelegt wird, stellt ein Symbol der Ontologie¹¹⁶, der Ethik¹¹⁷ und der Ästhetik¹¹⁸ Solomos' dar. Es geht nicht nur um ein Symbol des Widerstands und der Opferung, sondern es bildet das Zen-

116 Auf der ontologischen Ebene gibt es einen ständigen Wechsel zwischen dem Nichts und dem Sein, wo das eine stets zum anderen führt. Eros und Tod sind die Filter, die diese Zirkulation ermöglichen. Wenn der Held sich auf dem Höhepunkt seiner Existenz befindet, folgt direkt sein Fall. Wenn die Natur am schönsten ist und die zauberhaften Kräfte des Frühlings die menschliche Seele belagern, dann soll der Kämpfer sich opfern (siehe »Die Freien Belagerten«). Das Motiv der Versuchung beherrscht diese Zustände und macht die Qual der Entscheidung noch schwieriger. Der Einfluss Schillers durch das *Erhabene* ist hier sichtbar: »[...] und das Gemüt erweitert sich nur desto mehr nach innen, indem es nach außen Grenzen findet«. Aus: Schiller, Friedrich. »Über das Pathetische«, in: Ders. *Theoretische Schriften*. Berlin: Berliner Ausgabe, 2013, 207–233, hier: 217.

117 Auf der ethischen Ebene entwickelt sich die Dialektik von Gut und Böse, die wiederum zur subjektiven moralischen Übermacht führt. Solomos schreibt in seinen Notizen: *Εἰς το ποίημα του Χρέους μακρινή πρέπει να είναι η φριχτή αγωνία μέσα εἰς τὴ δυστυχία καὶ εἰς τοὺς πόνους, ὅπως ἐκείθε φανερωθῇ ἀπείραχτη καὶ ἅγια ἡ διανοητικὴ καὶ ἠθικὴ Παράδεισος*. Aus: Solomos, *Ἀπαντα*, τ. Α', 208. Ursprünglich wurde diese Überlegung auf Italienisch geschrieben: *Bisogna nel poema del Dovere prolungare la lunga e terribile agonia della sventura e degli affanni, perchè a traverso si manifesti intatto e santo il paradiso intellettuale e morale*. Aus: Veloudis, Giorgos. *Διονυσίου Σολωμοῦ Στοχασμοὶ στοὺς Ἐλεύθερους Πολιορκημένους* [Dionysios Solomos' Überlegungen zu »Die Freien Belagerten«]. Athen: Periplous, 1997, 19.

118 Auf der ästhetischen Ebene befindet sich Solomos besonders in seinen reifen Jahren auf Messers Schneide, da er eine neue Gattung zu entwickeln versucht, die sich aus der Synthese von Neoklassizismus und Romantizismus ergeben würde: *Σκέψου καλὰ ἀν τοῦτο θὰ γένη ρωμαντικά, ἢ, ἀν εἶναι δυνατό, κλασσικά, ἢ εἰς εἶδος μῆττό, ἀλλὰ νόμιμο. Του δεύτερου εἶδους ἄκρο παράδειγμα εἶναι ο Ὅμηρος. του πρώτου ο Σαΐκσπηρ. του τρίτου, δὲν γνωρίζω*. Aus: Solomos, *Ἀπαντα*, τ. Α', 209. Ursprünglich auf Italienisch: *Pensa fortemente che ciò accada romanticamente, o classicamente, se è possibile, o in modo misto genuino. Omero è massimo esempio del secondo, Shakespeare del primo, e del terzo non conosco*. Aus: Veloudis, *Διονυσίου Σολωμοῦ Στοχασμοὶ στοὺς Ἐλεύθερους Πολιορκημένους*, 20. Mehr dazu in Angelatos, Dimitris. *Το ἔργο του Διονυσίου Σολωμοῦ καὶ ο κόσμος τῶν λογοτεχνικῶν εἰδῶν* [Das Werk von Dionysios Solomos und die Welt der literarischen Gattungen]. Athen: Gutenberg, 2009, 247, 264, 268ff, sowie Veloudis, Giorgos. »Διονύσιος Σολωμός. Ρομαντικὴ ποίηση καὶ ποιητικὴ. Οἱ γερμανικὲς πηγές [Dionysios Solomos. Romantische Poesie und Poetik. Die deutschen Quellen]«, in: Kechagioglou, Giorgos (Hg.). *Εἰσαγωγή στὴν ποίηση του Σολωμοῦ* [Einleitung in die Poesie von Dionysios Solomos]. Heraklion: Universität Kreta Verlag, 1999, 363–386, hier: 364–371, sowie Liantinis, Dimitris. *Χάσμα Σεισμοῦ. Ο φιλοσοφικός Σολωμός* [Erdbebenlücke: Der philosophische Solomos]. Athen: Liantinis, 2007, 130–136.

trum mehrerer Werke des Dichters (»Der Kreter«¹¹⁹ [»Ο Κρητικός«¹²⁰], »Der Hai«¹²¹ [»Ο Πόρφυρας«¹²²]).



Abb. 40: Christos Bokoros: Stück 5 der Synthese *Η Δόξα μόνάχη* (dt.: Der Ruhm allein), 2020–21, Tisch 5, Lorbeerblätter, Ölfarben, Spitze und Baumwollstoff gefärbt mit Tee auf Blockboard, 80 x 24 cm.

Bokoros fügt diesem inszenierten intermedialen Werk noch zwei weitere Figuren hinzu: ein Lamm (Abb. 41) und eine Flagge (Abb. 42). Das Lamm stellt ein religiöses Symbol dar (das Gotteslamm) und verkörpert gleichzeitig die Opferung der Helden und Heldinnen im griechischen Freiheitskampf. Der auf die Betrachter*in gerichtete Blick polemisiert die Szene, ohne Gewalt zu zeigen. Eine ähnliche Funktion hat die polemische Flagge, auf die ein Kreuz und das Nationalmotto »Freiheit oder Tod« (»ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ Η ΘΑΝΑΤΟΣ«¹²³) genäht sind.

119 Vgl.: Solomos, *Werke*, 147–150.

120 Vgl.: Solomos, *Άπαντα*, τ. Α', 197–206.

121 Vgl.: Solomos, *Werke*, 170–173.

122 Vgl.: *Ibid.*, 251–255.

123 Es gibt noch immer den Volksglauben, dass die neun Silben des Mottos mit den neun Zonen der griechischen Flagge gleichgesetzt werden. Das Wort »ε-λευ-θε-ρί-α« ersetzt die fünf blauen Zonen der Flagge und die Worte »ή θά-να-τος« die vier weißen.



Abb. 41: Christos Bokoros: Stück 17 der Synthese *H Δόξα μονάχη* (dt.: Der Ruhm allein), 2020–21, Tisch 16, Lorbeerblätter, Ölfarben, Spitze und Baumwollstoff gefärbt mit Tee auf Blockboard, 80 x 130 cm.



Abb. 42: Christos Bokoros: Stück 1 der Synthese *H Δόξα μονάχη* (dt.: Der Ruhm allein), 2020–21, Tisch 1, Lorbeerblätter, Leinen und Baumwollstoff gefärbt mit Tee auf Blockboard, 77 x 84 cm.

Unabhängig von diesen transmedialen Referenzen, die als bildliche Indexe für das Werk Solomos' dienen, bleibt es zentral zu untersuchen, wie die ästhetische Kategorie der *Negation* den hermeneutischen Horizont dieses Bildes erweitern kann und die inszenierte Intermedialität methodologisch legitimiert. Die *Negation* dynamisiert den Dialog zwischen den zwei medialen Körpern und kann sowohl methodologisch als auch hermeneutisch zur Entzifferung des Werks beitragen. Auf der Produktionsebene erscheint sie durch den Begriff des Geheimnisses und thematisiert die Unfähigkeit des einen Mediums, das Geheimnis des ursprünglichen Mediums zu verraten. Daher bleibt der intermediale Dialog auf die Semantik der Inszenierung bezogen. Diese methodologische Form der *Negation* ergibt sich im Triptychon durch die Lorbeerblätter, die sich in weiten Abständen auf dem Tisch befinden und durch die Leerstellen, die zwischen ihnen entstehen. Auf der hermeneutischen Ebene dient die Kategorie der *Negation* als Schlüssel zur Entzifferung der Inszenierung und ihrer Bedeutung auf dem intermedialen Niveau.

Das Vakuum, das zwischen den gemalten Lorbeerblättern (Abb. 43) entsteht, dient als Ausgangspunkt zur Aktivierung der ästhetischen Kategorie der *Negation*, die wiederum eine hermeneutische Erweiterung zum Thema Intermedialität beitragen kann. Zunächst war es die Absicht des Malers, wie er im Begleittext¹²⁴ des

124 »Wildblumen an der Stelle der Helden,/Zitronenblüten, Lorbeerblätter, Myrten, Basilikum, Olivenzweige, Thymian...was auch immer vorhanden ist/ein oder zwei Sperlinge, die an den Lorbeer kernels naschen,/so habe ich sie mir am Anfang vorgestellt, ich hielt sie für tot/dann sagte ich, es sollten nur Lorbeerblätter sein, der Herrlichkeit,/und nur wenige davon verstreut,/um das Gefühl zu erzeugen, dass etwas fehlt« (meine Übersetzung). In der Originalsprache: στις θέσεις των ηρώων αγριολούλουδα, λεμονανθοί, δαφνόφυλλα, μυρτιές, βασιλικούδια, 'λιόκλαδα, θυμαράκια... ότι βρεθεί/ένα-δυό σπουργιτάκια ανάμεσα τσιμπολογάνε ρόγες δαφνοκούκουτσα,/έτσι σκεφτόμουν στην αρχή, τους είχα πεθαμένους,/μετά είπα να'ναι μοναχά δαφνό-

Bildes erwähnt, eine Szenerie von Blumen abzubilden, eine Blütezeit, die als Ersatz für die toten Held*innen dienen sollte. Zwischen den Blüten hätte er kleine Vögel gemalt, die die fröhliche Atmosphäre eines Festes ergänzen sollten. Was er schließlich darstellt, sind Lorbeerblätter, die vereinzelt und zerstreut sind, sodass man spüren kann, dass etwas fehlt. Etwas erscheint folglich durch seine Abwesenheit präsent.

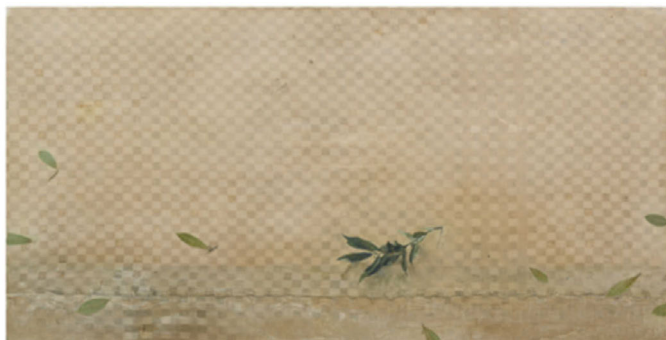


Abb. 43: Christos Bokoros: Stück 9 der Synthese *Η Δόξα μονάχη* (dt.: Der Ruhm allein), 2020–21, Tisch 9, Lorbeerblätter, Ölfarben und Baumwollgewebe gefärbt mit Tee auf Holz und Sperrholz, 81 x 50 cm.

Die gemalten Blätter sind zuallererst intermediale Hinweise auf die Verse aus »Die Freien Belagerten« von Solomos, die Bokoros selbst in seinem Text¹²⁵ zitiert: »Lorbeern sah ich. – und ich sah Licht;/Im Feuer eine Holde ich, und ihre Haare blitzten«¹²⁶. Sie sind Blumen der Auferstehung, des Palmsonntags und der messianischen Erlösung. Die Leerstellen sind es, die trotzdem an Bedeutung gewinnen, die zwischen diesen Zeichen existieren und durch die Kategorie der *Negation* interpretiert werden können. Wenn man zurück zur Theorie von Ingarden blickt, sind es gerade Unbestimmtheitsstellen, die auf einem medialen Plateau angeordnet sind und den Eintritt eines fremden Mediums erlauben.

Zwischen den bemalten Blättern fehlen nicht nur die Toten Kämpfer*innen, die im Werk Solomos' geehrt werden, sondern auch ihre literarische Entwicklung. Spezifischer fehlt ihre ästhetische Bemächtigung, die durch Solomos' Lyrik erfolgen und nicht von dem malerischen Medium imitiert werden kann. Es geht nicht um

φυλλα, της δόξας/κι αυτά λίγα και αραιοσκορπισμένα, να νιώθεις εκεί ανάμεσα ότι κάτι λείπει].
Aus: Bokoros, Christos. »Η γιορτή«, <https://bokoros.com/h-%ce%b3%ce%b9%ce%bf%cf%81%cf%84%ce%ae/?bpage=1447> (Zugriff: 25.09.2023).

125 Ibid.

126 Solomos, *Werke*, 157. In der Originalsprache: *Εγώ ὅσα δάφνες./Κι ἐγώ φῶς./Κι ἐγώ σ' φωτιά μιαν ὁμορφὴ π' ἀστράφταν τα μαλλιά της*. Aus: Solomos, *Άπαντα*, τ. Α', 226.

eine Inkommunikabilität des Mediums der Malerei oder um seine begrenzten Darstellungsmöglichkeiten, sondern um eine neue Form von Kommunikation, die negativ ermöglicht wird. Das malerische Medium bevorzugt es, Leerstellen zwischen den Blättern zu erstellen, statt die Entwicklung der literarischen Figuren bildlich wiederzugeben. Der dargestellte malerische Raum zeigt bei der medialen Transformation einen Abbruch. Durch diesen Riss können die Figuren des fremden Mediums, Solomos' literarische Figuren, eindringen, auch wenn sie unsichtbar bleiben.

