

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

---

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

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

---

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

## 2.1. Szene 1: Die Geburt des Medienkörpers

### 2.1.1. Intermedialität und Leibphänomenologie

Bevor die Begegnung von verschiedenen medialen Multiplizitäten in der intermedialen Szene analysiert wird, ergibt sich die Notwendigkeit, das Medium als Körper zu betrachten, da es Voraussetzung zur Entwicklung des inszenatorischen Ansatzes im Feld der Intermedialität ist. In der vorliegenden Analyse werden Medien als Körper, als lebendige und bewegte Organismen identifiziert, die sich auf dem Plateau der Intermedialität begegnen. Um diese Begegnung zu betrachten, lassen sich phänomenologische<sup>2</sup> Ansätze einbringen, hier vor allem die Leibphänomenologie von Maurice Merleau-Ponty. In einer Text-Passage seines berühmten Werks *Phänomenologie der Wahrnehmung* vergleicht er den Körper mit einem Kunstwerk:

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

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

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

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

4 Vgl.: Ibid., 128.

um eine räumliche Struktur, sondern auch um ein zeitliches Phänomen. Die Situierung des medialen Körpers im Kunstwerk bestimmt die Welt des Kunstwerks an sich. Das Medium ist nicht mehr ein Gegenstand zur Untersuchung, sondern ein System möglicher Handlungen, ein Feld der Phänomene<sup>5</sup> (*champ phénoménal*), das vom Bewegungsentwurf<sup>6</sup> und von fungierender Intentionalität<sup>7</sup> bestimmt wird.

Merleau-Ponty schreibt in seinem Essay »Das Auge und der Geist« von einem Körper, der zugleich sehend und sichtbar ist: er ist in der Lage, Dinge zu betrachten und sich gleichzeitig selber als Gegenstand des Sehens zu betrachten: »Er sieht sich sehend, er betastet sich tastend, er ist für sich selbst sichtbar und spürbar.«<sup>8</sup> Verschiebt man diese These auf die Intermedialitätstheorie, werden interessante Anknüpfungspunkte erzeugt. Das Medium, das als bewegter Körper rezipiert wird, kann fremde mediale Körper sehen beziehungsweise betasten und ist sich zugleich bewusst, dass es selbst für diese sicht- und spürbar ist. Das heißt, dass wenn ein Medium ein anderes inszeniert, sich dann sowohl das Objektmedium<sup>9</sup> sowie das Referenzmedium das doppelte Sehvermögen teilen, nämlich sehend und sichtbar zu sein. In der Intermedialität sieht und spürt das Objektmedium das Referenzmedium und ist zugleich selbst sichtbar und spürbar.

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

5 Vgl.: Ibid., 75–88.

6 Vgl.: Ibid., 136.

7 Vgl.: Ibid., 474ff.

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

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

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

11 Vgl.: Ibid., 103, 107.

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

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

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

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

---

12 Ibid., 107f.

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

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

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

Ein Beispiel, das zum Phänomen der inszenierten Intermedialität gehört, trägt zur Verdeutlichung der Leibtheorie des Mediums bei. Das Gedicht »Die Mandel der Welt« (»Το αμύδαλο του κόσμου«), welches der griechische Modernist und Vertreter der Generation der 1930er-Jahre, Odysseus Elytis, 1982 veröffentlichte, verdeutlicht jene besondere Rolle der Leibtheorie für intermediale Phänomene. Das Gedicht gehört zur Sammlung *Drei Gedichte unter Billigflagge* (*Τρία ποιήματα με σημαία ευκαιρίας*), die von verschiedenen neugriechischen Philologen<sup>16</sup> als kubistisch beschrieben und interpretiert wurde. Die Literaturwissenschaftlerin Mara

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

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

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

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

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

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

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

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

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

the almond of the world  
is deeply hidden  
and still unbitten  
[...].<sup>19</sup>

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

18 Vgl.: Ibid., 236–251.

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

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

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



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

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



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



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

## 2.2. Szene 2: Die Gabe zwischen Medienkörpern

### 2.2.1. Gabetheorie von Marcel Mauss und inszenierte Intermedialität

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

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

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

21 Vgl.: Ibid., 36.

22 Ibid., 103.

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

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

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

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

23 Vgl.: Ibid., 32f.

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

25 Ibid., 178.

26 Vgl.: Mauss, *Die Gabe*, 36–39.

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

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

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

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

27 Ibid., 33.

28 Ibid.

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Der malerische Distelfink als Gabengegenstand stellt ein Phantombild dar, das kulturell nachlebt. Das *Nachleben* des Bildes ist sichtbar: nicht nur durch sein Überleben der Explosion, sondern auch durch seine intermediale Funktionalität und seine Umkodierung vom malerischen zum literarischen Feld. Es findet eine mediale Transformation in Form einer Inszenierung statt, die sich im Roman ereignet. Der gemalte Vogel ist ein Gespenst, das verschiedene mediale Mutationen erlebt und die Kulturgeschichte begleitet. Seine Bewegung ist symptomorientiert und durch Spuren<sup>36</sup> sichtbar, die in verschiedenen medialen Formen sedimentiert werden. Diese moderne Ikonologie weist auf die Konzepte von *Phantombild*, *Pathosformel* und *Symptom* hin, wie diese in Warburgs *Bilderatlas Mnemosyne* entwickelt wurden. So kommentiert Didi-Huberman:

