

6. Akt 5: Exodus (Katastrophe/Lösung): Die Entwicklung einer *aporia*

Katastrophe des Dramas ist uns die Schlußhandlung, welche auf der Bühne des Altertums Exodus hieß. In ihr wird die Befangenheit der Hauptcharaktere durch eine kräftige Tat aufgehoben. Je tiefer der Kampf aus ihrem innersten Leben hervorgegangen und je größer das Ziel desselben war, desto folgerichtiger wird die Vernichtung des unterliegenden Helden sein.¹

6.1. Szene 1: Die Entwicklung einer *aporia*

Als letzter Akt folgt nun der Epilog des Projekts (Exodus), der sich mit einer *aporia* (gr.: ἀ + πόρος) konfrontiert sieht. Dieser alte Terminus verweist insbesondere auf den Text *Physik* von Aristoteles und bedeutet übersetzt »Ausweglosigkeit«.² Es geht hierbei vor allem, in Derridas Termini ausgedrückt, um den »Nicht-Weg«, die »Nicht-Weglichkeit«, das »Unwegliche«.³ Es wurde ein Weg ausgewählt, ohne zu wissen, dass es sich um eine Sackgasse handelt. Aber man ist nun dort angelangt und kann weder hinaus noch weitergehen. Es handelt sich um ein »dead end«. Allerdings verursacht diese Aporie eine Befangenheit und aktiviert damit das Verfahren des Denkens, der Reflexion. Die sprachliche Evolution des Wortes »Aporie« ist hier von Bedeutung: »Aporie« bedeutet auf Neugriechisch auch »Frage«. Die Verbindung des Wortes »*aporia*« mit dem der »Frage« bedarf der Erklärung: Befindet man sich vor einem Nicht-Weg, so muss eine Entscheidung getroffen werden. Das »Nichtstun-können« darf nicht lange so verbleiben, da der Mensch einen anderen Weg (er)finden muss, egal ob dies eine Rückkehr oder einen Bruch bedeutet. Es ist interessant,

1 Freytag, *Die Technik des Dramas*, 123.

2 Aristoteles, *Phys.* IV, 217b.

3 Vgl.: Derrida, Jacques. *Aporien. Sterben – Auf die »Grenzen der Wahrheit« gefaßt sein*, übersetzt von Michael Wetzl. München: Fink, 1998, 31.

hier zu bemerken, dass das Wort *ῥηξικέλευθος* (›bahnbrechend‹, ›revolutionär‹) von den Worten *ῥήγνυμι* (›öffnen‹) und *κέλευθος* (›Weg‹) abstammt. Es signalisiert der Person, die (mit) den Weg *bricht*, einen neuen eröffnen zu können. Der Nicht-Weg wird zum Weg.

Folglich ist die immobile Position der *aporia* zugleich von einer großen inneren Spannung aufgeladen und verknüpft sich mit der Frage: *Was passiert nun?* Das Unwegliche mobilisiert den Mechanismus der Gedanken: Um eine Entscheidung zu treffen, stellt man Fragen, die potentielle Wege skizzieren und neue Horizonte eröffnen können. Die Fragestellungen führen zu Erfahrung. Das Wort ›Erfahrung‹ »[...] bezeichnet auch Passage, Durchquerung, Aushalten, Versuch der Überschreitung, aber vielleicht eine Durchquerung ohne Linie und ohne unteilbare Grenze.«⁴ Die Frage (*aporia*) ist die Folge des Nicht-Wegs (*aporia*) und erzeugt die Hoffnung der Eröffnung eines neuen Weges.