Das gemalte Vakuum soll nicht als Niederlage betrachtet werden, die das Medium der Malerei auf dem intermedialen Plateau erleidet, sondern als ein großzügiges Zurücktreten, das dem fremden Medium mehr Platz und folglich auch mediale Heterogenität anbietet. Aus diesem Einschnitt treten die literarischen Figuren in ihrer Vollkommenheit. Das liegt in der Tatsache, dass sie nicht medial transformiert wurden und eine malerische Form angenommen haben; sie bleiben unsichtbar. Durch ihre Spektralität nehmen sie im inszenierten intermedialen Beispiel eine beherrschende Rolle an. So kann die Betrachter*in die männlichen und weiblichen Figuren aus »Die Freien Belagerten« erkennen, wie sie von Solomos sowohl theoretisch als auch lyrisch beschrieben wurden. Man liest in den Notizen des Dichters über »Die Freien Belagerten«: »Greif eine spirituelle Kraft, falte sie zusammen und teile sie in so viele Charaktere auf, Männer und Frauen, denen praktisch alle Dinge entsprechen« (meine Übersetzung).¹²⁷ Hier zeigt sich der Versuch des Dichters, die Idee – als hegelianisches Absolutes – zu inkorporieren und sie auf verschiedene Charaktere zu verteilen.¹²⁸ Gerade einen solchen männlichen Charakter baut der Dichter lyrisch auf, wenn er in der ersten Fassung von »Die Freien Belagerten« schreibt:

Lang über die Gründe
Der Mann blickt und klagt;
Hebt langsam die Flinte
Empor und er sagt:
»Die Hände, was müssen
Sie tragen so schwer?

127 Πάρε και σύμπηξε δυνατά μίαν πνευματική δύναμη, και καταμέρισέ την εις τόσους χαρακτήρες, ανδρών και γυναικών, εις τους οποίους ν' ανταποκρίνονται εμπράκτως τα πάντα. Aus: Solomos, *Άπαντα*, τ. Α', 209. Ursprünglich auf Italienisch: *Prendi e concretafortemente una forza spirituale, e frangila in un dato numero di caratteri d' uomini e donne, a cui corrispondano nell' esecuzione etc.* Aus: Veloudis, *Διονυσίου Σολωμού Στοιχασμοί στους Ελεύθερους Πολιορκημένους*, 20.

128 Vgl.: Kapsomenos, Eratosthenis. »Φως που πατεί χαρούμενο τον Άδη και το Χάρο. Ερμηνευτική συμβολή στους >Ελεύθερους Πολιορκημένους< του Σολωμού [»Licht, das freudig über Hades und Tod schreitet«. Interpretationsbeitrag zu Solomos' »Freie Belagerte«], in: Kechagioglou (Hg.), *Εισαγωγή στην ποίηση του Σολωμού*, 317–326, hier: 324.

Die Feinde, die wissen,
Sie taugt mir nicht mehr.«¹²⁹

Oder einen solchen weiblichen Charakter, wenn er in der zweiten Fassung des gleichen Werks schreibt:

Heute abend, während sie die Fenster zur Kühlung geöffnet hatten, ging eine von ihnen, die jüngste, sie zu schließen, doch eine andere sagte ihr: »Nicht, mein Kind; laß den Geruch von den Speisen hereinkommen; es ist Zeit, daß wir uns daran gewöhnen;

Ein großes Ding ist die Geduld!
Ach! Gott, er hat sie uns geschickt; auch sie birgt in sich Schätze.

Wir müssen Geduld haben, auch wenn die Gerüche kommen;

Von dem, was uns das Meer, der Wind, was uns die Erde schenket«.

Und mit diesen Worten öffnete sie das Fenster wieder, und viel Geruch der Düfte ergoß sich ins Innere und füllte das Zimmer. Und die erste sagte: »Auch das Lüften ist uns feind.« – Eine andere stand nahe bei ihrem todkranken Kind, [...]»¹³⁰

Die Steigerung der tragischen Konflikte beginnt mit den äußeren Schwierigkeiten, die die Charaktere bewältigen, und erreicht ihren Höhepunkt durch die inneren moralischen Prüfungen, die nach dem moralästhetischen System Schillers definiert werden.¹³¹ Die moralische Natur und Übermacht des Menschen überschreitet seine physische Ohnmacht und das Begehren nach Freiheit, die Macht der Versuchung. Bokoros gibt diesen literarischen Charakteren durch das gemalte Vakuum Platz, der sich nicht malerisch darstellen lässt. In diesen Leerstellen kann die bewusste Betrachter*in all jene literarischen Figuren erkennen, die in Solomos' Lyrik entwickelt

129 Solomos, *Werke*, 151. In der Originalsprache: Παράμερα στέκει/Ο άντρας και κλαίει/Αργά το τουφέκι/Σηκώνει και λέει:/»Σε τούτο το χέρι/Τί κάνεις εσύ;/Ο εχθρός μου το ξέρει/Πως μου είσαι βαρύ«. Aus: Solomos, *Άπαντα*, τ. Α', 212.

130 Solomos, *Werke*, 156. In der Originalsprache: Απόψε, ενώ είχαν τα παράθυρα ανοιχτά για τη δροσιά, μία απ' αυτές η νεότερη, επήγε να τα κλείσει, αλλά μία άλλη τής είπε: »Όχι, παιδί μου· άφησε νά μπει η μυρωδιά από τα φαγητά· είναι χρεία να συνηθίσουμε./Μεγάλο πράμα η υπομονή!
. /Αχ! μας την έπεμψε ο Θεός κλει θησαυρούς κι εκείνη./Εμείς πρέπει να έχουμε υπομονή, αν και έρχονταν οι μυρωδιές/απ' όσα δίνει η θάλασσα, απ' όσ' η γη, ο αέρας.«/Κι έτσι λέγοντας εματάνοιξε το παράθυρο, και η πολλή μυρωδιά των αρωμάτων εχυνότουσαν μέσα κι εγιόμισε το δωμάτιο. Και η πρώτη είπε: »Και το αεράκι μάς πολεμάει.« – Μία άλλη έστεκε σιμά εις το ετοιμοθάνατο παιδί της. Aus: Solomos, *Άπαντα*, τ. Α', 225.

131 Vgl.: Schiller, Friedrich. »Vom Erhabenen«, in: Schiller, *Theoretische Schriften*, 188–206, sowie Kapsomenos, »»Φως που πατεί χαρούμενο τον Άδη και το Χάρο«, 324.

werden. Die Unsichtbarkeit im Triptychon macht zugleich das literarische Medium sichtbar – in Form einer negativen Bestätigung. Die literarische Materialität fehlt in dieser malerischen Szene, aber ihr medialer Eindruck ist präsent und wird gerade durch diese Unbestimmtheitsstellen ermöglicht.

Anders formuliert kann die ästhetische Kategorie der *Negation* durch das Konzept des Geheimnisses entwickelt werden. Das Medium der Literatur bewahrt ein Geheimnis, das nicht von einem fremden Medium verraten werden kann. Das fremde Medium, in diesem Fall das der Malerei, schafft es mittels der inszenierten Intermedialität, das Geheimnis darzustellen, jedoch nur seine Existenz und nicht seinen Inhalt, der immer im ursprünglichen Medium versteckt bleibt. Man könnte es als Unfähigkeit der Intermedialität lesen, ein fremdes Medium in sich zu integrieren. In der Tat geht es um eine ästhetische Erweiterung des einen Mediums, das seine medialen Grenzen überschreitet, auch wenn diese Überschreitung nur auf Ebene der Inszenierung und der Nachahmung verbleibt.

Das Vakuum zwischen den Blättern stellt nicht nur eine narrative, sondern auch eine mediale *Negation* dar. Wenn der Maler sich dafür entscheidet, die literarischen Figuren aus »Die Freien Belagerten« nicht malerisch abzubilden, sondern sie durch Leerstellen auf dem bildlichen Plateau zu ersetzen, findet eine mediale *Negation* statt. Es scheint, als würden die Bilder aufhören, etwas zu zeigen und auf ihre repräsentative Qualifikation verzichten. Das Bild ›schweigt‹, weil es die literarischen Figuren nicht malerisch umschreiben kann. Durch diese mediale *Negation* wird die inszenierte Intermedialität überhaupt organisiert. Bokoros' Werk ist keine thematische Transformation eines Gedichts; es geht um eine malerische Studie, die theoretische Fragen bezüglich der Intermedialität stellt. Das Geheimnis der Literatur, das in Solomos' literarischen Figuren versteckt ist, tritt in Bokoros' Bild in Erscheinung. Es wird durch ein anderes Medium dargestellt, aber nicht verraten. Sein Inhalt ist unsagbar (gr.: *arretton*), weil das Geheimnis zu einem fremden medialen Körper gehört. Die bloße Darstellung des Geheimnisses dient allerdings als Hinweis auf einen anderen Kommunikationsmodus; hier wird die Negativität bestätigt. Das liegt sowohl in der Bejahung der Existenz eines anderen Mediums, als auch im Erkennen der eigenen medialen und materiellen Begrenzungen. Das Geheimnis wird nicht »unter dem Teppich gekehrt«, sondern erhält seinen Platz auf dem malerischen Plateau. Die Intermedialität wird inszeniert und regt so zu komplexen theoretischen Fragestellungen an.

6. Akt 5: Exodus (Katastrophe/Lösung): Die Entwicklung einer *aporia*

Katastrophe des Dramas ist uns die Schlußhandlung, welche auf der Bühne des Altertums Exodus hieß. In ihr wird die Befangenheit der Hauptcharaktere durch eine kräftige Tat aufgehoben. Je tiefer der Kampf aus ihrem innersten Leben hervorgegangen und je größer das Ziel desselben war, desto folgerichtiger wird die Vernichtung des unterliegenden Helden sein.¹

6.1. Szene 1: Die Entwicklung einer *aporia*

Als letzter Akt folgt nun der Epilog des Projekts (Exodus), der sich mit einer *aporia* (gr.: ἀ + πόρος) konfrontiert sieht. Dieser alte Terminus verweist insbesondere auf den Text *Physik* von Aristoteles und bedeutet übersetzt »Ausweglosigkeit«.² Es geht hierbei vor allem, in Derridas Termini ausgedrückt, um den »Nicht-Weg«, die »Nicht-Weglichkeit«, das »Unwegliche«.³ Es wurde ein Weg ausgewählt, ohne zu wissen, dass es sich um eine Sackgasse handelt. Aber man ist nun dort angelangt und kann weder hinaus noch weitergehen. Es handelt sich um ein »dead end«. Allerdings verursacht diese Aporie eine Befangenheit und aktiviert damit das Verfahren des Denkens, der Reflexion. Die sprachliche Evolution des Wortes »Aporie« ist hier von Bedeutung: »Aporie« bedeutet auf Neugriechisch auch »Frage«. Die Verbindung des Wortes »*aporia*« mit dem der »Frage« bedarf der Erklärung: Befindet man sich vor einem Nicht-Weg, so muss eine Entscheidung getroffen werden. Das »Nichtstun-können« darf nicht lange so verbleiben, da der Mensch einen anderen Weg (er)finden muss, egal ob dies eine Rückkehr oder einen Bruch bedeutet. Es ist interessant,

1 Freytag, *Die Technik des Dramas*, 123.

2 Aristoteles, *Phys.* IV, 217b.

3 Vgl.: Derrida, Jacques. *Aporien. Sterben – Auf die »Grenzen der Wahrheit« gefaßt sein*, übersetzt von Michael Wetzels. München: Fink, 1998, 31.

hier zu bemerken, dass das Wort *ῥηξικέλευθος* (›bahnbrechend‹, ›revolutionär‹) von den Worten *ῥήγνυμι* (›öffnen‹) und *κέλευθος* (›Weg‹) abstammt. Es signalisiert der Person, die (mit) den Weg *bricht*, einen neuen eröffnen zu können. Der Nicht-Weg wird zum Weg.

Folglich ist die immobile Position der *aporia* zugleich von einer großen inneren Spannung aufgeladen und verknüpft sich mit der Frage: *Was passiert nun?* Das Unwegliche mobilisiert den Mechanismus der Gedanken: Um eine Entscheidung zu treffen, stellt man Fragen, die potentielle Wege skizzieren und neue Horizonte eröffnen können. Die Fragestellungen führen zu Erfahrung. Das Wort ›Erfahrung‹ »[...] bezeichnet auch Passage, Durchquerung, Aushalten, Versuch der Überschreitung, aber vielleicht eine Durchquerung ohne Linie und ohne unteilbare Grenze.«⁴ Die Frage (*aporia*) ist die Folge des Nicht-Wegs (*aporia*) und erzeugt die Hoffnung der Eröffnung eines neuen Weges.

Dieses Stück wird mit der Entwicklung einer *aporia* schließen. Was diese Aporie erzeugt, entweder ein »Unwegliches« oder eine Fragestellung zur Eröffnung eines neuen Weges, kann von der Leser*in des Texts und Zuschauer*in des Stücks erforscht werden. Die zweideutige Aporie ergibt sich tatsächlich aus der Fragestellung: *Welche Rolle spielt der hier vorgeschlagene inszenatorische Ansatz für das Phänomen der Intermedialität? Bringt er eine Katastrophe der traditionellen Theorieperspektive der Intermedialität mit sich? Oder bietet er eine alternative Lösung zur epistemologischen Debatte und einen neuen Weg zur intermedialen Ästhetik?* Die Antwort auf diese *aporia* bestimmt das Genre des Dramas. Dadurch wird in der Struktur des Dramas eine kleine Spannung erzeugt: In den letzten Weg wird diese Aporie geworfen, die sowohl als »leichtes Hindernis«, als auch als »entfernte Möglichkeit glücklicher Lösung«⁵ dienen kann und das Werk zwangsläufig beendet.

