

5. Akt 4: Retardierendes Moment: Inszenierte Intermedialität

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5.1.1. Die ästhetische Kategorie der *artsemblance*

5.1.1.1. Der Aspekt der medialen Aneignung und der wiedergefundenen Zeit

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

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

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

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

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

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

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

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

rein affektiven Rezeptionsweise«⁸ des Erzählers, sondern verknüpft sich mit der ästhetischen Entscheidung, die unterschiedlichen medialen Figuren miteinander zu vermischen, um eine intermediale Figur zu erzeugen. Anne-Marie Lachmund erläutert dazu: »Swann konsumiert ein Produkt der Hochkultur wie einen Pop-Gegenstand«⁹, da er die Kunstwerke durch die Technik der Parodie näherbringt und erniedrigt.¹⁰ Man könnte diese Formulierung allerdings auch umkehren und die Banalisierung der Kunstwerke nicht als Erniedrigung der hochwertigen Kulturprodukte, sondern als Erhebung der neuen intermedialen Formen interpretieren.

Das wird beispielsweise aus den malerischen Äquivalenten der Köchin des Romans, Françoise ([...] *le Michel-Ange de notre cuisine*¹¹), oder der Dienerin ([...] *quand il nous demandait des nouvelles de la fille de cuisine, il nous disait: »Comment va la Charité de Giotto?«*¹²) ersichtlich. Die Erzählinstanz erzeugt die Mythologisierung der Figur der Antiheld*in, die durch die Kunst eine ästhetische Erhöhung erfährt. Die alltäglichen Romanfiguren adaptieren die Eigenschaften der strahlenden malerischen Figuren der großen Tradition und werden durch dieses Verfahren aufgewertet. Durch den hierarchisch ungleichgewichtigen intermedialen Austausch zwischen den Figuren wird der Text kunst- und literaturtheoretisch innovativ und radikal. Roderich Billermann verbindet diese vergleichsweise mit der Dynamik von Angemessenheit/Analogie (wie Michelangelo ist auch Françoise eine Künstlerin, die ihr Material auswählt) und Unangemessenheit/Differenz (die Haushälterin wählt keinen Marmor, sondern Fleisch).¹³ Das Gewöhnliche gewinnt im Proust'schen Roman an Bedeutung und führt zur Ästhetisierung banaler Figuren. Die mediale Verschiebung von Eigenschaften und die Umleitung ihrer Repräsentationsweise haben mit der Natur der Schönheit zu tun, welche dazu fähig ist, in unterschiedlichen Formen einzutreten. So hält Jonathan Paul Murphy fest:

The nature of beauty [...] is precisely its substitutability, for beauty for Marcel is that which is necessarily imaginable in another form. It never arises in itself, but is always reflected through some other prism, as a projection into another form or medium of a model that seems infinitely recursive.¹⁴

8 Lachmund, Anne-Marie. *Proust, Pop und Gender. Strategien und Praktiken populärer Medienkulturen bei Marcel Proust*. Berlin: Peter Lang, 2021, 156.

9 Ibid.

10 Vgl.: Ibid., 118, 156.

11 Proust. *À la recherche du temps perdu. À l'ombre des jeunes filles en fleurs. Première partie*, 61.

12 Ibid., 171.

13 Vgl.: Billermann, Roderich. *Die »métaphore« bei Marcel Proust. Ihre Wurzeln bei Novalis, Heine und Baudelaire, ihre Theorie und Praxis*. München: Fink, 2000, 400f.

14 Murphy, Jonathan Paul. *Proust's Art. Painting, Sculpture and Writing in À la recherche du temps perdu*. Bern: Peter Lang, 2001, 33.