Dieses Stück wird mit der Entwicklung einer *aporia* schließen. Was diese Aporie erzeugt, entweder ein »Unwegliches« oder eine Fragestellung zur Eröffnung eines neuen Weges, kann von der Leser*in des Texts und Zuschauer*in des Stücks erforscht werden. Die zweideutige Aporie ergibt sich tatsächlich aus der Fragestellung: *Welche Rolle spielt der hier vorgeschlagene inszenatorische Ansatz für das Phänomen der Intermedialität? Bringt er eine Katastrophe der traditionellen Theorieperspektive der Intermedialität mit sich? Oder bietet er eine alternative Lösung zur epistemologischen Debatte und einen neuen Weg zur intermedialen Ästhetik?* Die Antwort auf diese *aporia* bestimmt das Genre des Dramas. Dadurch wird in der Struktur des Dramas eine kleine Spannung erzeugt: In den letzten Weg wird diese Aporie geworfen, die sowohl als »leichtes Hindernis«, als auch als »entfernte Möglichkeit glücklicher Lösung«⁵ dienen kann und das Werk zwangsläufig beendet.

6.2. Szene 2: Ein Blick hinter die Kulissen

Die Verfasserin des Texts und Regisseurin des Theaterstücks muss sich nun für das Ende des Werks entscheiden. Die Schwierigkeit dieser Entscheidung liegt allerdings in dem hybriden Charakter des Werks. Ist es ein Theaterstück oder geht es eher um eine wissenschaftliche Arbeit in Form einer Dissertation, die auf bestimmte Ereignisse zielt – sogar auf einen Dokortitel? Und was passiert, falls das Theaterstück, das zunächst als Maskierung der wissenschaftlichen Arbeit diente, die Physiognomie des Werks radikal verändert hat? Wenn die Maske keinen verhüllten Raum schützt, sondern eher eine Gussform ist, die die Eigenschaften eines Gesichts bildet?

4 Ibid., 33.

5 Freytag, *Die Technik des Dramas*, 122.

Die textuelle Inszenierung des vorliegenden Projekts sah am Anfang eine methodologische Strategie vor, um ein bestimmtes Ziel zu erreichen: dem epistemologischen Labyrinth zu entfliehen und die Komplexität des intermedialen Spektakels mit den bloßen Augen einer Zuschauerin zu betrachten. Das Intermedialitätsphänomen sieht sich in der Regel mit einer Ausrüstung von Fachbegriffen konfrontiert, in der die lateinischen Präfixe *trans-*, *inter-*, *intra-* sich vermischen und Grenzen verwischen. Das Bedürfnis nach der Deterritorialisierung des Intermedialitätsphänomens – hinaus aus dem epistemologischen und monolithischen Bau – hat die Form der Inszenierung und die Entwicklung eines Theaterstücks ins Spiel gebracht. Intermedialität wurde so als rhizomatisches Plateau betrachtet, bei dem die medialen Mannigfaltigkeiten – bildliche und schriftliche – Gaben austauschen, sich berühren und einander inszenieren.

Im vorliegenden Projekt erhalten alle Konzepte, Begriffe oder Ideen einen phänomenologischen Charakter und werden zu Körpern oder gar zu Mimen des Theaterstücks. Zunächst wurden die literarischen und malerischen Zeichensysteme als mediale Körper betrachtet, die ständig in Kontakt kommen und das intermediale Ereignis überhaupt erst ermöglichen. Diese medialen Körper stellen den Chor (*χορός*) des Stücks dar. Sie bewegen sich im Stück gemeinsam und berichten vom Schicksal der Protagonist*innen. Das vorliegende Projekt beschäftigt sich mit diesen intermedialen Beispielen, in denen die Grenzen zwischen den verschiedenen Medien unsichtbar werden. Dieses Phänomen wurde als inszenierte Intermedialität definiert. Die Inszenierung stellt folglich nicht nur die Form des Werks, sondern auch den Inhalt des Projekts dar. Text und Textur sind verflochten und bringen ein phänomenologisches Ereignis hervor.