6.2. Szene 2: Ein Blick hinter die Kulissen

Die Verfasserin des Texts und Regisseurin des Theaterstücks muss sich nun für das Ende des Werks entscheiden. Die Schwierigkeit dieser Entscheidung liegt allerdings in dem hybriden Charakter des Werks. Ist es ein Theaterstück oder geht es eher um eine wissenschaftliche Arbeit in Form einer Dissertation, die auf bestimmte Ereignisse zielt – sogar auf einen Dokortitel? Und was passiert, falls das Theaterstück, das zunächst als Maskierung der wissenschaftlichen Arbeit diente, die Physiognomie des Werks radikal verändert hat? Wenn die Maske keinen verhüllten Raum schützt, sondern eher eine Gussform ist, die die Eigenschaften eines Gesichts bildet?

4 Ibid., 33.

5 Freytag, *Die Technik des Dramas*, 122.

Die textuelle Inszenierung des vorliegenden Projekts sah am Anfang eine methodologische Strategie vor, um ein bestimmtes Ziel zu erreichen: dem epistemologischen Labyrinth zu entfliehen und die Komplexität des intermedialen Spektakels mit den bloßen Augen einer Zuschauerin zu betrachten. Das Intermedialitätsphänomen sieht sich in der Regel mit einer Ausrüstung von Fachbegriffen konfrontiert, in der die lateinischen Präfixe *trans-*, *inter-*, *intra-* sich vermischen und Grenzen verwischen. Das Bedürfnis nach der Deterritorialisierung des Intermedialitätsphänomens – hinaus aus dem epistemologischen und monolithischen Bau – hat die Form der Inszenierung und die Entwicklung eines Theaterstücks ins Spiel gebracht. Intermedialität wurde so als rhizomatisches Plateau betrachtet, bei dem die medialen Mannigfaltigkeiten – bildliche und schriftliche – Gaben austauschen, sich berühren und einander inszenieren.

Im vorliegenden Projekt erhalten alle Konzepte, Begriffe oder Ideen einen phänomenologischen Charakter und werden zu Körpern oder gar zu Mimen des Theaterstücks. Zunächst wurden die literarischen und malerischen Zeichensysteme als mediale Körper betrachtet, die ständig in Kontakt kommen und das intermediale Ereignis überhaupt erst ermöglichen. Diese medialen Körper stellen den Chor (*χορός*) des Stücks dar. Sie bewegen sich im Stück gemeinsam und berichten vom Schicksal der Protagonist*innen. Das vorliegende Projekt beschäftigt sich mit diesen intermedialen Beispielen, in denen die Grenzen zwischen den verschiedenen Medien unsichtbar werden. Dieses Phänomen wurde als inszenierte Intermedialität definiert. Die Inszenierung stellt folglich nicht nur die Form des Werks, sondern auch den Inhalt des Projekts dar. Text und Textur sind verflochten und bringen ein phänomenologisches Ereignis hervor.

Die Form des Theaterstücks, nämlich die Inszenierung der Dissertation, hat zusätzliche Änderungen am Charakter und Inhalt des Werks verursacht, die zu Beginn des Projektvorhabens nicht absehbar waren. Die ästhetischen Kategorien, die als zentrale methodologische und hermeneutische Werkzeuge zur Analyse und Interpretation der inszenierten intermedialen Beispiele dienten, erhielten ebenfalls Rollen im Theaterstück. Die ästhetischen Kategorien der *artsemblance*, der *Stimmung* und der *Negation* sind daher keine Geringeren als die Hauptfiguren des hier präsentierten Dramas. Diese Figuren mobilisieren die Handlung und ermöglichen die Öffnung neuer Wege im Feld der Intermedialität. Die Kategorien können folglich statt als erkenntnistheoretische Begriffe als lebendige Körper, als nomadische Figuren rezipiert werden, die zwischen Diskursfeldern wandern und ihre eigene Kartografie erschaffen. Die phänomenologische Annäherung an die ästhetischen Kategorien kann zu einem Verständnis davon beitragen, wie es möglich ist, eine Figur mit langer theoretischer Tradition – wie beispielsweise jene der *Stimmung* – neu zu definieren, um dadurch Phänomene wie das der Intermedialität neu zu entdecken.

Zusammengefasst ist die Inszenierung der Dissertation nicht nur eine rhetorische Strategie und ein methodologischer Vorschlag zur Analyse der inszenierten

Intermedialität. Sie hat den gesamten Charakter der Arbeit verändert. Nicht nur die Intermedialität wird zum Spektakel: Erhalten die theoretischen Konzepte und Kategorien auch Rollen im Schauspiel, so werden relevante Schlussfolgerungen möglich. Warum? Weil die Verschiebung von theoretischen Konzepten auf kulturelle und anthropologische Paradigmen dazu beiträgt, neue Perspektiven im Feld der Intermedialität zu öffnen. Das Phänomen der Intermedialität gewinnt damit einen dynamischen Charakter, der Abstand von den trockenen epistemologischen Begriffen gewinnt.

6.3. Szene 3: Drei aporetische Wege oder *ρηξικέλευθος* sein

Hier werde ich drei aporetische Wege aufzeigen, die durch das gesamte Projekt führen. Diese vermögen eher als Fragestellungen (Aporien) zu fungieren, die neue Wege eröffnen, statt als Nicht-Wege (Aporien) im Phänomen der Schrift-Bild-Wechselbeziehungen zu verbleiben. Alle drei Aporien beginnen mit der W-Frage »Warum?«: *Warum Intermedialität? Warum inszenierte Intermedialität? Warum die Wanderung und das Flanieren der ästhetischen Kategorien?* Die Warum-Frage ist die naheliegendste, sieht man sich mit einem Nicht-Weg konfrontiert. Damit ist nicht gemeint: *Warum ist mir das passiert? Warum habe ich den falschen Weg gewählt?* Die Frage ist eher: Warum soll ich *dies* machen, um einen Ausweg zu finden, und nicht etwas völlig anderes? Um das *Wohin?* zu entscheiden, gilt es zunächst, das *Warum?* zu verstehen. Die Warum-Frage impliziert auch eine ontologische Suche: Warum ist dieser Weg geeignet? Nun, weil er dies oder jenes ist. Möglicherweise wirken diese Aporien simpel, doch sie sind relevant, um gewöhnliche Gegebenheiten mit neuen Augen zu betrachten. Mittels dieser drei Wege versucht das Projekt zu erklären, warum das Feld der Intermedialität relevant ist und wie Innovation in der Forschung vorangetrieben werden kann.

6.3.1. Erster aporetischer Weg: Warum Intermedialität?

Das Projekt ist an dem ersten Kompositionsglied des Wortes »Intermedialität« (»inter-«) interessiert, welches mit der Bedeutung »zwischen, unter« verbunden ist. Das »inter-« setzt eine gewisse Adressierbarkeit voraus, ein aristotelisches »*pros-ti*« (Worauf bezieht sich etwas?). Der Gegenstand der Intermedialität ist folglich weder ein literarisches oder bildliches Medium, noch ein Bedeutungsträger wie Sprache oder Bild, sondern die Beziehung *an sich*, der Kontakt zwischen Schrift und Bild.

Die Intermedialität ist ein Raum des Kontakts mit einer rhizomatischen Struktur. Die Mannigfaltigkeiten aus verschiedenen Zeichensystemen begegnen sich und erzeugen eine mediale Verflechtung. Die Voraussetzung, die diese Begegnung ermöglicht, ist, dass die medialen Formen Körper, also lebendige Organismen sind.

Wenn sie das intermediale Plateau betreten, dann operieren sie vielfältig. Intermedialität ergibt sich folglich aus einer ständigen Bewegung. Es gibt ein dynamisches Plateau, auf dem die medialen Körper in Bewegung sind, sich berühren, Gaben austauschen und ihre eigenen Repräsentationsweisen kommunizieren und *mit-teilen*.

Strukturell gesehen können die verschiedenen Medien im Beispiel der Intermedialität unterschiedlich organisiert werden: nebeneinander, ineinander, gegenüber voneinander, zwischeneinander. Die medialen Körper nehmen verschiedene Positionen ein und lernen, zusammenzuleben (Symbiose). Die Intermedialität ermöglicht in einem Werk die Chance auf eine mehrstimmige ästhetische Kommunikation. Das intermediale Werk – als Produkt von unterschiedlichen Zeichensystemen – erweitert die ästhetischen Wahrnehmungsmöglichkeiten.

Die Intermedialitätsforschung beschäftigt sich zumeist mit zwei Unterordnungen von intermedialen Beispielen: Die erste betrifft diejenigen Beispiele, bei denen zwei distinkte Medien in Kontakt kommen. Es geht um Beispiele der sogenannten *Schriftbildlichkeit*, die sowohl als Texte als auch als Bilder rezipiert werden können. Die zweite Unterordnung, die das vorliegende Projekt interessiert, betrifft diejenigen intermedialen Phänomene, bei denen zwei Medien innerhalb eines einzigen Mediums in Kontakt kommen. Letzteres wurde im vorliegenden Projekt als inszenierte Intermedialität definiert.

6.3.2. Zweiter aporetischer Weg: Warum inszenierte Intermedialität?

In der inszenierten Intermedialität ist lediglich ein Medium (Objektmedium) sichtbar, das ein fremdes Medium (Referenzmedium) in seiner medialen Szene trägt. Die Sichtbarkeit impliziert keine Dominanz des Objektmediums. Das Referenzmedium wird durch seine Unsichtbarkeit sichtbar (Sichtbarmachung). Das Verflechten der medialen Grenzziehungen bleibt allerdings unsichtbar. Es geht um eine Symbiose verschiedener medialer Körper innerhalb eines medialen Körpers. Dies ist keine parasitäre, sondern eine supplementäre Beziehung. Die medialen Verknüpfungen sind unhierarchisch, azentrisch und antigenealogisch.

Die erzählende Figur des jeweiligen literarischen oder malerischen Werks nimmt die Position eines Mimen ein, der ein fremdes Medium imitiert. Die Mimenfigur imitiert die Darstellungsformen und die Repräsentationsweisen des fremden Mediums. Die inszenierte Intermedialität gehorcht der Logik des »Als-ob Charakters«⁶. Ein Text, der erzählt, »als ob« er ein Bild wäre und ein Bild, das so wirkt, »als ob« es ein Text wäre. Die Als-ob-Logik im Phänomen der inszenierten Intermedialität ist eine realisierte Möglichkeit. Das »Als-ob« bleibt nicht Theorie, sondern wird im Rahmen eines Mediums aktiv verwirklicht.

6 Vgl.: Rajewsky, *Intermedialität*, 39.

Im vorliegenden Projekt wurde das Phänomen der inszenierten Intermedialität durch unterschiedliche Operationen beschrieben: Leibphänomenologie, Berührung und Gabe-Theorie sind die zentralsten.

Die Leibphänomenologie (Merleau-Ponty) der inszenierten Intermedialität: Das Medium, das als bewegter Körper rezipiert wird, kann fremde mediale Körper sehen beziehungsweise betasten und ist sich zugleich bewusst, dass es selbst sicht- und spürbar ist. Es handelt sich um ein doppeltes Seh- und Tastvermögen. Der mediale Körper hat in seinem habituellen Leib die vertrauten kulturell-historischen Handlungen seiner eigenen Materialität abgelagert, was seine spezifischen medialen Erinnerungen sowie gewisse narrative Gewohnheiten prägt. In der inszenierten Intermedialität tritt der aktuelle Leib auf und zwingt zur medialen Veränderung. Dies passiert, weil das Medium als Körper immer offen für neue Möglichkeiten ist. Der mediale Leib wird während der inszenierten Intermedialität aktualisiert, ohne seinen medialen Habitus zu verlieren (Beispiel des Phantomglieds).

Das Phänomen der inszenierten Intermedialität in Analogie zur Gabe-Theorie: Nehmen die Medien die Rollen von Geber*in und Empfänger*in ein, so beginnt ein Prozess der Gabe. Während des inszenierten Dialogs zwischen den Medienkörpern wird ein Mechanismus der Übertragung von Repräsentationsmodi von einem medialen Körper zum anderen aktiviert. Das jeweilige ›Geschenk‹ ist medial distinkt, da es eine spezifische mediale Identität trägt. Gleichzeitig sind die Darstellungsweisen (der Geist des Geschenks, das *hau*) miteinander verwoben. Wenn beispielsweise das literarische Medium das bildliche inszeniert, dann ist die Malerei das geschenkgebende Medium und die Literatur das geschenknehmende Medium. Mit der Gabe wird ein Teil des geschenkgebenden Mediums angeboten, nämlich sein *hau*, seine Repräsentationsweisen. Nimmt die Literatur das Geschenk an, so wird die inszenierte Intermedialität verwirklicht. Der literarische Körper ist nicht mehr nur literarisch, sondern auch bildlich; dies ist das Ergebnis der Gabe eines fremdmedialen Körpers an den Körper des Objektmediums. Die Repräsentationsmöglichkeiten des empfangenen Mediums werden somit bereichert. Allerdings muss das Geschenk zurück- oder weitergegeben werden, sowie das geschenknehmende Medium zurück zu seinen eigenen Darstellungsformen kehren muss. Andernfalls entsteht die Gefahr, Schaden zu erleiden. Der literarische Text kann mit Bildern erzählen oder sogar so tun, als sei er ein Bild, aber nur in begrenzter Weise. Kehrt er nicht zu seiner medialen Normativität zurück, so läuft er Gefahr, seinen medialen Charakter, nämlich seine Literarizität zu verlieren.

Die Berührung zwischen Medienkörpern in der inszenierten Intermedialität: Sind zwei fremdmediale Körper miteinander in Berührung, so ist nur ihre Oberfläche in Kontakt: Das literarische Medium, das das malerische Medium inszeniert, kann nicht mit Farben und Linien erzählen, aber es ist in der Lage, so zu erzählen, ›als ob‹ es malerisch sei. Dieser ›Als-ob Charakter‹ ist durch die Einschränkung des Berührens zu verstehen. Kommen die medialen Körper in Kontakt, dann stoßen sie

sich an ihren eigenen medialen und materiellen Grenzen. Unberührbar bleibt die Substanz des Mediums, die aus der Kombination von Materialität und Repräsentationsweisen besteht. Distanzieren sich die medialen Körper auf dem Plateau, so lösen sich das Berühren und die inszenierte Intermedialität unmittelbar auf.