Zusätzlich bezieht sich die Kategorie der *artsemblance* direkt auf die wichtigste Thematik des Romans, nämlich die der Zeit. Die erste Komponente der wiedergefundenen Zeit ist der Prozess der *unbewussten Erinnerung* (*mémoire involontaire*). Die wiedergefundene Zeit ist zunächst die Zeit, die sich im Inneren der verlorenen Zeit durch diesen Prozess wiederfindet. Der jeweilige präsente Gegenstand, der als Ausgangspunkt der Erinnerung funktioniert, kann das Vergangene nur teilweise bewahren. Es vermittelt trotz allem eine Empfindung, die den Prozess der affektiven Erinnerung aktiviert und das ungewollte Eingedenken (*souvenir involontaire*) auslöst.¹⁵ Die sinnlichen Qualitäten der jeweiligen materiellen Zeichen erwecken im Betrachter-Erzähler eine Erinnerung an die Vergangenheit, und durch eine Entzifferungsarbeit wird die verlorene Zeit wiedergefunden. Ein gegenwärtiger Reiz wird mit einem vergangenen Reiz verbunden. Durch diese dialektische Verbindung gelangt eine synthetische Projektion in die Zukunft, die erzähltheoretisch verstanden der Roman selbst ist. Der Prozess der *mémoire involontaire* stellt das wichtigste narrative Element des Romans dar. Alle erzählerischen Episoden sind in den Zeitraum dieses Prozesses eingeschrieben. Welches Beispiel es auch immer sein mag – die Madeleine, die Glockentürme, Pflastersteine, die Briefmappe – der Ablauf bleibt stets gleich.¹⁶ Nach Walter Benjamin steht Prousts ungewolltes »Eingedenken«¹⁷ dem Vergessen viel näher als der Erinnerung, weshalb sich von »einem Penelope Werk des Vergessens«¹⁸ sprechen ließe:

Denn hier löst der Tag auf, was die Nacht wirkte. An jedem Morgen halten wir, erwacht, meist schwach und lose, nur an ein paar Fransen den Teppich des gelebten Daseins, wie Vergessen ihn in uns gewoben hat, in Händen. Aber jeder Tag löst mit dem zweckgebundenen Handeln und, noch mehr, mit zweckverhaftetem Erinnern das Geflecht, die Ornamente des Vergessens auf.¹⁹

Um etwas in Erinnerung zu bringen, muss man es zunächst vergessen haben. Das Vergessen ist folglich Bestandteil und Voraussetzung der Erinnerung. Selbst als Prozess bekommt es einen elegischen Charakter, da im Zentrum das schon Verlorene steht, das der Ausgangspunkt eines nostalgischen Rückrufs ist. Der jeweilige Gegenstand, der das ungewollte Eingedenken aktiviert, verursacht eine Störung in dem

15 Vgl.: Jauß, Hans Robert. *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts À la recherche du temps perdu. Ein Beitrag zur Theorie des Romans*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986, 106f.

16 Vgl.: Deleuze, Gilles. *Proust und die Zeichen*, übersetzt von Henriette Beese. Berlin: Merve, 1993, 12f.

17 Walter Benjamin entwickelt diesen Begriff in seinem Essay »Über den Begriff der Geschichte«. Vgl.: Benjamin, Walter. *Über den Begriff der Geschichte*, herausgegeben von Gérard Raulet. Berlin: Suhrkamp, 2010.

18 Benjamin, Walter. *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1961, 356.

19 Ibid.

Subjekt, das ihm begegnet, da das Vergessen mit einem gewissen Unbehagen einhergeht. Der Erzähler, der das Vergangene vergessen hat, soll es in Erinnerung bringen, um diese Störung auszulösen und das, was absent ist, erneut in die Gegenwart zu bringen. Die verlorene Zeit ist in einem zufälligen Gegenstand gefangen und muss befreit werden, oder besser, wiedergefunden werden. Proust hat, so Samuel Beckett, ein schlechtes Gedächtnis, da er, wenn er ein gutes Gedächtnis hätte, sich nicht erinnern müsste, weil er nichts vergessen hätte.²⁰