Die Form des Theaterstücks, nämlich die Inszenierung der Dissertation, hat zusätzliche Änderungen am Charakter und Inhalt des Werks verursacht, die zu Beginn des Projektvorhabens nicht absehbar waren. Die ästhetischen Kategorien, die als zentrale methodologische und hermeneutische Werkzeuge zur Analyse und Interpretation der inszenierten intermedialen Beispiele dienten, erhielten ebenfalls Rollen im Theaterstück. Die ästhetischen Kategorien der *artsemblance*, der *Stimmung* und der *Negation* sind daher keine Geringeren als die Hauptfiguren des hier präsentierten Dramas. Diese Figuren mobilisieren die Handlung und ermöglichen die Öffnung neuer Wege im Feld der Intermedialität. Die Kategorien können folglich statt als erkenntnistheoretische Begriffe als lebendige Körper, als nomadische Figuren rezipiert werden, die zwischen Diskursfeldern wandern und ihre eigene Kartografie erschaffen. Die phänomenologische Annäherung an die ästhetischen Kategorien kann zu einem Verständnis davon beitragen, wie es möglich ist, eine Figur mit langer theoretischer Tradition – wie beispielsweise jene der *Stimmung* – neu zu definieren, um dadurch Phänomene wie das der Intermedialität neu zu entdecken.

Zusammengefasst ist die Inszenierung der Dissertation nicht nur eine rhetorische Strategie und ein methodologischer Vorschlag zur Analyse der inszenierten

Intermedialität. Sie hat den gesamten Charakter der Arbeit verändert. Nicht nur die Intermedialität wird zum Spektakel: Erhalten die theoretischen Konzepte und Kategorien auch Rollen im Schauspiel, so werden relevante Schlussfolgerungen möglich. Warum? Weil die Verschiebung von theoretischen Konzepten auf kulturelle und anthropologische Paradigmen dazu beiträgt, neue Perspektiven im Feld der Intermedialität zu öffnen. Das Phänomen der Intermedialität gewinnt damit einen dynamischen Charakter, der Abstand von den trockenen epistemologischen Begriffen gewinnt.

6.3. Szene 3: Drei aporetische Wege oder *ρηξικέλευθος* sein

Hier werde ich drei aporetische Wege aufzeigen, die durch das gesamte Projekt führen. Diese vermögen eher als Fragestellungen (Aporien) zu fungieren, die neue Wege eröffnen, statt als Nicht-Wege (Aporien) im Phänomen der Schrift-Bild-Wechselbeziehungen zu verbleiben. Alle drei Aporien beginnen mit der W-Frage »Warum?«: *Warum Intermedialität? Warum inszenierte Intermedialität? Warum die Wanderung und das Flanieren der ästhetischen Kategorien?* Die Warum-Frage ist die naheliegendste, sieht man sich mit einem Nicht-Weg konfrontiert. Damit ist nicht gemeint: *Warum ist mir das passiert? Warum habe ich den falschen Weg gewählt?* Die Frage ist eher: Warum soll ich *dies* machen, um einen Ausweg zu finden, und nicht etwas völlig anderes? Um das *Wohin?* zu entscheiden, gilt es zunächst, das *Warum?* zu verstehen. Die Warum-Frage impliziert auch eine ontologische Suche: Warum ist dieser Weg geeignet? Nun, weil er *dies* oder *jenes* ist. Möglicherweise wirken diese Aporien simpel, doch sie sind relevant, um gewöhnliche Gegebenheiten mit neuen Augen zu betrachten. Mittels dieser drei Wege versucht das Projekt zu erklären, warum das Feld der Intermedialität relevant ist und wie Innovation in der Forschung vorangetrieben werden kann.

6.3.1. Erster aporetischer Weg: Warum Intermedialität?

Das Projekt ist an dem ersten Kompositionsglied des Wortes »Intermedialität« (>inter->) interessiert, welches mit der Bedeutung »zwischen, unter« verbunden ist. Das »inter-« setzt eine gewisse Adressierbarkeit voraus, ein aristotelisches »*pros-ti*« (Worauf bezieht sich etwas?). Der Gegenstand der Intermedialität ist folglich weder ein literarisches oder bildliches Medium, noch ein Bedeutungsträger wie Sprache oder Bild, sondern die Beziehung *an sich*, der Kontakt zwischen Schrift und Bild.

