

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. תְּצַלֵּם *ṣələʾem* 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 (*εἰκός*). 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.

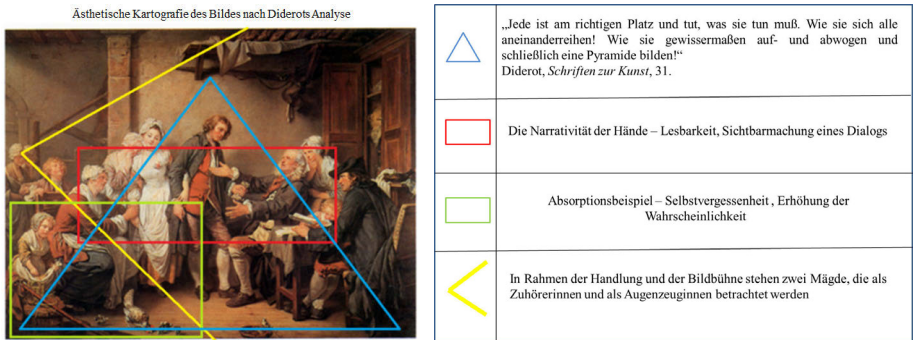


Abb. 12: Ästhetische Kartografie des Bildes nach Diderots Analyse.

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 Beweisgangs. 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 Verborgenheit 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. Guérée 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: Guérée, 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.



Abb. 15: Anthony Guerrée: Auszug aus dem Heft der *Recherche*.



Abb. 16: Johannes Vermeer: *Vue de Delft* (dt.: Ansicht von Delft), 1660, Öl auf Leinwand, 98,5 × 117,5 cm.

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 Ohrringe 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 fiktivem 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 Prinzipien ¹²⁹ 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 Puvīs 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)

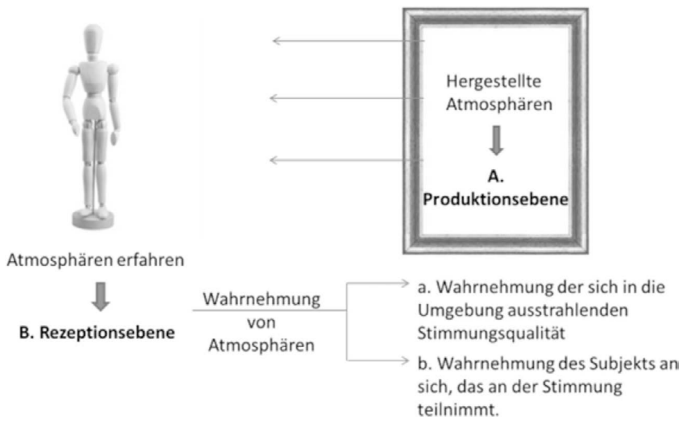


Abb. 19: Schematische Zeichnung der *Ästhetischen Arbeit* sensu Gernot Böhme.

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: <http://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. Myshkin 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: Armos, 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.: *arretton*) in enger Verbindung steht.¹⁶⁹ Derrida erklärt diese Zusammenbindung mithilfe einer dekonstruktivistischen Argumentation: Das *arretton* 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, Emmanouel. »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.

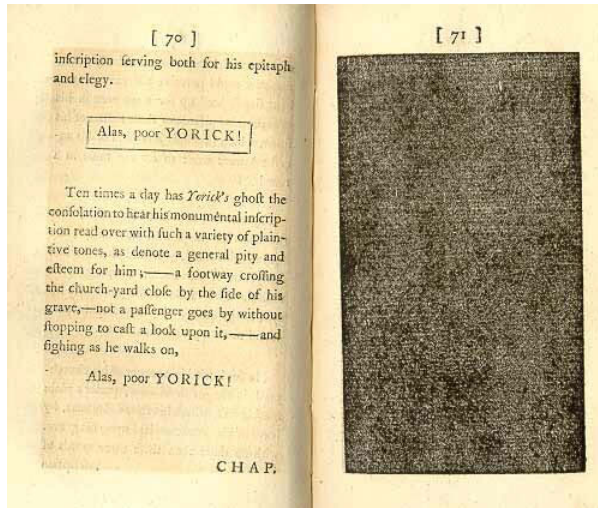


Abb. 21: Die erste schwarze Seite des ersten Bandes der siebten Auflage, die für J. Dodsley gedruckt wurde und auf das Jahr 1768 datiert ist.

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).

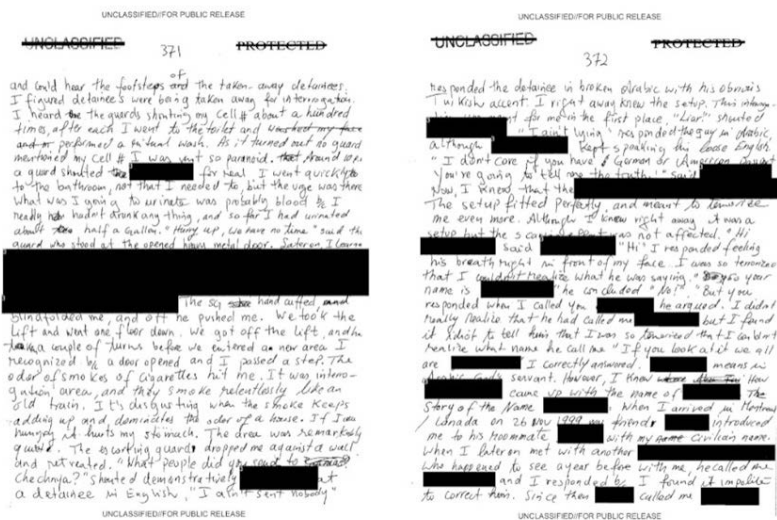


Abb. 22: Zwei Seiten aus Slahis zensiertem Manuskript.

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.

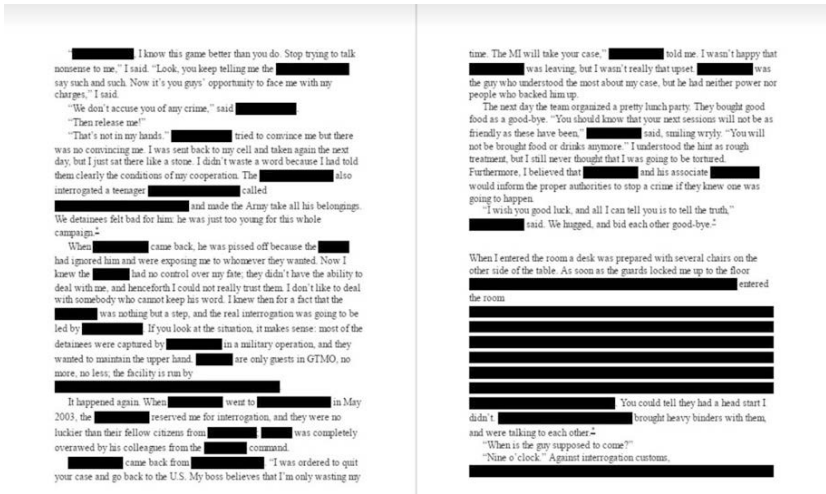


Abb. 23: Zwei Seiten aus GDs erster Auflage.

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 Diensthause, 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.