6.3.3. Dritter aporetischer Weg: Warum die Wanderung und das Flanieren der ästhetischen Kategorien?

Um die inszenierten intermedialen Beispiele zu analysieren, wurden im Projekt drei ästhetische Kategorien entworfen: die Kategorie der *artsemblance*, die der *Stimmung* und die der *Negation*. Diese Kategorien vermögen die medialen Grenzüberschreitungen sowohl auf der Produktions- als auch auf der Rezeptionsebene zu interpretieren. Die drei Kategorien sind paradigmatisch. Es bleibt jedoch ein offenes Projekt, das neue Kategorien in seine Liste aufnehmen kann. Das vorliegende Projekt interessiert das Schema der Wanderung der Kategorien und des Flanierens der ästhetischen Kategorien. Die Auswahl der Kategorien ist begrenzt, aber nicht zufällig. Die drei Kategorien sind relevant für die Annäherung an inszenierte intermediale Beispiele, weil sie ästhetische Paradigmen betreffen, die häufig mit dem Phänomen der Intermedialität korrelieren.

Die Kategorien wandern als nomadische Figuren unter verschiedenen Disziplinen, bis sie ästhetisiert werden und das Feld der (inszenierten) Intermedialität betreten. Nachdem sie dort eingebürgert sind, verlieren sie ihre Mobilität nicht; sie flanieren auf den ikonoschriftlichen Straßen und eröffnen neue Wegstrecken auf der intermedialen Kartographie.

Betrifft also eine Kategorie das jeweilige Feld, dann aktiviert sie die entsprechenden Bewusstseinsmöglichkeiten, um ihr Kommunikationsziel zu erreichen. *Welches Ziel ist das?* Es ist das Ziel, zu überleben, sich zu integrieren, den prekären Zustand des Neuankömmlings, des ›Fremden‹ zu bewältigen. Die jeweilige Kategorie ist stets bereit, ein Feld hinter sich zu lassen und weiter zu wandern. Das Feld der inszenierten Intermedialität stellt ein potentiell Ziel der Wanderung dar, keinen Endzweck.

Nachdem die Kategorien im Feld der Intermedialität angekommen sind, unterlaufen sie den Prozess der Ästhetisierung, bevor sie für die Analyse der Bild-Schrift-Wechselbeziehungen angewendet werden können. Der Prozess der Ästhetisierung ähnelt einem Übergangsritus, einer Integrationsphase der nomadischen Kategorie. Während dieses Ritus' werden die Kategorien in den ästhetischen Diskurs eingebürgert und beteiligen sich an der Analyse des Nexus zwischen Bild und Schrift. Wenn die nomadischen Kategorien ›einreisen‹, verzichten sie nicht auf ihre kulturellen Einschreibungen und eingepägten Traditionslinien. Sie bleiben dank ihrer theoretischen Wanderung reich an Erfahrung. Dies macht sie zuverlässiger für eine inszenierte intermediale Analyse.

Und warum ist die Strategie der Wanderung überhaupt wichtig für die Ästhetisierung der jeweiligen Kategorie? Wenn die nomadische Kategorie das Feld der Intermedialität betritt, ist sie kein neutraler Körper. Sie hat durch die Wanderung neue Kommunikationsfähigkeiten entwickelt. Diese machen sie überlebensfähig in den komplexen Schrift-Bild-Wechselbeziehungen. Sowohl durch ihre Wanderung als auch durch ihre Einbürgerung in verschiedene begriffliche Systeme hat sie sich zwei wichtige Elemente angeeignet: Polyphonie und Hybridität. Ihre Mehrstimmigkeit, die sie offen für Alterität macht, hat die nomadische Kategorie durch die verschiedenen Wanderziele gewonnen.

Sind die Kategorien im intermedialen Feld angesiedelt, ist der Zweck der Wanderung erreicht. Nichtsdestotrotz bleiben sie in dieser Konstellation nicht immobil, sondern beginnen zu flanieren, angeregt durch ein ständiges Pendeln zwischen Schrift und Bild. Durch das Flanieren ebnen die ästhetischen Kategorien neue Wege auf dem Feld der (inszenierten) Intermedialität. Das Flanieren führt zur Kartographie neuer intermedialer Richtungen.

6.4. Szene 4: Zusammenfassung eines Dramas

Der Chor nimmt seinen Platz auf dem intermedialen Plateau ein: Die medialen Körper der Literatur und Malerei bewegen sich in der Szene und beginnen zu interagieren. Sie berühren sich, tauschen Gaben miteinander aus und imitieren einander. Sie werden zu Mimenfiguren, die verschiedene materielle Masken tragen. Haupteigenschaft des Chors ist die Synchronisierung der Schritte und Stimmen seiner Mitglieder. Diese singen und tanzen zusammen und berichten vom Schicksal der Protagonist*innen. Eben diese Synchronisierung realisiert die Intermedialität. Es handelt sich um mediale Mannigfaltigkeiten, die sich begegnen. Dies ist der erste Akt des Dramas, die Exposition des Themas, die als Übergang zum erregenden Moment dient.

Im zweiten Akt beginnt das erregende Moment: Hebel für die Mobilisierung der Handlung ist die Erzählung der ästhetischen Kategorien, die zwischen verschiedenen Feldern wandern, bis sie das Feld der Intermedialität erreichen. Dort werden sie ästhetisiert und beginnen zu flanieren und eine neue intermediale Kartografie zu skizzieren. Die Kategorien sind die Hauptcharaktere und ihre Reise stellt die Katastase des Dramas dar. Der Wanderungswille erwacht in der Seele der Kategorien, und so beginnt die Handlung. Die Wanderung ist notwendig, um den Höhepunkt des Dramas zu erreichen. Die Peripetie erfolgt, wenn die drei ästhetischen Kategorien der *artsemlance*, der *Stimmung* und der *Negation* das Feld der Intermedialität betreten.

Im dritten Akt befindet sich die Klimax des Dramas. Das Element der Peripetie in der klassischen Tragödie ist mit dem plötzlichen Umschlag des Zustands der

Held*in verbunden. Dasselbe gilt für die drei Kategorien, die, nachdem sie in die Intermedialität eingebürgert sind, eine neue Identität und eine neue intermediale Definition erhalten. Damit werden neue methodologische und hermeneutische Richtungen angeboten.

Im vierten Akt findet das retardierende Moment statt. Das heißt, dass die Held*innen des Dramas, die ästhetischen Kategorien, ein neues intermediales Leben erfahren. Die Erfahrung der neuen Lebensform wird durch die Durchführung der Kategorien in zwei inszenierten intermedialen Beispielen veranschaulicht: Marcel Proust und Christos Bokoros – ein Roman, der Bilder verschriftlicht und drei Bilder, die Gedichte und Erzählungen verbildlichen. Innerhalb eines einzigen Mediums finden eine Berührung und ein Gaben-Austausch von verschiedenen medialen Körpern statt. Proust und Bokoros sind die ›Orte‹, die die ästhetischen Kategorien bewohnen und deren Straßen sie durchschreiten beziehungsweise durchführen, um neue Wege zu eröffnen. Der Wendepunkt des (Un)Glücks wurde akzeptiert (retardierendes Moment), aber eine Spannung bleibt: Es beginnt das ›Sich-Einleben‹, das ›Neue-Leben-Lernen‹, das Flanieren.

Das Ende naht, während diese Zeilen verfasst werden, und offen bleibt, ob das Leben der ästhetischen Kategorien im intermedialen Feld glücklich verlaufen wird oder nicht. Werden die Kategorien ihren Ort wieder verlassen und weiterwandern, oder etablieren sie sich an ihren neuen ikonoschriftlichen Orten? Was die Verfasserin des Texts und Regisseurin des Stücks vermag, ist kein geschlossenes Ende anzubieten, sondern neue Wege im Feld der Intermedialität zu eröffnen, *ρήξικέλευθος* zu sein.

Epilog: Der Vorhang fällt – Eröffnung zur Welt

Widerständiges Denken vollzieht sich schließlich nie in Einsamkeit. Es ist nicht nur ein Denken von ›Etwas‹ (ein Etwas, das selbst nicht Denken ist), sondern immer ein Mit-Denken. [...] Es ist eine soziale Praxis, die, wenn sie nicht folgenlos bleiben will, mit Anderen zusammen in Dialog und Kontroverse gelebt werden muss, als Mit-Denken, aber auch Gegen-Denken. [...] Es ist der Wind, der die Segelschiffe der Theorie zugleich bedroht und antreibt.¹

Das Stück ist zu Ende, der Vorhang fällt und die Leser*innen des Texts und Betrachter*innen des Spektakels werden zu ihren Gewohnheiten zurückkehren. Falls das Stück erfolgreich war, dann sind die Rezipient*innen nach jener ästhetischen Erfahrung nicht mehr dieselben: Ein Drama – und in noch viel größerem Maße eine Dissertation – können die reale Welt nicht verändern, aber sie sind in der Lage, zu *welten*, eine fiktionale Realität aufzubauen, in der es freie Plätze für das Mitmachen und *Mit-Denken* gibt. Theorie besitzt eben diese Macht, die Wahrnehmungsmöglichkeiten so mannigfaltig und intensiv auszudehnen, dass alle festen Gedanken und Glaubenssätze deformiert werden. Verzichtet man auf Vorkenntnisse und stabiles Wissen und begibt sich in die Hände der Theorie, so genießt man eine seltene Freiheit: die Freiheit, alles neu zu denken und zu erleben.

Wenn das vorliegende Projekt als Werk rezipiert wird, als intermediales Spektakel, in dem verschiedene mediale Körper in Kontakt kommen und theoretische Figuren zu Nomad*innen werden, die wandern und flanieren, dann findet ein ästhetisches Ereignis statt. Dieses Geschehen, das sich aus einer fleißigen ästhetischen Arbeit ergibt, erzielt eine ästhetische Erfahrung beziehungsweise Erziehung des Menschen. Es ist aber zugleich eine Ausübung von Schönheit, die zusammen

¹ Haas, Annika; Jonas Hock, Anna Leyrer und Johannes Ungelenk. »Einleitung«, in: *Widerständige Theorie. Kritisches Lesen und Schreiben*, herausgegeben von Annika Haas, Jonas Hock, Anna Leyrer und Johannes Ungelenk. Berlin: Neofelis, 2018, 7–15, hier: 9.

mit einer ethischen und politischen Verpflichtung einhergeht: den Widerstand gegen alle Grausamkeit, die die Souveränität hervorbringt, gegen eine ganze Reihe von Mächten, die das Subjekt seiner menschlichen Identität berauben wollen, um es zu unterwerfen.

Wird das Projekt als eine wissenschaftliche Dissertation gelesen, dann ist die Verantwortung noch größer, da die entsprechende Fakultät den Geisteswissenschaften angehört. Die Geisteswissenschaften, so Derrida, sind der privilegierte Ort der Präsentation des Unbedingtheitsprinzips, das eine *unbedingte, bedingungslose*, von jeder einschränkenden Bedingung freie Universität verspricht.² Um dieses Prinzip zu bewahren, gilt es, kritisch zu denken und das Recht umzusetzen, »alles zu sagen, [...] es öffentlich zu sagen, es zu veröffentlichen.«³ Diese Dissertation versucht, ihren Ort in der Topologie der *unbedingten* Universität zu finden und das Prinzip der Unbedingtheit zu bekunden. Die Intermedialität bietet diesbezüglich ein ideales Forschungsfeld, da der Gegenstand der Recherche selbst die interdisziplinären Verknüpfungen und Verflechtungen sind. Um solch rhizomatische Strukturen zu erforschen und das *Vertigo* eines asymmetrischen, azentrischen und unhierarchischen »Ensembles« zu bewältigen, gilt es, stets »in-Bezug-auf« zu denken; alle Bedingungen zu entwurzeln.

2 Vgl.: Derrida, Jacques. *Die unbedingte Universität*, übersetzt von Stefan Lorenzer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001, 9, 16, 19.