Die erste Komponente der wiedergefundenen Zeit, die *mémoire involontaire*, ist wichtig, um die Relevanz ihrer zweiten Komponente zu beleuchten, die direkt mit der Kategorie der *artsemblance* verbunden ist. Das ungewollte Eigendenken kann zur Suche der verlorenen Zeit beitragen, aber am Ende scheitert es, die Zeit komplett wiederzufinden. Dem Erzähler gelingt es nicht, seine Erinnerungen intakt zu reproduzieren und er erkennt, dass die wiedergefundene Zeit eigentlich eine ursprüngliche, absolute Zeit darstellt, die nur durch die Kunst vermittelt werden kann:²¹ *Alors, moins éclatante sans doute que celle qui m'avait fait apercevoir que l'oeuvre d'art était le seul moyen de retrouver le Temps perdu, une nouvelle lumière se fit en moi.*²² Aus diesem Grund soll die Realität die Kunst imitieren (*artsemblance*), da das Wahre (*vrai*) sich nicht mehr in der Natur/Wirklichkeit, sondern erst in der Kunst erfüllen kann.

Die Suche nach der verlorenen Zeit ist in Wirklichkeit eine Suche nach der Wahrheit, die der *mémoire involontaire* auch zugänglich ist, aber nur im Kunstwerk verwirklicht wird:²³ *[...] la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie, par conséquent, réellement vécue, cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste.*²⁴ Die im Kunstwerk eingeschlossene Essenz ist der Bewegungsmechanismus der Kategorie der *artsemblance*. Die Realität soll die Kunst imitieren, weil man sich nur dadurch der Wahrheit (Essenz der Dinge) annähern kann. Die Rolle der Offenbarung, die das Kunstwerk übernimmt, verweist auf das, was Proust als Essenz der Dinge (*essence des choses*) bezeichnet: *L'être qui était rené en moi [...] cet être-là ne se nourrit que de l'essence des choses, en elles seulement il trouve sa subsistance, ses délices.*²⁵

20 Vgl.: Beckett, Samuel. *Proust*, übersetzt von Jochen Schimmang. Berlin: Suhrkamp, 2023, 34.

21 Vgl.: Deleuze, *Proust und die Zeichen*, 17f.

22 Proust, *À la recherche du temps perdu. Le temps retrouvé. Deuxième partie*, 75.

23 Vgl.: Jauß, *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts À la recherche du temps perdu*, 254f.

24 Proust, *À la recherche du temps perdu. Le temps retrouvé. Deuxième partie*, 67.

25 Ibid., 18.

5.1.1.2. Die Durchführung der ästhetischen Kategorie der *artsemblance* in *Auf dem Weg zu Swann*

Hier wird ein inszeniertes intermediales Beispiel aus dem Proust'schen Roman ausgewählt, bei dem die Kategorie der *artsemblance* aktiviert wird, um die unterschiedlichen visuellen Eigenschaften des Texts methodologisch zu analysieren und die ästhetische Funktion der Bild-Schrift-Wechselbeziehungen zu interpretieren. Das Beispiel stammt aus dem ersten Band des Romans und betrifft die Liebesbeziehung zwischen Odette de Crécy und Swann, die als Vorzeichen der Liebesgeschichte zwischen dem Erzähler und Albertine dient. Odette empfängt Swann bei einem zweiten Besuch und während sie neben ihm steht, fällt ihm plötzlich ihre Ähnlichkeit mit Sephora, der Tochter Jethos aus einem Fresko von Sandro Botticelli in der Sixtinischen Kapelle auf (Abb. 25, 26). Von diesem Moment an versteht er, warum er sich so stark von ihr angezogen fühlt, und rechtfertigt damit seine Verliebtheit in die zukünftige Madame Swann:

Debout à côté de lui, laissant couler le long de ses joues ses cheveux qu'elle avait dénoués, fléchissant une jambe dans une attitude légèrement dansante pour pouvoir se pencher sans fatigue vers la gravure qu'elle regardait, en inclinant la tête, de ses grands yeux, si fatigués et maussades quand elle ne s'animait pas, elle frappa Swann par sa ressemblance avec cette figure de Zéphora, la fille de Jéthro, qu'on voit dans une fresque de la chapelle Sixtine.²⁶