Die Intermedialität ist ein Raum des Kontakts mit einer rhizomatischen Struktur. Die Mannigfaltigkeiten aus verschiedenen Zeichensystemen begegnen sich und erzeugen eine mediale Verflechtung. Die Voraussetzung, die diese Begegnung ermöglicht, ist, dass die medialen Formen Körper, also lebendige Organismen sind.

Wenn sie das intermediale Plateau betreten, dann operieren sie vielfältig. Intermedialität ergibt sich folglich aus einer ständigen Bewegung. Es gibt ein dynamisches Plateau, auf dem die medialen Körper in Bewegung sind, sich berühren, Gaben austauschen und ihre eigenen Repräsentationsweisen kommunizieren und *mit-teilen*.

Strukturell gesehen können die verschiedenen Medien im Beispiel der Intermedialität unterschiedlich organisiert werden: nebeneinander, ineinander, gegenüber voneinander, zwischeneinander. Die medialen Körper nehmen verschiedene Positionen ein und lernen, zusammenzuleben (Symbiose). Die Intermedialität ermöglicht in einem Werk die Chance auf eine mehrstimmige ästhetische Kommunikation. Das intermediale Werk – als Produkt von unterschiedlichen Zeichensystemen – erweitert die ästhetischen Wahrnehmungsmöglichkeiten.

Die Intermedialitätsforschung beschäftigt sich zumeist mit zwei Unterordnungen von intermedialen Beispielen: Die erste betrifft diejenigen Beispiele, bei denen zwei distinkte Medien in Kontakt kommen. Es geht um Beispiele der sogenannten *Schriftbildlichkeit*, die sowohl als Texte als auch als Bilder rezipiert werden können. Die zweite Unterordnung, die das vorliegende Projekt interessiert, betrifft diejenigen intermedialen Phänomene, bei denen zwei Medien innerhalb eines einzigen Mediums in Kontakt kommen. Letzteres wurde im vorliegenden Projekt als inszenierte Intermedialität definiert.

6.3.2. Zweiter aporetischer Weg: Warum inszenierte Intermedialität?

In der inszenierten Intermedialität ist lediglich ein Medium (Objektmedium) sichtbar, das ein fremdes Medium (Referenzmedium) in seiner medialen Szene trägt. Die Sichtbarkeit impliziert keine Dominanz des Objektmediums. Das Referenzmedium wird durch seine Unsichtbarkeit sichtbar (Sichtbarmachung). Das Verflechten der medialen Grenzziehungen bleibt allerdings unsichtbar. Es geht um eine Symbiose verschiedener medialer Körper innerhalb eines medialen Körpers. Dies ist keine parasitäre, sondern eine supplementäre Beziehung. Die medialen Verknüpfungen sind unhierarchisch, azentrisch und antigenealogisch.

Die erzählende Figur des jeweiligen literarischen oder malerischen Werks nimmt die Position eines Mimen ein, der ein fremdes Medium imitiert. Die Mimenfigur imitiert die Darstellungsformen und die Repräsentationsweisen des fremden Mediums. Die inszenierte Intermedialität gehorcht der Logik des »Als-ob Charakters«⁶. Ein Text, der erzählt, »als ob« er ein Bild wäre und ein Bild, das so wirkt, »als ob« es ein Text wäre. Die Als-ob-Logik im Phänomen der inszenierten Intermedialität ist eine realisierte Möglichkeit. Das »Als-ob« bleibt nicht Theorie, sondern wird im Rahmen eines Mediums aktiv verwirklicht.

6 Vgl.: Rajewsky, *Intermedialität*, 39.

Im vorliegenden Projekt wurde das Phänomen der inszenierten Intermedialität durch unterschiedliche Operationen beschrieben: Leibphänomenologie, Berührung und Gabe-Theorie sind die zentralsten.