3 Ibid., 14.

Literaturverzeichnis

- Ackerman, Spencer und Ian Cobain. »Guantánamo Diary Exposes Brutality of US Rendition and Torture«, in: *The Guardian*, 16. Januar 2015, <https://www.theguardian.com/world/2015/jan/16/-sp-guantanamo-diary-exposes-brutality-us-rendition-torture> (Zugriff: 31.08.2023).
- Adayfi, Mansoor et al. »An Open Letter to President Biden About Guantánamo«, in: *New York Review of Books*, 29. Januar 2021, <https://www.nybooks.com/daily/2021/01/29/an-open-letter-to-president-biden-about-guantanamo/> (Zugriff: 31.08.2023).
- Agamben, Giorgio. *Ausnahmezustand*, übersetzt von Ulrich Müller-Schöll. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004.
- Alloa, Emmanouel. »Ikonische Negation. Unter welchen Umständen können Bilder verneinen?« in: *Bild und Negativität*, herausgegeben von Lars Nowak. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2019, 51–82.
- Alloa, Emmanuel. »Metaxy Oder: Warum Es Keine Immateriellen Medien Gibt«, in: *Imaginäre Medialität – Immaterielle Medien*, herausgegeben von Gertrud Koch, Kirsten Maar, und Fiona McGovern. München: Fink, 2012, 13–34.
- Alloa, Emmanuel. *Das Durchscheinende Bild. Konturen einer medialen Phänomenologie*. Zürich: diaphanes, 2011.
- Anagnostaki, Nora. *Διαδρομή. Δοκίμια Κριτικής (1960-1995)* [Route. Kritische Essays (1960–1995)]. Athen: Nefeli, 1995.
- Andreadis, Jagos. *Ο Ηλίθιος του Ντοστογιέφσκι και το Μηδέν της Γραφής* [Der Idiot von Dostojewskij und die Null der Schrift]. Athen: Plethron, 2006.
- Angelatos, Dimitris. *Λογοτεχνία και Ζωγραφική. Προς μια ερμηνεία της διακαλλιτεχνικής (ανα)παράστασης* [Literatur und Malerei. Über eine Interpretation der intermedialen (Re)präsentation]. Athen: Gutenberg, 2017.
- Angelatos, Dimitris. *Το έργο του Διονυσίου Σολωμού και ο κόσμος των λογοτεχνικών ειδών* [Das Werk von Dionysios Solomos und die Welt der literarischen Gattungen]. Athen: Gutenberg, 2009.
- Antonopoulou, Anastasia. »Eine Poetik der Ägäis: Von der griechischen Moderne zu Erich Arendt«, in: *Literarische Ägäis: Ein Kulturraum zwischen Mythos und Geschichte*,

- herausgegeben von Anastasia Antonopoulou. Bielefeld: transcript, 2021, 77–98.
<https://doi.org/10.1515/9783839452226-006> (Zugriff: 25.09.2023).
- Aristoteles. *Kategorien. Lehre vom Satz (Organon I/II)*, übersetzt von Eugen Rolfes. Hamburg: Meiner, 1958.
- Aristoteles. *Poetik*, herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 1982.
- Asmus, Valentin F. *Αριστοτέλης* [Aristoteles], übersetzt von Annika Charalambidou. Athen: Kedros, 1978.
- Auerbach, Erich. »La cour et la ville«, in: *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*, herausgegeben von Erich Auerbach. Bern: Francke, 1951. 12–50.
- Bachtin, Michael. *Die Ästhetik des Wortes*, übersetzt von Rainer Grübel und Sabine Reese. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990.
- Bachtin, Michail. *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, übersetzt von Adelheid Schramm. Frankfurt a.M.; Berlin; Wien: Ullstein, 1985.
- Bal, Mieke. *The Mottled Screen: Reading Proust Visually*, übersetzt von Anna-Luise Milne. Stanford; California: Stanford University Press, 1997.
- Bal, Mieke. *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2002.
- Balzac, Honoré de. *Le Chef-d'œuvre inconnu*. Bibliothèque électronique du Québec: Collection À tous les vents, Volume 130: version 1.01. https://beq.ebooksgratuits.com/balzac/Balzac_70_Le_chef_doeuvre_inconnu.pdf (Zugriff: 22.06.2023).
- Barad, Karen. »When two hands touch, how close are they? On Touching – The Inhuman That Therefore I Am (v1.1)«, in: *Power of Material – Politics of Materiality*, herausgegeben von Kerstin Stakemeier und Susanne Witzgall. Zürich: diaphanes, 2017, 153–164.
- Beckett, Samuel. *Proust*, übersetzt von Jochen Schimmang. Berlin: Suhrkamp, 2023.
- Benjamin, Walter. »Das Passagen-Werk«, in: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften V*, herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982.
- Benjamin, Walter. *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1961.
- Benjamin, Walter. *Über den Begriff der Geschichte*, herausgegeben von Gérard Raulet. Berlin: Suhrkamp, 2010.
- Bergson, Henri. *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, übersetzt von Julius Frankenberger. Hamburg: Meiner, 1991.
- Bernstein, Charles. »Inventing Wordness: Gertrude Stein's Philosophical Investigations«, in: *Gertrude Stein Advanced. An Anthology of Criticism*, herausgegeben von Richard Kostelanetz. Jefferson; N.C.: McFarland, 1990, 57–62.
- Bertram, Georg W. »Ästhetische Verlebendigung«, in: *Imaginäre Medialität – Immaterielle Medien*, herausgegeben von Gertrud Koch, Kirsten Maar, und Fiona McGovern. München: Fink, 2012, 35–55.

- Bexte, Peter. »Sinne im Widerspruch – Diderots Schriften zur bildenden Kunst«, in: Diderot. *Schriften zur Kunst*, herausgegeben von Peter Bexte. Berlin; Hamburg: Philo & Philo Fine Arts, 2005, 291–316.
- Billermann, Roderich. *Die »métaphore« bei Marcel Proust. Ihre Wurzeln bei Novalis, Heine und Baudelaire, ihre Theorie und Praxis*. München: Fink, 2000.
- Birnstiel, Klaus. »Stimmung und Kritik. Conceptual Travels in die Philologie, Philosophie und Ästhetik«, in: *Stimmungen und Vielstimmigkeit der Aufklärung*, herausgegeben von Silvan Moosmüller, Boris Previšić und Laure Spaltenstein. Göttingen: Wallstein, 2017, 316–335.
- Blättler, Andy, Doris Gassert, Susanna Parikka-Hug und Miriam V. Ronsdorf. *Intermediale Inszenierungen im Zeitalter der Digitalisierung: Medientheoretische Analysen und ästhetische Konzepte*. Bielefeld: transcript, 2010.
- Böhme, Gernot. *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Berlin: Suhrkamp, 1995.
- Boileau-Despréaux, Nicolas. *Die Dichtkunst. L'Art poétique*, herausgegeben von Rita Schober. Halle: Niemeyer, 1968.
- Bokoros, Christos. »Cypress tree of memory«, <https://bokoros.com/en/cypress-tree-of-memory/> (Zugriff: 06.11.2023).
- Bokoros, Christos. »Η γιορτή«, <https://bokoros.com/h-%ce%b3%ce%b9%ce%bf%cf%81%cf%84%ce%ae/?bpage=1447> (Zugriff: 25.09.2023).
- Bokoros, Christos. »Keeping company with Kyr-Alexandros/in memory of Alexander Papadiamantis«, <https://bokoros.com/en/keeping-company-with-kyr-alexander-in-memory-of-alexander-papadiamantis/> (Zugriff: 25.09.2023).
- Bokoros, Christos. »συντροφιά με τον κυρ Αλέξανδρο μνήμη Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη«, <https://bokoros.com/συντροφιά-με-τον-κυρ-αλέξανδρο-μνήμη-α/?bpage=1447> (Zugriff: 25.09.2023).
- Bokoros, Christos. *The Bare Essentials*. Athen, 2014. [Das Buch wurde von C. Bokoros und M. Poga gestaltet und im Juli 2014 in der Druckerei von G. Kostopoulos gedruckt].
- Bonsiepen, Wolfgang. »Negation, Negativität«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie. Band 6*, herausgegeben von Joachim Ritter, Karlfield Gründer und Gottfried Gabriel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984.
- Brooks, Peter. »The Humanities as an Export Commodity«, in: *Profession* (2008): 33–39, <http://www.jstor.org/stable/25595880> (Zugriff: 31.08.2023).
- Brosch, Renate (Hg.). *Ikono/Philo/Logie: Wechselspiele von Texten und Bildern. Band 2*. Berlin: trafo, 2004.
- Bruno, Giordano. *Der Kerzenzieher*, übersetzt von Sergius Kodera. Hamburg: Meiner, 2003.
- Budick, Sanford und Wolfgang Iser (Hg.). *Languages of the Unsayable: The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*. New York: Columbia University Press, 1989.

- Butler, Judith. »Guantanamo Limbo: International Law Offers Too Little Protection for Prisoners of the New War«, in: *The Nation*, 14. März 2002, <https://www.thenation.com/article/archive/guantanamo-limbo/> (Zugriff: 31.08.2023).
- Certeau, Michel de. *Kunst des Handelns*, übersetzt von Ronald Voullié. Berlin: Merve, 1988.
- Chapelain, Jean. *Opuscles critiques*, herausgegeben von Anne Duprat. Genève: Librairie Droz, 2007.
- Chatzivasiliou, Vangelis. »Ο Μίλτος Σαχτούρης και το δραματικό παιχνίδι των χρωμάτων [Miltos Sachturis und das dramatische Spiel der Farben]«, in: *Χάρτης* 31 (Juli 2021), <https://www.hartismag.gr/hartis-31/afierwma/o-miltos-saxtoyrhs-kai-to-dramatiko-paixnidi-twn-xrwmatwnx#> (Zugriff: 22.06.2023).
- Çiçekoglu, Feride. »Difference, Visual Narration, and ›Point of View‹ in My Name Is Red«, in: *The Journal of Aesthetic Education* 37, Nr. 4 (Winter 2003): 124–137, <https://www.jstor.org/stable/3527343> (Zugriff: 09.08.2023).
- Coole, Diana und Samantha Frost. »Introducing the New Materialisms«, in: *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*, herausgegeben von Diana Coole und Samantha Frost. Durham; London: Duke University Press, 2010, 1–43.
- Coole, Diana. »The Inertia of Matter and the Generativity of Flesh«, in: *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*, herausgegeben von Diana Coole und Samantha Frost. Durham; London: Duke University Press, 2010, 92–115.
- Dallas, Ioannis. *Εισαγωγή στην ποιητική του Μίλτου Σαχτούρη* [Einleitung in Miltos Sachturis' Poetik]. Athen: Keimena, 1979.
- de Francisco, Lara. »Kunstwerke und Gebrauchsgegenstände: Ding, Zeug und Werk in ihrer Widerspiegelung«, in: *Heideggers Ursprung des Kunstwerks: Ein kooperativer Kommentar*, herausgegeben von Günter Figal. Frankfurt a.M.: Klostermann, 2011, 19–32.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari. *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*, übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Berlin: Merve, 1992.
- Deleuze, Gilles. *Proust und die Zeichen*, übersetzt von Henriette Beese. Berlin: Merve, 1993.
- Dens, Jean-Pierre. »La notion du bon goût au XVIIème siècle: Historique et definition«, in: *Revue Belge de Philologie et d'Histoire – Belgische Tijdschrift voor Filologie en Geschiedenis* 53 (1975): 726–729.
- Derrida, Jacques. *Aporien. Sterben – Auf die »Grenzen der Wahrheit« gefaßt sein*, übersetzt von Michael Wetzels. München: Fink, 1998.
- Derrida, Jacques. *Berühren, Jean-Luc Nancy*, übersetzt von Hans-Dieter Gondek. Berlin: Brinkmann und Bose, 2007.
- Derrida, Jacques. *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression*, übersetzt von Hans-Dieter Gondek und Hans Naumann. Berlin: Brinkmann und Bose, 1997.
- Derrida, Jacques. *Die unbedingte Universität*, übersetzt von Stefan Lorenzer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001.

- Derrida, Jacques. *Falschgeld. Zeit geben I*, übersetzt von Andreas Knop und Michael Wetzel. München: Fink, 1993.
- Derrida, Jacques. *Positionen: Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*, übersetzt von Dorothea Schmidt unter Mitarbeit von Astrid Wintersberger, herausgegeben von Peter Engelmann. Graz: Böhlau, 1986.
- Derrida, Jacques. *Wie nicht sprechen. Verneinungen*, übersetzt von Hans-Dieter Gondek, herausgegeben von Peter Engelmann. Wien: Passagen, 1989.
- Diderot, Denis und Jean-Baptiste le Rond d'Alembert. *Encyclopédie ou Dictionnaire des sciences, des arts et des métiers. Bd. 6*. Paris: Chez Jean-Léonard Pellet, 1778–1779. Reprint Stuttgart-Bad Cannstadt, 1966–1967.
- Diderot, Denis. *Œuvres esthétiques*. Paris: Garnier Freres, 1959.
- Diderot, Denis. *Schriften zur Kunst*, herausgegeben von Peter Bexte. Berlin; Hamburg: Philo & Philo Fine Arts, 2005.
- Didi-Huberman, Georges. »Die Frage des Details, die Frage des pan«, in: *Was aus dem Bild fällt. Figuren des Details in Kunst und Literatur*, übersetzt von Werner Rapp, herausgegeben von Edith Futscher, Stefan Neuner, Wolfram Pichler und Ralph Ubl. München: Fink, 2007, 43–86.
- Didi-Huberman, Georges. »Ninfa Fluida (a Post Scriptum)«, in: *Botticelli Past and Present*, herausgegeben von Ana Debenedetti und Caroline Elam. London: UCL Press, 2019, 237–65.
- Didi-Huberman, Georges. *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*, übersetzt von Michael Bischoff. Berlin: Suhrkamp, 2010.
- Dostojewskij, Fjodor. *Der Idiot*, übersetzt von Swetlana Geier. Frankfurt a.M.: Fischer, 1998.
- Drosinis, Georgios. »Στα Ρόδινα ακρογιάλια [Die rosenfarbenen Strände]«, in: Triantafillopoulos, Nikos D. (Hg.). *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης. Είκοσι κείμενα για την ζωή και το έργο του* [Alexandros Papadiamantis. Zwanzig Texte über sein Leben und Werk]. Athen: Oi Ekdoseis ton Filon, 1979, 67–73.
- Dubos, Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Paris: Beaux-Arts de Paris, 2015.
- Dufft, Catharina. *Orhan Pamuks Istanbul*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2007.
- Düring, Ingemar. *Aristoteles. Darstellung und Interpretation seines Denkens. Band 1*. Heidelberg: Karl Winter Universitätsverlag, 1966.
- Elleström, Lars (Hg.). *Beyond Media Borders: Relations among Multimodal Media*. Houndmills; Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2021.
- Elleström, Lars (Hg.). *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Houndmills; Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2010.
- Elytis, Odysseas. *Open Papers. Selected Essays*, übersetzt von Olga Broumas und T. Begley. Washington: Copper Canyon Press, 1995.
- Elytis, Odysseas. *To Axion Esti – Gepriesen Sei*, übersetzt von Günter Dietz. Frankfurt a.M.: Fischer, 1981.