Betrachtet man die malerische Figur von Sephora, ist nicht nur ihre Ähnlichkeit mit der Figur von Odette, wie sie von Swann in der Passage beschrieben ist, sondern auch die Identifikation mit ihr offensichtlich. Die Körperhaltung, der Ausdruck der Augen, die offenen Haare sind bei beiden Figuren identisch. Dies ist nicht nur durch die Tatsache begründet, dass Swann die Eigenschaften seiner Geliebten in Botticellis Figur erkennt, sondern auch dadurch, dass Odette mit den Eigenschaften einer malerischen Figur kreiert wurde. Die Realität (wenn auch fiktional) imitiert die Kunst, was die Kategorie der *artsemblance* aufruft. Die malerischen Eigenschaften, die Swann in Odette einschreibt, sind nicht von dekorativer Funktion. Ohne sie würde die literarische Figur destabilisiert und aufgelöst. Die visuellen Elemente von Botticellis Werk, die der Erzähler auswählt, haben eine kunsthistorische Bedeutung. Aby Warburg vertritt in seiner Dissertation über Botticelli die Ansicht, dass das »bewegte Beiwerk« bei Botticellis Kunstwerken, wie zum Beispiel die Fluidität von Haaren und Kleidung, keine dekorative Rolle spielt, sondern den visuellen Effekt des Werks intensiviert und eine eigene Dynamik besitzt.²⁷ Diese

26 Proust, *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann. Deuxième partie*, 11f.

27 Vgl.: Warburg, Aby. *Sandro Botticellis ›Geburt der Venus‹ und ›Frühling‹. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*. Hamburg; Leipzig: Leopold Voss, 1893, 33.

Fluidität²⁸ und Beweglichkeit extrahiert Swann aus dem italienischen Fresko und verschiebt sie auf die literarische Figur. Die kunstscheinliche Ausstrahlung Odettes begründet Swanns Liebe für sie:

Il la regardait; un fragment de la fresque apparaissait dans son visage et dans son corps, que dès lors il chercha toujours à y retrouver, soit qu'il fût auprès d'Odette, soit qu'il pensât seulement à elle, et bien qu'il ne tînt sans doute au chef-d'œuvre florentin que parce qu'il le retrouvait en elle, pourtant cette ressemblance lui conférait à elle aussi une beauté, la rendait plus précieuse. Swann se reprocha d'avoir méconnu le prix d'un être qui eût paru adorable au grand Sandro, et il se félicita que le plaisir qu'il avait à voir Odette trouvât une justification dans sa propre culture esthétique.²⁹



Abb. 25: Sandro Botticelli: Sephora, Detailansicht aus *Prove di Mosè* (dt.: Prüfungen des Mose).

28 Mehr zu den fluiden Elementen bei Botticelli in: Didi-Huberman, Georges. »Ninfa Fluida (a Post Scriptum)«, in: *Botticelli Past and Present*, herausgegeben von Ana Debenedetti und Caroline Elam. London: UCL Press, 2019, 237–265.

29 Proust, À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann. Deuxième partie, 14f.



Abb. 26: Sandro Botticelli: *Prove di Mosè* (dt.: Prüfungen des Mose), 1481/82, Fresko, 348,5 × 558 cm.

Swann verwendet die Collagetechnik,³⁰ um die literarische Figur Odettes zu formen. Ein malerisches Fragment wird Botticellis Kunstwerk entnommen und dem Gesicht und Körper der literarischen Figur aufgeklebt. Die Worte, die der Erzähler während dieses Prozesses auswählt (*chercha, retrouver, retrouvait, ressemblance*) gewinnen an Bedeutung, da sie mit der Suche nach der verlorenen Zeit verbunden sind und die Essenz der Dinge, die in den Kunstwerken eingeschlossen ist, zusammenknüpfen. Die Suche, das Wiederfinden und die Ähnlichkeit tauchen in der Passage auf und können durch die Kategorie der *artsemblance* gelesen werden. Die Grenzen zwischen der malerischen und der literarischen Figur sind nicht mehr sichtbar, da die inszenierte Intermedialität eine Öffnung in und einen Bruch mit den medialen Grenzziehungen erzeugt, die durch die Kategorie der *artsemblance* verstanden werden können. In dem ersten Zitat begeistert sich Swann für Odette, weil sie Sephora ähnelt, während er im zweiten Zitat eine Vorliebe für Sephora entwickelt, die er in Odette wiederfindet. Die Schönheit beziehungsweise die Essenz der weiblichen Figur bewegt sich ständig zwischen den verschiedenen medialen Formen und verleiht der Intermedialität damit einen originellen Charakter. Odette wird durch diesen Vergleich ästhetisch aufgewertet (*pourtant cette ressemblance lui confèrait à elle aussi une beauté, la rendait plus précieuse*).