Die Leibphänomenologie (Merleau-Ponty) der inszenierten Intermedialität: Das Medium, das als bewegter Körper rezipiert wird, kann fremde mediale Körper sehen beziehungsweise betasten und ist sich zugleich bewusst, dass es selbst sicht- und spürbar ist. Es handelt sich um ein doppeltes Seh- und Tastvermögen. Der mediale Körper hat in seinem habituellen Leib die vertrauten kulturell-historischen Handlungen seiner eigenen Materialität abgelagert, was seine spezifischen medialen Erinnerungen sowie gewisse narrative Gewohnheiten prägt. In der inszenierten Intermedialität tritt der aktuelle Leib auf und zwingt zur medialen Veränderung. Dies passiert, weil das Medium als Körper immer offen für neue Möglichkeiten ist. Der mediale Leib wird während der inszenierten Intermedialität aktualisiert, ohne seinen medialen Habitus zu verlieren (Beispiel des Phantomglieds).

Das Phänomen der inszenierten Intermedialität in Analogie zur Gabe-Theorie: Nehmen die Medien die Rollen von Geber*in und Empfänger*in ein, so beginnt ein Prozess der Gabe. Während des inszenierten Dialogs zwischen den Medienkörpern wird ein Mechanismus der Übertragung von Repräsentationsmodi von einem medialen Körper zum anderen aktiviert. Das jeweilige ›Geschenk‹ ist medial distinkt, da es eine spezifische mediale Identität trägt. Gleichzeitig sind die Darstellungsweisen (der Geist des Geschenks, das *hau*) miteinander verwoben. Wenn beispielsweise das literarische Medium das bildliche inszeniert, dann ist die Malerei das geschenkgebende Medium und die Literatur das geschenknehmende Medium. Mit der Gabe wird ein Teil des geschenkgebenden Mediums angeboten, nämlich sein *hau*, seine Repräsentationsweisen. Nimmt die Literatur das Geschenk an, so wird die inszenierte Intermedialität verwirklicht. Der literarische Körper ist nicht mehr nur literarisch, sondern auch bildlich; dies ist das Ergebnis der Gabe eines fremdmedialen Körpers an den Körper des Objektmediums. Die Repräsentationsmöglichkeiten des empfangenen Mediums werden somit bereichert. Allerdings muss das Geschenk zurück- oder weitergegeben werden, sowie das geschenknehmende Medium zurück zu seinen eigenen Darstellungsformen kehren muss. Andernfalls entsteht die Gefahr, Schaden zu erleiden. Der literarische Text kann mit Bildern erzählen oder sogar so tun, als sei er ein Bild, aber nur in begrenzter Weise. Kehrt er nicht zu seiner medialen Normativität zurück, so läuft er Gefahr, seinen medialen Charakter, nämlich seine Literarizität zu verlieren.

Die Berührung zwischen Medienkörpern in der inszenierten Intermedialität: Sind zwei fremdmediale Körper miteinander in Berührung, so ist nur ihre Oberfläche in Kontakt: Das literarische Medium, das das malerische Medium inszeniert, kann nicht mit Farben und Linien erzählen, aber es ist in der Lage, so zu erzählen, ›als ob‹ es malerisch sei. Dieser ›Als-ob Charakter‹ ist durch die Einschränkung des Berührens zu verstehen. Kommen die medialen Körper in Kontakt, dann stoßen sie

sich an ihren eigenen medialen und materiellen Grenzen. Unberührbar bleibt die Substanz des Mediums, die aus der Kombination von Materialität und Repräsentationsweisen besteht. Distanzieren sich die medialen Körper auf dem Plateau, so lösen sich das Berühren und die inszenierte Intermedialität unmittelbar auf.