- Elytis, Odysseas. *Ανοιχτά χαρτιά* [Mit offenen Karten]. Athen: Asterias, 1974.
- Elytis, Odysseas. *Το Αξιόν Εστί* [Gepriesen Sei]. Athen: Ikaros, 1979.
- Elytis, Odysseas. *Τρία Πούματα με Σημαία Ευκαιρίας* [Drei Gedichte unter Billigflagge]. Athen: Ikaros, 2009.
- Elytis, Odysseus. *The Collected Poems of Odysseus Elytis*, übersetzt von Jeffrey Carson und Nikos Sarris. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 1997.
- Farinou-Malamatari, Georgia. *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη 1887–1910* [Erzähltechniken bei Papadiamanti 1887–1910]. Athen: Kedros, 1987.
- Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2017.
- Fischlin, Daniel (Hg.). *Negation, Critical Theory, and Postmodern Textuality*. Dordrecht: Springer, 1994.
- Fix, Ulla und Hans Wellmann (Hg.). *Bild im Text – Text und Bild*. Heidelberg: Winter, 2000.
- Frank, Joseph. *Lectures on Dostoevsky*, herausgegeben von Marina Brodskaya und Marguerite Frank. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2020.
- Freytag, Gustav. *Die Technik des Dramas*. Stuttgart: Reclam, 1983.
- Früchtl, Josef und Jörg Zimmermann. »Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens«, in: *Ästhetik der Inszenierung*, herausgegeben von Josef Früchtl und Jörg Zimmermann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001, 9–47.
- Füssel, Marian. »Tote Orte und gelebte Räume: zur Raumtheorie von Michel de Certeau S. J.«, in: *Historical Social Research* 38, Nr. 3 (2013): 22–39, <https://doi.org/10.12759/hsr.38.2013.3.22-39> (Zugriff: 31.07.2023).
- Galle, Roland. »Honnêteté und sincérité«, in: *Französische Klassik: Theorie. Literatur. Malerei*, herausgegeben von Fritz Nies und Karlheinz Stierle. München: Fink, 1985, 33–60.
- Gebhardt, Winfried, Ronald Hitzler und Bernt Schnettler. »Unterwegs-Sein – Zur Einleitung«, in: *Nomaden, Flaneure, Vagabunden. Wissensformen und Denkstile der Gegenwart*, herausgegeben von Winfried Gebhardt und Ronald Hitzler. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2006, 9–22.
- Geiger, Annette. *Urbild und fotografischer Blick. Diderot, Chardin und die Vorgeschichte der Fotografie in der Malerei des 18. Jahrhunderts*. München: Fink, 2004.
- Giersch, Ulrich. »Der gemessene Schritt als Sinn des Körpers: Gehkünste und Kunstgänge«, in: *Das Schwinden der Sinne*, herausgegeben von Dietmar Kamper und Christoph Wulf. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1984, 261–275.
- Gisbertz, Anna-Katherina. »Wiederkehr der Stimmung?«, in: *Stimmung. Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie*, herausgegeben von Anna-Katharina Gisbertz. München: Fink, 2011, 7–13.
- Glissant, Édouard. *Kultur und Identität. Ansätze zu einer Poetik der Vielheit*, übersetzt von Beate Thill. Heidelberg: Wunderhorn, 2005.

- Glissant, Édouard. *Philosophie der Weltbeziehung. Poesie der Weite*, übersetzt von Beate Thill. Heidelberg: Wunderhorn, 2021.
- Glissant, Édouard. *Poétique de la Relation*. Paris: Gallimard, 1990.
- Guerrée, Anthony. »Les Assises du Temps Perdu«, <https://anthony-guerree.com/category/chairs-lost-time/> (Zugriff: 09.08.2023).
- Guerrée, Anthony. *Les Assises du temps perdu*. Paris: Bouclard, 2020.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. »Produktion von Präsenz, durchsetzt mit Absenz. Über Musik, Libretto und Inszenierung«, in: *Ästhetik der Inszenierung*, herausgegeben von Josef Früchtel und Jörg Zimmermann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001, 63–76.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*. München: Hanser, 2017.
- Haas, Annika; Jonas Hock, Anna Leyrer und Johannes Ungelenk. »Einleitung«, in: *Widerständige Theorie. Kritisches Lesen und Schreiben*, herausgegeben von Annika Haas, Jonas Hock, Anna Leyrer und Johannes Ungelenk. Berlin: Neofelis, 2018, 7–15.
- Hajduk, Stefan. *Poetologie der Stimmung. Ein ästhetisches Phänomen der frühen Goethezeit*. Bielefeld: transcript, 2016.
- Hamelin, Octave. *Le Systeme d' Aristote*. Paris: Librairie Felix Alcan, 1920.
- Hanisch, Claudia. *Proust im Zeichen der Zukunft: Zur Modellierung ästhetischer Dispositione der historischen Avantgarde in À la recherche du temps perdu*. Hildesheim: Olms, 2016.
- Hansen-Löve, Aage A. »Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne«, in: *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, herausgegeben von Wolf Schmid und Wolf-Dieter Stempel. Wien: Institut für Slawistik an der Universität Wien, 1983, 291–360.
- Harman, Graham. *Immaterialism: Objects and Social Theory*. Malden: Polity, 2020.
- Hauskeller, Michael. *Atmosphären erleben. Philosophische Untersuchungen zur Sinneswahrnehmung*. Berlin: Akademie, 1995.
- Heibach, Christiane. *Atmosphären. Dimensionen eines diffusen Phänomens*. München: Fink, 2012.
- Heidegger, Martin. *Der Ursprung des Kunstwerkes*, herausgegeben von Friedrich-Wilhelm v. Herrmann. Frankfurt a.M.: Klostermann, 2012.
- Hénaff, Marcel. *Der Preis der Wahrheit. Gabe, Geld und Philosophie*, übersetzt von Eva Moldenhauer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2009.
- Hochkirchen, Britta. *Bildkritik im Zeitalter der Aufklärung. Jean-Baptiste Greuzes Darstellungen der verlorenen Unschuld*. Göttingen: Wallstein, 2018.
- Huber, Hans Dieter. »Das Bild als Schnittstelle zwischen dem Sichtbaren und dem Nicht-Sichtbaren«, in: *Bild und Negativität*, herausgegeben von Lars Nowak. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2019, 83–98.

- Ingarden, Roman. *Das literarische Kunstwerk*. Tübingen: Niemeyer, 1972.
- Ioakimidou, Lito. »Από το μελαγχολικό στο κραυγαλέο: η ποιητική της εικόνας στο εξπρεσιονιστικό τοπίο [Vom Melancholischen zum Unverhohlenen: Die Poetik des Bildes in der expressionistischen Landschaft]«, in: *Η ποιητική του τοπίου [Die Poetik der Landschaft]*. Band 2., herausgegeben von Euripides Garantoudis. Athen: Nationales Hellenisches Forschungszentrum, 2019, 319–335.
- Jansen, Ludger. »Aristoteles' Kategorie des Relativen zwischen Dialektik und Ontologie«, in: *Philosophiegeschichte und logische Analyse*, Nr. 9 (2006): 1–33.
- Jauß, Hans Robert. *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts À la recherche du temps perdu. Ein Beitrag zur Theorie des Romans*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986.
- Kalamaras, Vasilis. »Τρία ποιήματα με σημαία ευκαιρίας (κριτική βιβλίου) [Drei Gedichte unter Billigflagge (Rezension)]«, in: *Διαβάζω* 57 (1982): 167.
- Kapsomenos, Eratosthenis. »Φως που πατεί χαρούμενο τον Άδη και το Χάρο«. Ερμηνευτική συμβολή στους »Ελεύθερους Πολιορκημένους« του Σολωμού [»Licht, das freudig über Hades und Tod schreitet«. Interpretationsbeitrag zu Solomos' »Freie Belagerte«], in: Kechagioglou, Giorgos (Hg.). *Εισαγωγή στην ποίηση του Σολωμού* [Einleitung in der Poesie von Dionysios Solomos]. Heraklion: Universitäts Kreta Verlag, 1999, 317–326.
- Karantonis, Andreas. *Για τον Οδυσσέα Ελύτη* [Über Odysseas Elytis]. Athen: Papadima, 1980.
- Kerstin, Thomas. *Welt und Stimmung bei Puvis de Chavannes, Seurat und Gauguin*. München; Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2010.
- Koch, Gertrud, Kirsten Maar, und Fiona McGovern. »Vorwort«, in: *Imaginäre Medialität – Immaterielle Medien*, herausgegeben von Gertrud Koch, Kirsten Maar, und Fiona McGovern. München: Fink, 2012, 7–12.
- Kolb, Philip (Hg.). *Correspondance de Marcel Proust, Band I: 1880–1895*. Paris: Plon, 1970.
- Kordis, Georgios. *Η ζωγραφική ως τρόπος. Τέσσερα κείμενα για τον χαρακτήρα της καθ'ημάς ζωγραφικής* [Die Malerei als Modus. Vier Texte über den Charakter der traditionellen griechischen Malerei]. Athen: Armos, 2005.
- Koutrianou, Elena. *Με άξονα το φως: Η διαμόρφωση και η κρυστάλλωση της ποιητικής του Οδυσσέα Ελύτη* [Mit Licht als Achse: Die Entstehung und Kristallisation der Poetik von Odysseas Elytis]. Athen: Kostas und Eleni Uranis Stiftung, 2002.
- Koutsounis, Stathis. »Η ποίηση και η ποιητική του Μίλτου Σαχτούρη [Miltos Sachturis' Poesie und Poetik]«, in: *Φιλολογική* 92 (2005): 10–14.
- Kristeva, Julia. »Der geschlossene Text«, in: *Textsemiotik als Ideologiekritik*, herausgegeben von Peter Zima. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977, 194–229.
- Kristeva, Julia. *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1978.
- Lachmund, Anne-Marie. *Proust, Pop und Gender. Strategien und Praktiken populärer Medienkulturen bei Marcel Proust*. Berlin: Lang, 2021.
- Lavezzi, Elisabeth. *La scène de genre dans les Salons de Diderot*. Paris: Hermann, 2009.

- Lehnert, Gertrud. »Proust und Fortuny. Ästhetische Strategien der Erzeugung von Luxus in Mode und Literatur«, in: *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* 41, Nr.4, (2013): 5–16.
- Liantinis, Dimitris. *Χάσμα Σεισμού. Ο φιλοσοφικός Σολωμός* [Erdbebenlücke: Der philosophische Solomos]. Athen: Liantinis, 2007.
- Lignadis, Tasos. *Το Αξιον Εστί του Ελύτη* [Das Gepriesen Sei von Elytis]. Athen: Poreia, 1999.
- Lorentzatos, Zisimos. *Μελέτες* [Essays]. Athen: Galaxia, 1967.
- Loudovikos, Nikolaos. *Η αποφατική εκκλησιολογία του Ομοούσιου. Η αρχέγονη εκκλησία σήμερα* [Die apophatische Ekklesiologie der Konsubstantialität: Die alte Kirche heute]. Athen: Armos, 2002.
- Luhmann, Niklas. »Geheimnis, Zeit und Ewigkeit«, in: *Reden und Schweigen*, herausgegeben von Niklas Luhmann und Peter Fuchs. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989, 101–137.
- Luhmann, Niklas. »Reden und Schweigen«, in: *Reden und Schweigen*, herausgegeben von Niklas Luhmann und Peter Fuchs. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989, 7–29.
- Luhmann, Niklas. »Über die Funktion der Negation in sinnkonstituierenden Systemen«, in: *Positionen der Negativität*, herausgegeben von Harald Weinrich. München: Fink, 1975, 201–218.
- Mahayni, Ziad (Hg.). *Neue Ästhetik. Das Atmosphärische und die Kunst*. München: Fink, 2002.
- Malik, Suhail und Andrea Phillips. »The Wrong of Contemporary Art: Aesthetics and Political Indeterminacy«, in: *Reading Rancière*, herausgegeben von Paul Bowman und Richard Stamp. London; New York: Continuum International Publishing Group, 2011, 111–128.
- Maronitis, Dimitris N. *Μίλτος Σαχτούρης. Άνθρωποι-Χρώματα-Ζώα-Μηχανές* [Miltos Sachturis. Menschen-Farben-Tiere-Maschinen]. Athen: Gnosi, 1980.
- Maronitis, Dimitris. *Οδυσσέας Ελύτης. Μελετήματα* [Odysseas Elytis. Essays]. Athen: Patakis, 2007.
- Massumi, Brian. *A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia. Deviations from Deleuze and Guattari*. London: The MIT Press, 1992.
- Mauss, Marcel. *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*, übersetzt von Eva Moldenhauer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1968.
- Mauss, Marcel. *Soziologie und Anthropologie. Band 2: Gabentausch - Todesvorstellung - Körpertechniken*. Wiesbaden: VS Verlag, 2010.
- Merleau-Ponty, Maurice. »Das Auge und der Geist«, in: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, übersetzt und herausgegeben von Hans Werner Arndt. Hamburg: Rowohlt, 1967, 13–43.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phänomenologie der Wahrnehmung*, übersetzt von Rudolf Boehm. Berlin: De Gruyter, 1966.