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

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

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

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

35 Vgl.: Ibid., 45f.

36 Vgl.: Ibid., 66f.

37 Ibid., 99.

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

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

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

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

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

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

39 Ibid., doc. 42.



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

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

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

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

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

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

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

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

## 2.3. Szene 3: Intermediale Gekunst und Berührung zwischen Medienkörpern

### 2.3.1. Berührung und inszenierte Intermedialität

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

Diese soziale Determinierung lässt sich auch in intermedialen Verhältnissen beobachten. Jeder Medienkörper folgt während des Gehens seinem eigenen Rhythmus und seiner Haltungsform, die sowohl von dem individuellen Modus der Schriftsteller\*in/Maler\*in und des literarischen/malerischen Genres, als auch von den ästhetischen Regeln des jeweiligen Zeitalters und der kollektiven Nachahmungsweisen abhängig sind. Im inszenierten Intermedialitätsprozess versucht ein Medium, die Körperbegegnungen und den Schrittrhythmus des anderen Mediums zu imitieren. Die rhythmische Beugung und Streckung der Beinmuskeln, die eine Abfolge von Spannung und Entspannung<sup>45</sup> ist, kann metaphorisch den Rhythmus der media-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

quable. Et du bout de sa brosse, il désignait aux deux peintres *un pâtre de couleur claire*.<sup>50</sup>

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

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

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

50 Balzac, Honoré de. *Le Chef-d'œuvre inconnu*. Bibliothèque électronique du Québec: Collection À tous les vents, Volume 130: version 1.01, 56f. [https://beq.ebooksgratuits.com/balzac/Balzac\\_70\\_Le\\_chef\\_doeuvre\\_inconnu.pdf](https://beq.ebooksgratuits.com/balzac/Balzac_70_Le_chef_doeuvre_inconnu.pdf) (Zugriff: 22.06.2023). Meine Hervorhebung.

51 Ibid., 57.

52 Ibid., 56.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



von der Erde guckten gelbe  
Astronauten

sie erwarteten es nicht

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

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

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

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

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

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

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

Das Bild funktioniert als tektonische Einheit des Gedichts und als »Ausdrucksatlas«, der die Rolle des Vermittlers zwischen Idee und Form spielt.<sup>61</sup> Das bildliche

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

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

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

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

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

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

62 Vgl.: Ibid., 58ff.

63 Vgl.: Ibid., 76.

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

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

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

## 2.4. Szene 4: Inszenierte Intermedialität

### 2.4.1. Das Konzept der Inszenierung im Bereich der Intermedialität

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

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

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

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

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

69 Vgl.: Ibid., 10–18.

70 Vgl.: Ibid., 19–26.

71 Vgl.: Ibid., 26–47.

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

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

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

In Bezug auf die intermediale Analyse ist von Belang, dass sich Inszenierung, nach Seel, intentional für die erzählende mediale Figur eignet, eine Figur, die sowohl malerisch als auch literarisch sein kann. Die erzählende Figur vermag die Darstellungsformen eines anderen Mediums zu benutzen, sodass sie ein polyphonisches Ergebnis erzielen kann. Das intermediale Werk (oder auch nur ein Teil des Werkes) wird folglich zur Szene und die erzählende mediale Figur zur Regisseur\*in der intermedialen Passage. Das Gemälde in Balzacs Textpassage<sup>73</sup> wird zum Beispiel von der Erzählinstanz inszeniert und vor einem Publikum dargeboten. Das Publikum besteht sowohl aus anwesenden Betrachter\*innen und Zuhörer\*innen (andere literarische Figuren, die auf der Romanbühne auftauchen) als auch aus den in der fiktionalen Welt abwesenden Leser\*innen der Novelle (hinter der erzählenden literarischen Figur steht das Bewusstsein des Romanciers). Das in die Szene eingefügte Gemälde wird von einem spatialen und temporalen Kontext abhängig, der die Rezeption und die Erwartungshorizonte der Betrachter\*innen des Spektakels und der Leser\*innen der Balzac-Novelle formuliert. Die Intermedialität ereignet sich in diesem Fall nur durch den Mechanismus der Inszenierung, da das Bild wörtlich dargestellt wird und auf das Medium der Literatur beschränkt bleibt. Dennoch reduziert es sich dadurch nicht, da ohne seine medial inszenierte Anwesenheit das gesamte Ergebnis verarmen würde.

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

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

73 Siehe Analyse auf Seite 53–56.

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

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

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

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

75 Vgl.: Ibid., 65.

76 Vgl.: Ibid., 66f.

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

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

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

80 Vgl.: Ibid., 103f.

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

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

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

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

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

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

83 Ibid., 209.