6.3.3. Dritter aporetischer Weg: Warum die Wanderung und das Flanieren der ästhetischen Kategorien?

Um die inszenierten intermedialen Beispiele zu analysieren, wurden im Projekt drei ästhetische Kategorien entworfen: die Kategorie der *artsemblance*, die der *Stimmung* und die der *Negation*. Diese Kategorien vermögen die medialen Grenzüberschreitungen sowohl auf der Produktions- als auch auf der Rezeptionsebene zu interpretieren. Die drei Kategorien sind paradigmatisch. Es bleibt jedoch ein offenes Projekt, das neue Kategorien in seine Liste aufnehmen kann. Das vorliegende Projekt interessiert das Schema der Wanderung der Kategorien und des Flanierens der ästhetischen Kategorien. Die Auswahl der Kategorien ist begrenzt, aber nicht zufällig. Die drei Kategorien sind relevant für die Annäherung an inszenierte intermediale Beispiele, weil sie ästhetische Paradigmen betreffen, die häufig mit dem Phänomen der Intermedialität korrelieren.

Die Kategorien wandern als nomadische Figuren unter verschiedenen Disziplinen, bis sie ästhetisiert werden und das Feld der (inszenierten) Intermedialität betreten. Nachdem sie dort eingebürgert sind, verlieren sie ihre Mobilität nicht; sie flanieren auf den ikonoschriftlichen Straßen und eröffnen neue Wegstrecken auf der intermedialen Kartographie.

Betritt also eine Kategorie das jeweilige Feld, dann aktiviert sie die entsprechenden Bewusstseinsmöglichkeiten, um ihr Kommunikationsziel zu erreichen. *Welches Ziel ist das?* Es ist das Ziel, zu überleben, sich zu integrieren, den prekären Zustand des Neuankömmlings, des ›Fremden‹ zu bewältigen. Die jeweilige Kategorie ist stets bereit, ein Feld hinter sich zu lassen und weiter zu wandern. Das Feld der inszenierten Intermedialität stellt ein potentiell Ziel der Wanderung dar, keinen Endzweck.

Nachdem die Kategorien im Feld der Intermedialität angekommen sind, unterlaufen sie den Prozess der Ästhetisierung, bevor sie für die Analyse der Bild-Schrift-Wechselbeziehungen angewendet werden können. Der Prozess der Ästhetisierung ähnelt einem Übergangsritus, einer Integrationsphase der nomadischen Kategorie. Während dieses Ritus' werden die Kategorien in den ästhetischen Diskurs eingebürgert und beteiligen sich an der Analyse des Nexus zwischen Bild und Schrift. Wenn die nomadischen Kategorien ›einreisen‹, verzichten sie nicht auf ihre kulturellen Einschreibungen und eingepägten Traditionslinien. Sie bleiben dank ihrer theoretischen Wanderung reich an Erfahrung. Dies macht sie zuverlässiger für eine inszenierte intermediale Analyse.

Und warum ist die Strategie der Wanderung überhaupt wichtig für die Ästhetisierung der jeweiligen Kategorie? Wenn die nomadische Kategorie das Feld der Intermedialität betritt, ist sie kein neutraler Körper. Sie hat durch die Wanderung neue Kommunikationsfähigkeiten entwickelt. Diese machen sie überlebensfähig in den komplexen Schrift-Bild-Wechselbeziehungen. Sowohl durch ihre Wanderung als auch durch ihre Einbürgerung in verschiedene begriffliche Systeme hat sie sich zwei wichtige Elemente angeeignet: Polyphonie und Hybridität. Ihre Mehrstimmigkeit, die sie offen für Alterität macht, hat die nomadische Kategorie durch die verschiedenen Wanderziele gewonnen.

Sind die Kategorien im intermedialen Feld angesiedelt, ist der Zweck der Wanderung erreicht. Nichtsdestotrotz bleiben sie in dieser Konstellation nicht immobil, sondern beginnen zu flanieren, angeregt durch ein ständiges Pendeln zwischen Schrift und Bild. Durch das Flanieren ebnen die ästhetischen Kategorien neue Wege auf dem Feld der (inszenierten) Intermedialität. Das Flanieren führt zur Kartographie neuer intermedialer Richtungen.