- Mersch, Dieter. »Sichtbarkeit/Sichtbarmachung: Was heißt ›Denken im Visuellen‹«, in: *Präsentifizieren: Zeigen zwischen Körper, Bild und Sprache*, herausgegeben von Fabian Goppelsröder und Martin Beck. Zürich: diaphanes, 2014, 17–70.
- Moebius, Stephan. »Entwurf einer Theorie der Praxis aus dem Geist der Gabe. Die Praxistheorie von Marcel Mauss und ihre aktuellen Wirkungen«, in: *Erleben, Erleiden, Erfahren*, herausgegeben von Kay Junge, Daniel Suber und Gerold Gerber. Bielefeld: transcript, 2008, 171–200.
- Müller, Jürgen E. *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster: Nodus, 1996.
- Müller, Lothar. »Orhan Pamuk eröffnet ›Museum der Unschuld‹. Dinge und ihre Doppelgänger«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 28. April 2012, 1–3, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/orhan-pamuk-eroeffnet-museum-der-unschuld-dinge-und-ihre-doppelgaenger-1.1344028> (Zugriff: 09.08.2023).
- Murphy, Jonathan Paul. *Proust's Art. Painting, Sculpture and Writing in À la recherche du temps perdu*. Bern: Peter Lang, 2001.
- Nancy, Jean-Luc. »58 Indizien über den Körper«, in: *Ausdehnung der Seele*, übersetzt von Miriam Fischer. Zürich; Berlin: diaphanes, 2017, 7–31.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*, übersetzt von Nils Hodyas und Timo Obergöker. Berlin: diaphanes, 2003.
- Neumann-Gorsolke, Ute. »Gottebenbildlichkeit AT«, in: *Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet* (<http://www.wibilex.de>), 2017, 1–14, <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/19892/> (Zugriff: 02.08.2023).
- Niccolini, Elisabetta. *Der Spaziergang des Schriftstellers: »Lenz« von Georg Büchner, »Der Spaziergang« von Robert Walser, »Gehen« von Thomas Bernhard*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2000.
- Nikoloudis, Elias P. »Εισαγωγή [Einleitung]«, in: Aristoteles. *Ὅργανον 1: Κατηγορίαι – Περί ἐρμηνείας* [Organon I: Kategorien – Hermeneutik]. Athen: Kaktos, 1994.
- Nowak, Lars (Hg.). *Bild und Negativität*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2019.
- Nowak, Lars. »Bild und Negativität. Zur Einführung in die Problematik«, in: *Bild und Negativität*, herausgegeben von Lars Nowak. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2019, 9–48.
- Nünning, Ansgar (Hg.). *Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart: Metzler, 2013.
- Nygren, Anders. *Agape and Eros*, übersetzt von Philip. S. Watson. Philadelphia: The Westminster Press, 1953.
- Painter, George. D. *Marcel Proust: A biography*. New York: Random House, 1989.
- Palamas, Kostis. »Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης [Alexandros Papadiamantis]«, in: Triantafillopoulos, Nikos D. (Hg.). *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης. Είκοσι κείμενα για την ζωή και το έργο του* [Alexandros Papadiamantis. Zwanzig Texte über sein Leben und Werk]. Athen: Oi Ekdoseis ton Filon, 1979, 27–36.

- Pamuk, Orhan. *Das Museum der Unschuld*, übersetzt von Gerhard Meier. München: Hanser, 2008, E-book.
- Pamuk, Orhan. *Die Unschuld der Dinge*, übersetzt von Gerhard Meier. München: Hanser, 2012.
- Pamuk, Orhan. *The Naive and the Sentimental Novelist. Understanding What Happens When We Write and Read Novels*, übersetzt von Nazim Dikbas. New York: Vintage International, 2010.
- Papadiamantis, Alexandros, »Η Πεποικιλμένη [Die Vielfältige]«, in: Triantafillopoulos, Nikos (Hg.). *Απαντα, Band 4* [Gesammelte Schriften]. Athen: Domos, 1985, 333–340.
- Papadiamantis, Alexandros. »Rêverie du quinze- août«, in: Papadiamantis, Alexandros. *Huit Nouvelles*, übersetzt von Octave Merlier. Athen: Merlier, 1965.
- Papadiamantis, Alexandros. »Ἔρως-Ἡρώς [Eros-Held]«, in: Triantafillopoulos, Nikos (Hg.). *Απαντα, Band 3* [Gesammelte Schriften]. Athen: Domos, 1984, 165–182.
- Papadiamantis, Alexandros. »Ρεμβασμός τοῦ Δεκαπενταυγούστου [Träumerei vom fünfzehnten August]«, in: Triantafillopoulos, Nikos (Hg.). *Απαντα, Band 4* [Gesammelte Schriften]. Athen: Domos, 1985, 85–97.
- Papagiorgis, Kostis. *Ἀλέξανδρος Ἀδαμαντίου Ἐμμανουήλ* [Alexandros Adamantίου Emmanuil]. Athen: Kastaniotis, 1998.
- Parr, Rolf. »Liminale und andere Übergänge. Theoretische Modellierungen von Grenzzonen, Normalitätsspektren, Schwellen, Übergängen und Zwischenräumen in Literatur- und Kulturwissenschaft«, in: *Schriftkultur und Schwellenkunde*, herausgegeben von Achim Geisenhanslüke und Georg Mein. Bielefeld: transcript, 2008, 11–64.
- Pfister, Manfred. »Konzepte der Intertextualität«, in: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, herausgegeben von Ulrich Broich und Manfred Pfister. Tübingen: Niemeyer, 1985, 1–30.
- Plumpe, Gerhard. »Das Sein der Kunst: Heidegger«, in: *Ästhetische Kommunikation der Moderne. Band 2: Von Nietzsche bis zur Gegenwart*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 1993, 248–291.
- Pollok, Anne. »A Further Mediation and the Setting of Limits: The Concept of Aesthetic Semblance and the Aesthetic State«, in: *Friedrich Schiller: Über die Ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, herausgegeben von Gideon Stiening. Berlin; Boston: De Gruyter, 2019, 219–235.
- Portmann, Adrian und David Plüss. »Flanieren, Spazieren, Wandern – Pedestrische Wahrnehmungsweisen, Reflexionen und Mentalitäten«, in: *Im Auge des Flaneurs. Fundstücke zur religiösen Lebenskunst*, herausgegeben von David Plüss. Zürich: Theologischer Verlag Zürich, 2009, 11–19.
- Poulet, Georges. *L'espèce proustien*. Paris: Gallimard, 1982.
- Previšić, Boris. »Polyphonie und Stimmung. Musikalische Metaphern zur Aktualisierung der Literatur- und Kulturtheorie«, in: *Faszinosum »Klang«*. *Anthropologie*

- *Medialität – kulturelle Praxis*, herausgegeben von Wolf Gerhard Schmidt. Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, 120–135.
- Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu. À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Bibliothèque électronique du Québec, <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/proust.htm> (Zugriff: 09.08.2023).
- Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu. Albertine disparue*. Bibliothèque électronique du Québec, <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/proust.htm> (Zugriff: 09.08.2023).
- Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann*. Bibliothèque électronique du Québec, <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/proust.htm> (Zugriff: 20.09.2023).
- Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu. La Prisonnière*. Bibliothèque électronique du Québec, <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/proust.htm> (Zugriff: 09.08.2023).
- Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu. Le temps retrouvé*. Bibliothèque électronique du Québec, <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/proust.htm> (Zugriff: 09.08.2023).
- Proust, Marcel. *Essais et articles*. Paris: Gallimard, 1994.
- Psalti, Mara. »Τρία ποιήματα με σημαία κυβισμού. Ο ρυθμός ως εικαστική πρόσκληση [Drei Gedichte unter kubistischer Flagge. Rhythmus als künstlerische Einladung]«, in: *Κονδυλοφόρος* 15 (2017): 230–256.
- Rajewsky, Irina O. »Intermedialität – Eine Begriffsbestimmung«, in: *Intermedialität im Deutschunterricht*, herausgegeben von Marion Bönninghausen und Heidi Rösch. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2004, 8–30.
- Rajewsky, Irina O. »Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality«, in: *Intermédialités* 6 (2005): 43–64.
- Rajewsky, Irina O. *Intermedialität*. Tübingen; Basel: Francke, 2002.
- Rancière, Jacques. *Das Unbehagen in der Ästhetik*, übersetzt von Richard Steurer, herausgegeben von Peter Engelmann. Wien: Passagen, 2007.
- Ricci Stebbins, Susan. »Those blessed days: Ruskin, Proust, and Carpaccio in Venice«, in: *Proust and the Arts*, herausgegeben von Christie McDonald und François Proulx. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, 72–89.
- Ryan, Marie-Laure. »Transmedial Storytelling and Transfictionality«, in: *Poetics Today* 34, Nr. 3 (2013): 361–388.
- Sachtouris, Miltos. *Ποιήματα (1980–1998) [Gedichte (1980–1998)]*. Athen: Kedros, 2001.
- Saisselin, Rémy G. *The rule of reason and the ruses of the heart: a philosophical dictionary of classical French criticism, critics, and aesthetic issues*. Cleveland: Press of Case Western Reserve University, 1970.
- Schiller, Friedrich. »Über das Pathetische«, in: Schiller, Friedrich. *Theoretische Schriften*. Berlin: Berliner Ausgabe, 2013, 207–233.

- Schiller, Friedrich. »Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen«, in: *Schillers Werke: Nationalausgabe: Zwanzigster Band: Philosophische Schriften: Erster Teil*. Weimar: Böhlau, 1962, 309–412, <https://www.proquest.com/books/ueber-die-aesthetische-erziehung-des-menschen/docview/2355806830/se-2> (Zugriff: 05.09.2023).
- Schiller, Friedrich. »Vom Erhabenen«, in: Schiller, Friedrich. *Theoretische Schriften*. Berlin: Berliner Ausgabe, 2013, 188–206.
- Schmitz, Hermann. *Atmosphären*. Freiburg; München: Alber, 2016.
- Schmitz, Hermann. *Der Leib*. Berlin; Boston: De Gruyter, 2011.
- Schulz, Christoph Benjamin. »Gefaltete Texte und Leporellos in literarischer Avantgarde und experimenteller Poesie«, in: *Die Geschichte(n) gefalteter Bücher. Leporellos, Livres-Accordéon und Folded Panoramas in Literatur und Bildender Kunst*, herausgegeben von Christoph Benjamin Schulz. Hildesheim: Olms, 2019, 437–486.
- Seel, Martin. »Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs«, in: *Ästhetik der Inszenierung*, herausgegeben von Josef Früchtel und Jörg Zimmermann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001, 48–62.
- Silber, Mitchell D. »Millennium Plot (Los Angeles, 1999)«, in: *The Al Qaeda Factor: Plots Against the West*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011, 57–67, <https://doi.org/10.9783/9780812205220.57> (Zugriff: 31.08.2023).
- Simanowski, Roberto. »Transmedialität als Kennzeichen moderner Kunst«, in: *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*, herausgegeben von Urs Meyer, Roberto Simanowski und Christoph Zeller. Göttingen: Wallstein, 2006, 39–81.
- Slahi, Mohamedou Ould. *Guantánamo Diary*. New York: Little, Brown and Company, 2015.
- Slahi, Mohamedou Ould. *Guantánamo Diary: The Fully Restored Text*. Edinburgh: Canongate, 2017.
- Sohns, Hanna und Johannes Ungelenk. »Einleitung«, in: *Berühren Lesen*, herausgegeben von Hanna Sohn und Johannes Ungelenk. Berlin: August, 2021, 9–13.
- Solomos, Dionysios. *Werke*, übersetzt und kommentiert von Hans-Christian Günther. Stuttgart: Steiner, 2000.
- Solomos, Dionysios. *Ἀπαντα, τ. Α': Ποιήματα* [Gesammelte Schriften, Band 1: Gedichte]. Athen: Ikaros, 1979.
- Sombroek, Andreas. *Eine Poetik des Dazwischen. Zur Intermedialität und Intertextualität bei Alexander Kluge*. Bielefeld: transcript, 2005.
- Speck, Reiner. *Marcel Proust. Werk und Wirkung*. Köln; Frankfurt a.M.: Marcel Proust Gesellschaft; Insel, 1982.
- Stein, Gertrude. »Five Words in a Line«, in: *Pagany: A Native Quarterly* 1, Nr. 1 (Winter 1930): 39.
- Stein, Gertrude. *Before the Flowers of Friendship faded Friendship faded. Written on a Poem by Georges Hugnet*. Paris: Plain Edition, 1931.

- Stein, Gertrude. *Operas and Plays*. Paris: Plain Edition, 1932.
- Stein, Gertrude. *Portraits and Prayers*. New York: Random House, 1934.
- Steiner, George. *Tolstoy or Dostoevsky. An Essay in Contrast*. New York: Open Road. Integrated Media, 2013.
- Steinwachs, Ginka. »Poetikstunde im Gehen«, in: *Courage*, Nr. 10 (März 1979): 31f.
- Sterne, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. London: Penguin, 2003.
- Stiening, Gideon. »Der Versuch eines mündig gewordenen Volks«. Schillers allgemeine und besondere Revolutionstheorie«, in: *Friedrich Schiller: Über die Ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, herausgegeben von Gideon Stiening. Berlin; Boston: De Gruyter, 2019, 49–62.
- Studtmann, Paul. »Aristotle's Categories«, in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, herausgegeben von Edward N. Zalta, Frühling 2021, <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2018/entries/aristotle-categories/>> (Zugriff: 30.07.2023).
- Tartt, Donna. *The Goldfinch*. New York: Little, Brown and Company, 2013, E-Book.
- Trembelas, Panagiotis N. Το Ψαλτήριον του προφήτου και βασιλέως Δαβίδ μετά συντόμου ερμηνείας [Der Psalter des Prophets und Königs David mit der Begleitung einer kurzen Interpretation]. Athen: Sotir, 2014.
- Van Gogh, Vincent. Brief 325: An Anthon van Rappard, »The Hague, on or about Monday«, 5 March 1883, in: <https://vangoghletters.org/vg/letters/let325/letter.html> (Zugriff: 22.08.2023).
- Veloudis, Giorgos. »Διονύσιος Σολωμός. Ρομαντική ποίηση και ποιητική. Οι γερμανικές πηγές [Dionysios Solomos. Romantische Poesie und Poetik. Die deutschen Quellen]«, in: Kechagioglou, Giorgos (Hg.). *Εισαγωγή στην ποίηση του Σολωμού* [Einleitung in der Poesie von Dionysios Solomos]. Heraklion: Universität Kreta Verlag, 1999, 363–386.
- Veloudis, Giorgos. *Διονυσίου Σολωμού Στοχασμοί στους Ελεύθερους Πολιορκημένους* [Dionysios Solomos' Überlegungen zu »Die Freien Belagerten«]. Athen: Periplous, 1997.
- Vesper, Achim. »Durch Schönheit zur Freiheit? Schillers Auseinandersetzung mit Kant«, in: *Friedrich Schiller: Über die Ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, herausgegeben von Gideon Stiening. Berlin; Boston: De Gruyter, 2019, 33–48.
- Villa, Paula-Irene. »Fremd sein – schlau sein? Soziologische Überlegungen zur Nomadin«, in: *Nomaden, Flaneure, Vagabunden*, herausgegeben von Winfried Gebhardt und Ronald Hitzler. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2006, 37–50.
- Voss, Christiane. »Auf Dem Weg Zu Einer Medienphilosophie Anthropomedialer Relationen«, in: *Imaginäre Medialität – Immaterielle Medien*, herausgegeben von Gertrud Koch, Kirsten Maar, und Fiona McGovern. München: Fink, 2012, 73–88.

