

Prolog in Form von Regieanweisungen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