30 Mehr zu den Collagetechniken bei Proust in: Hanisch, Claudia. *Proust im Zeichen der Zukunft: Zur Modellierung ästhetischer Dispositive der historischen Avantgarde in À la recherche du temps perdu*. Hildesheim: Olms, 2016, 55.

Il plaça sur sa table de travail, comme une photographie d'Odette, une reproduction de la fille de Jéthro. Il admirait les grands yeux, le délicat visage qui laissait deviner la peau imparfaite, les boucles merveilleuses des cheveux le long des joues fatiguées, et adaptant ce qu'il trouvait beau jusque-là d'une façon esthétique à l'idée d'une femme vivante, il le transformait en mérites physiques qu'il se félicitait de trouver réunis dans un être qu'il pourrait posséder. Cette vague sympathie qui nous porte vers un chef d'œuvre que nous regardons, maintenant qu'il connaissait l'original charnel de la fille de Jéthro, elle devenait un désir qui suppléa désormais à celui que le corps d'Odette ne lui avait pas d'abord inspiré. Quand il avait regardé longtemps ce Botticelli, il pensait à son Botticelli à lui qu'il trouvait plus beau encore et, approchant de lui la photographie de Zéphora, il croyait serrer Odette contre son cœur.³¹

Swann platziert eine Reproduktion von Botticellis Sphora auf seinem Schreibtisch, die als ein Porträtfoto von Odette dient. Gerade diese Inszenierung lässt sich vieldeutig rezipieren. Nach Lachmund parodiert Swann die ästhetische Rezeption des Kunstwerks und verkitscht den schöpferischen Akt der Kunst »wenn er eine Reproduktion des Freskenausschnitts wie ein Familienfoto im Goldrahmen auf seinem Schreibtisch platziert, um sich immer wieder die Besonderheit seiner Auserwählten ins Gedächtnis zu rufen«³². Das Ergebnis dieser Inszenierung ist jedoch nicht die Banalisierung des Kunstwerks, sondern im Gegenteil, die Ästhetisierung der Realität und die Erhebung der literarischen Figur. Der Freskenausschnitt wird seinem biblischen Kontext und seiner religiösen Verortung entnommen, danach wird er reproduziert und als Foto positioniert. Die resultierende Säkularisierung ergibt sich nicht nur aus der Reduzierbarkeit des Freskenausschnitts, sondern aus seiner neuen Funktion. Es handelt sich nicht mehr um ein biblisches Gesicht, sondern um Swanns Geliebte. Einerseits geht es um den Auraverlust des Kunstwerks und andererseits um die Verlebendigung der malerischen Figur (*à l'idée d'une femme vivante*).

In dieser Szene werden drei Medien implementiert, da die Malerei sowohl der Literatur als auch der Fotografie begegnet. Das intermediale Ergebnis ist polyprismatisch und wird von der Beziehung zwischen Realität und Kunst organisiert. Sephoras körperliches Vorbild ist Odette (*l'original charnel de la fille de Jéthro*) und Odettes Idealvorbild ist Sphora. Das Idealbild Sephoras führt nicht nur zu ihrer Idealisierung, sondern aktiviert merkwürdigerweise das Begehren des Erzählers (*[...] elle devenait un désir qui suppléa désormais à celui que le corps d'Odette ne lui avait pas d'abord inspiré*). Die italienische Figur der frühen Renaissance verursacht einen körperlichen Affekt, den Odettes Körper an sich bisher nicht verursacht hatte. Das Bild hat hier eine psychologische Auswirkung auf den Betrachter (Swann) und eine rhetorische

31 Proust, *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann. Deuxième partie*, 16f.

32 Lachmund, *Proust, Pop und Gender. Strategien und Praktiken populärer Medienkulturen bei Marcel Proust*, 156.

Macht über ihn, da er sich von diesem beeinflussen lässt.³³ Die malerische Botticelli Figur wird mit Odettes verglichen und ist ihr unterlegen. Der literarische Botticelli gewinnt an Bedeutung, weil er ein intermediales Geschöpf ist und die medialen Grenzen aufgebrochen hat ([...] *approchant de lui la photographie de Zéphora, il croyait serrer Odette contre son cœur*).