- Wagner, Kirsten. »Im Dickicht der Schritte. ›Wanderung‹ und ›Karte‹ als epistemologische Begriffe der Aneignung und Repräsentation von Räumen«, in: *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*, herausgegeben von Hartmut Böhme, DFG-Symposium 2004. Stuttgart: Metzler, 2005, 177–206.
- Warburg, Aby. *Sandro Botticellis ›Geburt der Venus‹ und ›Frühling‹. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*. Hamburg; Leipzig: Leopold Voss, 1893.
- Wehle, Winfried. »Eros in Ketten. Der Widerstreit von verosimile und maraviglioso als ein Grundverhältnis des ›Klassischen‹«, in: *Französische Klassik: Theorie. Literatur. Malerei*, herausgegeben von Fritz Nies und Karlheinz Stierle. München: Fink, 1985, 167–204.
- Weinrich, Harald (Hg.). *Positionen der Negativität*. München: Fink, 1975.
- Wellbery, David. »(Art.) Stimmung«, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Band 5*, herausgegeben von Karlheinz Barck. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2003, 703–733.
- Williams, Emmett. *13 Variations on 6 Words of Gertrude Stein*. Köln: Edition Mat-Mot; Galerie der Spiegel, 1965.
- Wirth, Uwe. »Hypertextuelle Aufpfropfung als Übergangsform zwischen Intermedialität und Transmedialität«, in: *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*, herausgegeben von Urs Meyer, Roberto Simanowski und Christoph Zeller. Göttingen: Wallstein, 2006, 19–38.
- Wolf, Werner. »Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft?: Plädoyer für eine literaturzentrierte Erforschung von Grenzüberschreitungen zwischen Wortkunst und anderen Medien am Beispiel von Virginia Woolfs ›The String Quartet‹«, in: *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 21, Nr. 1 (1996): 85–116, <http://www.jstor.org/stable/43025491> (Zugriff: 22.06. 2023).
- Zemanek, Evi. »Intermedialität – Interart Studies«, in: *Komparatistik*, herausgegeben von Evi Zemanek und Alexander Nebrig. Berlin: Akademie, 2012, 159–174.

Online Videos und audiovisuelle Medien

- Crowley, John. *The Goldfinch* [Film]. USA: Warner Bros. Pictures, 2019.
- Dick, Kirby und Amy Ziering Kofman. *Derrida* [Film]. USA: Jane Doe Films, 2002.
- Miller Adato, Perry. Gertrude Stein: *When this you see remember me* [Film]. USA; Frankreich: Produktion von NET, Educational Broadcasting Corporation, 1970.
- Rumsfeld, Donald. »Defense Department Briefing«, in: *C-SPAN*, 22. Januar 2002, <https://www.c-span.org/video/?168309-1/defense-department-briefing> (Zugriff: 31.08.2023).

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Emmett Williams: <i>13 Variations on 6 Words of Gertrude Stein</i> , Köln: Edition Mat-Mot/Galerie der Spiegel, 1965, Auflage von 111 signierten und nummerierten Exemplaren, 292 x 23 cm. (Akkordeon-Falte), 28 x 28 x 0.5 cm. (Schwarze Box).	S. 28
Abb. 2: »when this you see remember me«, Detail von Emmett Williams: <i>13 variations on 6 Words of Gertrude Stein</i> .	S. 28
Abb. 3: Salvador Dalí: <i>Dali à six ans soulevant avec précaution la peau de l'eau pour observer un chien dormir à l'ombre de la mer</i> (dt.: Dali, sechs Jahre alt, hebt vorsichtig die Haut des Wassers, um einen Hund schlafend im Schatten des Meeres zu beobachten), c.1950, Öl auf Leinwand, 27 x 34 cm.	S. 38
Abb. 4: Giorgio de Chirico: <i>Geheimnis und Melancholie einer Straße</i> , 1914, Öl auf Leinwand, 87 x 71,5 cm.	S. 38
Abb. 5: Balthus (Balthasar Klossowski): <i>Thérèse rêvant</i> (dt.: Thérèse, träumend), 1938, Öl auf Leinwand, 149,9 x 129,5 cm.	S. 38
Abb. 6: Carel Fabritius: <i>Het puttertje</i> (dt.: Der Distelfink), 1654, Öl auf Leinwand, 33,5 x 22,8 cm.	S. 43
Abb. 7: Ernest Pignon-Ernest: <i>Jeu de Mains II</i> (dt.: Hand-Spiel II), 2001, Radierung auf BFK Rives-Papier, 26 x 18 cm.	S. 50
Abb. 8: Zyklische Wanderung: Verbildlichung des hermeneutischen und methodologischen Modells.	S. 72
Abb. 9: Ästhetisierung von Kategorien, der letzte Schritt der Wanderung.	S. 74
Abb. 10: Flanieren der ästhetischen Kategorien zwischen den ikonotextuellen Straßen der Intermedialität.	S. 75
Abb. 11: Jean-Baptiste Greuze: <i>L'Accordée de village</i> (dt.: Die Dorfbraut), 1761, Öl auf Leinwand, 0,92 x 1,17 cm.	S. 90
Abb. 12: Ästhetische Kartografie des Bildes nach Diderots Analyse.	S. 95
Abb. 13: Vincent van Gogh: <i>Les Souliers</i> (dt.: Ein Paar Schuhe), 1886, Öl auf Leinwand, 37,5 x 45,5 cm.	S. 103
Abb. 14: Anthony Guerrée: <i>Bergotte</i> , 2019.	S. 108
Abb. 15: Anthony Guerrée: Auszug aus dem Heft der <i>Recherche</i> .	S. 109

- Abb. 16:** Johannes Vermeer: *Vue de Delft* (dt.: Ansicht von Delft), 1660, Öl auf Leinwand, 98,5 × 117,5 cm. S. 109
- Abb. 17:** Vitrine 14: »Die Straßen, Brücken und Plätze von Istanbul«, *Das Museum der Unschuld*, Istanbul, 2008. S. 114
- Abb. 18:** Vitrine 73: »Füsuns Führerschein«, *Das Museum der Unschuld*, Istanbul, 2008. S. 115
- Abb. 19:** Schematische Zeichnung der *Ästhetischen Arbeit* sensu Gernot Böhme. S. 126
- Abb. 20:** Hans Fries: *Die Enthauptung des Hl. Johannes des Täufers*, 1514, Öl auf Platte, 37,2 × 50,2 cm. S. 133
- Abb. 21:** Die erste schwarze Seite des ersten Bandes der siebten Auflage, die für J. Dodsley gedruckt wurde und auf das Jahr 1768 datiert ist. S. 144
- Abb. 22:** Zwei Seiten aus Slahis zensiertem Manuskript. S. 151
- Abb. 23:** Zwei Seiten aus GDs erster Auflage. S. 152
- Abb. 24:** Eine Seite aus GDs zweiter Auflage. S. 153
- Abb. 25:** Sandro Botticelli: Sphora, Detailansicht aus *Prove di Mosè* (dt.: Prüfungen des Mose). S. 167
- Abb. 26:** Sandro Botticelli: *Prove di Mosè* (dt.: Prüfungen des Mose), 1481/82, Fresko, 348,5 × 558 cm. S. 168
- Abb. 27:** Jean Siméon Chardin: *La Raie* (dt.: Der Rochen), 1728, Öl auf Leinwand, 114 × 146 cm. S. 176
- Abb. 28:** Jean Siméon Chardin: *Le buffet* (dt.: Das Buffet), 1738, Öl auf Leinwand, 194 × 129 cm. S. 177
- Abb. 29:** Vittore Carpaccio: *Miracolo della Croce a Rialto* (dt.: Kreuzwunder an der Ponte di Rialto), 1494, Tempera auf Leinwand, 371 × 392 cm. S. 183
- Abb. 30:** Chistos Bokoros: *Ο ουρανός επάνω απ' το κεφάλι μας μια ανάσταση* (dt.: Der Himmel über uns, eine Auferstehung), 2013, Ölgemälde auf Holz, 2: 416 x 22 cm. S. 188
- Abb. 31:** Chistos Bokoros: *Λίγη τροφή* (dt.: Wenig Essen), 2013, Ölgemälde auf Holz, 416 x 22 cm. S. 189
- Abb. 32:** Christos Bokoros: *Κεριά* (dt.: Kerzen), 2002, Ölgemälde auf Holz, 56 x 40 cm. S. 190
- Abb. 33:** Christos Bokoros: *Ένα κυπαρίσσι για τον Οδυσσέα Ελύτη, που αντιφώνησε τον παράδεισο γύρω μας* (dt.: Eine Zypresse in Erinnerung an Odysseas Elytis, der das Paradies um uns herum widerhallen ließ), 2011, Öl auf vergoldetem Panel, 106 x 84 cm. S. 192
- Abb. 34:** Christos Bokoros: *συντροφιά με τον κυρ-Αλέξανδρο* (dt.: Gesellschaft mit Kyr-Alexandros), 2011, Öl auf Holztafel, 40 x 168 cm. S. 201
- Abb. 35:** Christos Bokoros: Detail der rechten Seite des Bildes *συντροφιά με τον κυρ-Αλέξανδρο* (dt.: Gesellschaft mit Kyr-Alexandros). S. 204
- Abb. 36:** Christos Bokoros: Detail von der linken Seite des Bildes *συντροφιά με τον κυρ-Αλέξανδρο* (dt.: Gesellschaft mit Kyr-Alexandros). S. 207
- Abb. 37:** Christos Bokoros: *Η Παναγιά η Κεριώτισσα* (dt.: Jungfrau Maria Keriotissa), 2013. S. 208
- Abb. 38:** Christos Bokoros: *Η Δόξα μονάχη* (dt.: Der Ruhm allein), 2020–21. S. 210

- Abb. 39:** Christos Bokoros: Stück 12 der Synthese *H Δόξα μονάχη* (dt.: Der Ruhm allein), 2020–2021, Ölfarben und alter Stoff auf Sperrholz, 62,5 x 62,5 cm. S. 211
- Abb. 40:** Christos Bokoros: Stück 5 der Synthese *H Δόξα μονάχη* (dt.: Der Ruhm allein), 2020–21, Tisch 5, Lorbeerblätter, Ölfarben, Spitze und Baumwollstoff gefärbt mit Tee auf Blockboard, 80 x 24 cm. S. 213
- Abb. 41:** Christos Bokoros: Stück 17 der Synthese *H Δόξα μονάχη* (dt.: Der Ruhm allein), 2020–21, Tisch 16, Lorbeerblätter, Ölfarben, Spitze und Baumwollstoff gefärbt mit Tee auf Blockboard, 80 x 130 cm. S. 214
- Abb. 42:** Christos Bokoros: Stück 1 der Synthese *H Δόξα μονάχη* (dt.: Der Ruhm allein), 2020–21, Tisch 1, Lorbeerblätter, Leinen und Baumwollstoff gefärbt mit Tee auf Blockboard, 77 x 84 cm. S. 214
- Abb. 43:** Christos Bokoros: Stück 9 der Synthese *H Δόξα μονάχη* (dt.: Der Ruhm allein), 2020–21, Tisch 9, Lorbeerblätter, Ölfarben und Baumwollgewebe gefärbt mit Tee auf Holz und Sperrholz, 81 x 50 cm. S. 215

Danksagung

Während des Verfassens meiner Dissertation habe ich große Hilfe von unterschiedlichen Seiten bekommen, für die ich besonders dankbar bin. Ich danke zuallererst Herrn Prof. Dr. Johannes Ungelenk, der meine Arbeit jahrelang unterstützt und betreut hat. Ich habe von ihm gelernt, kritisch zu denken und alles infrage zu stellen. Ohne seine konstruktive Kritik wäre dieses Projekt nicht realisierbar gewesen. Ich möchte mich auch bei meinem Zweitbetreuer, Herrn Prof. Dr. Dimitris Angelatos, bedanken – insbesondere für seine Ermutigung und Bereitschaft, all meine methodologischen Fragen zu beantworten. Dank ihnen wurde auch das Cotutelle-Verfahren zu einem sehr produktiven internationalen Austausch.

Besonders dankbar bin ich außerdem der *Rosa Luxemburg Stiftung* für das Promotionsstipendium, das dieses Projekt möglich gemacht und mir die Gelegenheit gegeben hat, einer größeren politischen und intellektuellen Familie anzugehören. Mit ihrem umfangreichen ideellen Förderprogramm (Salon Bildung, Stipendiatische Arbeitskreise, Seminare, Workshops und Regionaltreffen) hat die Stiftung mich in den vergangenen Jahren stets begleitet.

Viele Freunde und Kollegen haben mir während des Projekts auf unterschiedlichste Weise geholfen – ihnen allen herzlichen Dank, insbesondere Isabel Holle und Petra Constantinescu für ihre Korrekturen, ihre Vorschläge und ihre Geduld, zuzuhören.

Mein Dank gilt auch meinen Eltern *Νίκη* und *Παναγιώτης* und meiner Schwester *Σταυρούλα* für ihre Liebe und ihr Vertrauen. Besonders möchte ich meinem Mann *Γιώργος* danken, der stets als erstes meinen Gedanken und Sorgen zuhörte und meinen Text las. Zuletzt möchte ich mich ganz herzlich bei meiner Tochter *Σεμίραμις* bedanken, die während der Arbeit an der Dissertation zur Welt gekommen ist.