6.4. Szene 4: Zusammenfassung eines Dramas

Der Chor nimmt seinen Platz auf dem intermedialen Plateau ein: Die medialen Körper der Literatur und Malerei bewegen sich in der Szene und beginnen zu interagieren. Sie berühren sich, tauschen Gaben miteinander aus und imitieren einander. Sie werden zu Mimenfiguren, die verschiedene materielle Masken tragen. Haupteigenschaft des Chors ist die Synchronisierung der Schritte und Stimmen seiner Mitglieder. Diese singen und tanzen zusammen und berichten vom Schicksal der Protagonist*innen. Eben diese Synchronisierung realisiert die Intermedialität. Es handelt sich um mediale Mannigfaltigkeiten, die sich begegnen. Dies ist der erste Akt des Dramas, die Exposition des Themas, die als Übergang zum erregenden Moment dient.

Im zweiten Akt beginnt das erregende Moment: Hebel für die Mobilisierung der Handlung ist die Erzählung der ästhetischen Kategorien, die zwischen verschiedenen Feldern wandern, bis sie das Feld der Intermedialität erreichen. Dort werden sie ästhetisiert und beginnen zu flanieren und eine neue intermediale Kartografie zu skizzieren. Die Kategorien sind die Hauptcharaktere und ihre Reise stellt die Katastase des Dramas dar. Der Wanderungswille erwacht in der Seele der Kategorien, und so beginnt die Handlung. Die Wanderung ist notwendig, um den Höhepunkt des Dramas zu erreichen. Die Peripetie erfolgt, wenn die drei ästhetischen Kategorien der *artsemlance*, der *Stimmung* und der *Negation* das Feld der Intermedialität betreten.

Im dritten Akt befindet sich die Klimax des Dramas. Das Element der Peripetie in der klassischen Tragödie ist mit dem plötzlichen Umschlag des Zustands der

Held*in verbunden. Dasselbe gilt für die drei Kategorien, die, nachdem sie in die Intermedialität eingebürgert sind, eine neue Identität und eine neue intermediale Definition erhalten. Damit werden neue methodologische und hermeneutische Richtungen angeboten.

Im vierten Akt findet das retardierende Moment statt. Das heißt, dass die Held*innen des Dramas, die ästhetischen Kategorien, ein neues intermediales Leben erfahren. Die Erfahrung der neuen Lebensform wird durch die Durchführung der Kategorien in zwei inszenierten intermedialen Beispielen veranschaulicht: Marcel Proust und Christos Bokoros – ein Roman, der Bilder verschriftlicht und drei Bilder, die Gedichte und Erzählungen verbildlichen. Innerhalb eines einzigen Mediums finden eine Berührung und ein Gaben-Austausch von verschiedenen medialen Körpern statt. Proust und Bokoros sind die ›Orte‹, die die ästhetischen Kategorien bewohnen und deren Straßen sie durchschreiten beziehungsweise durchführen, um neue Wege zu eröffnen. Der Wendepunkt des (Un)Glücks wurde akzeptiert (retardierendes Moment), aber eine Spannung bleibt: Es beginnt das ›Sich-Einleben‹, das ›Neue-Leben-Lernen‹, das Flanieren.

Das Ende naht, während diese Zeilen verfasst werden, und offen bleibt, ob das Leben der ästhetischen Kategorien im intermedialen Feld glücklich verlaufen wird oder nicht. Werden die Kategorien ihren Ort wieder verlassen und weiterwandern, oder etablieren sie sich an ihren neuen ikonoschriftlichen Orten? Was die Verfasserin des Texts und Regisseurin des Stücks vermag, ist kein geschlossenes Ende anzubieten, sondern neue Wege im Feld der Intermedialität zu eröffnen, *ρήξικέλευθος* zu sein.