Ou bien elle le regardait d'un air maussade, il revoyait un visage digne de figurer dans la Vie de Moïse de Botticelli, il l'y situait, il donnait au cou d'Odette l'inclinaison nécessaire; et quand il l'avait bien peinte à la détrempe, au XVe siècle, sur la muraille de la Sixtine, l'idée qu'elle était cependant restée là, près du piano, dans le moment actuel, prête à être embrassée et possédée, l'idée de sa matérialité et de sa vie venait l'enivrer avec une telle force que, l'œil égaré, les mâchoires tendues comme pour dévorer, il se précipitait sur cette vierge de Botticelli et se mettait à lui pincer les joues.³⁴

Swann wird in dieser Textpassage selbst zum Künstler und inszeniert ein *tableau vivant*, sodass Odette einen Platz in Botticellis *Prüfungen des Mose* einnehmen kann. Diese Verlebendigung der Kunstfigur dient als Ausgangspunkt für die Aktivierung seines Begehrens (*l'idée de sa matérialité et de sa vie*). Wenn Swann ekstatisch seine Geliebte berührt, ist sie nicht mehr eine vulgäre Frau, sondern die Jungfrau von Botticelli. Die Realität wurde erfolgreich zur Kunst und die Berührung findet auf einer intermedialen Ebene statt.

5.1.2. Die ästhetische Kategorie der *Stimmung*

5.1.2.1. Der Aspekt der Atmosphäre

Stimmung wird hier als ästhetische Kategorie auf der poetologischen und intermedialen Ebene des Proust'schen Romans untersucht. Diese Kategorie wurde im vorherigen Kapitel als das *Ausbleiben* beziehungsweise das *Übrigbleiben* bezeichnet, das auftritt, wenn ein Kunstwerk von seiner materiellen und medialen Ausrüstung befreit wird. *Stimmung* als überlebende Figur ist folglich in der Lage, in einem anderen medialen Körper nachzuleben und dort eine neue Funktion einzunehmen. Anders formuliert, legitimiert die gemeinsame *Stimmung* zwischen einem literarischen und einem malerischen Objekt oder einer Figur einen inszenierten intermedialen Dialog. Der letzte Band des Proust'schen Romans enthält eine Definition von *Stimmung*, die sowohl die poetologische als auch die intermediale Funktion der Kategorie bei Proust verdeutlichen kann:

33 Vgl.: Bal, *The Mottled Screen: Reading Proust Visually*, 15.

34 Proust, *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann. Deuxième partie*, 44f.

L'acte le plus simple reste enrôlé comme dans mille vases clos dont chacun se-rait rempli de choses d'une couleur, d'une odeur, d'une température absolument différentes; sans compter que ces vases, disposés sur toute la hauteur de nos années pendant lesquelles nous n'avons cessé de changer, fût-ce seulement de rêve et de pensée, sont situés à des altitudes bien diverses, et nous donnent la sensation d'atmosphères singulièrement variées.³⁵

Dieses Zitat lässt sich zunächst durch die Poetik der Erinnerung³⁶ und durch das Motiv der *mémoire involontaire* interpretieren. Das wahrgenommene Objekt beziehungsweise die jeweilige Erfahrung bleiben in der Erinnerung (Vergangenheit) inaktiv, bis ein gegenwärtiger Reiz sie ins Bewusstsein zurückholt und reaktiviert. Wenn sich jedoch erneut an diese Gegenstände oder Erfahrungen erinnert wird, sind sie nicht mehr zuverlässig, da sie durch unbewusste (*rêve*) und bewusste (*pensée*) Prozesse bereits verändert sind. In ähnlicher Weise bezeichnet Samuel Beckett dieses Verfahren in seinem Essay über Proust, in dem er die Metaphorik der Vasen und ihre diversen Atmosphären auf die Suche nach der verlorenen Zeit bezieht:

Diese Gefäße schweben entlang der Kurve unserer Jahre und sind in gewisser Weise immun, da sie unserer willkürlichen Erinnerung nicht zugänglich sind, so dass die Reinheit ihres klimatischen Inhalts durchs Vergessen garantiert ist und jedes an seinen Ort, an seinen Zeitpunkt gebunden ist. So dass, wenn der eingesperrte Mikrokosmos in der beschriebenen Weise unter Druck gerät, wir von einer neuen Luft und einem neuen Duft (ebendeshalb neu, weil schon einmal erlebt) überflutet werden und die wahre Luft des Paradieses atmen, des einzigen Paradieses, das nicht der Traum eines Verrückten ist, des Paradieses, das verloren ist.³⁷

Das Proust'sche Zitat könnte auch auf einer intermedialen Ebene gelesen und interpretiert werden. Jede Handlung (*acte*) bleibt in verschiedenen Vasen eingeschlossen (*enfermé*) und das jeweilige Gefäß besitzt seine eigene Farbe, Temperatur, einen eigenen Geruch und folglich eine eigene Heterogenität (*absolument différentes*). Wenn man diese Handlung intermedial übersetzt und als künstlerische Praxis rezipiert, dann verkörpern die Vasen die unterschiedlichen medialen Formen. Der Inhalt der Vasen bildet andererseits die *Stimmung* ab. Das Innere der Gefäße hat keine materielle Form, sondern wird durch ihre synästhetische Außenwirkung (*couleur, odeur, température*) erkennbar. Die *Stimmung* wird hier folglich sowohl auf der Produktionsebene als auch auf der Rezeptionsebene definiert. Auf der ersten Ebene ergibt sich durch die künstlerische Handlung eine bestimmte Form, die spezifische Charakteristika zur Verfügung hat und ein Gefäß herstellen kann. Auf der zweiten Ebene be-

35 Proust, *À la recherche du temps perdu. Le temps retrouvé. Deuxième partie*, 13.

36 Vgl.: Jauß, *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts À la recherche du temps perdu*, 256.

37 Beckett, *Proust*, 87.

inhaltet jede Form eine besondere *Stimmung*, die ihren eigenen Qualitätscharakter hat. Diese Vasen sind, im Gegensatz zum rezipierenden Subjekt, das sich ständig verändert, in Zeit und Raum situiert und besitzen eine bestimmte *Stimmung* (*sensation d'atmosphères*), die stabil bleibt.

Die *sensation d'atmosphères* soll nun in Bezug zu den philosophischen Theorien von Henri Bergson gesetzt werden: »Nur darauf wollen wir hinweisen, daß die Empfindungen, von denen hier immer die Rede ist, keine von uns außerhalb unseres Körpers wahrgenommenen Bilder, sondern vielmehr in unserem Körper selbst lokalisierte Affektionen sind.«³⁸ Wenn Proust in der vorliegenden Textpassage von diesen Atmosphären spricht, die mit dem Begriff der *Stimmung* übersetzt werden können, sind jene Atmosphären eng mit den körperlichen Affekten verbunden, da sie eine sinnliche Funktion und Auswirkung auf die Rezipient*innen haben. Wenn die Vasen mit den in ihnen gefangenen Atmosphären geöffnet werden, dann verbreiten sich die Atmosphären zusammen mit ihren qualitativen Elementen in der Umwelt. Ihre Affekte werden in den Körpern der Rezipienten eingeschrieben, da sie sich nur körperlich erfüllen lassen. Solange die jeweilige *Stimmung* noch in ihrem Gefäß gefangen ist, ist sie stabil in Raum und Zeit situiert, aber sobald die Vase geöffnet wird, verdampft ihr Inhalt und es bleibt nur ihre Empfindung übrig.

Verschiebt man diese Argumentation auf die intermediale Ebene, so lässt sich das resultierende Verfahren wie folgt beschreiben: Die Künstler*in, die intermedial erzählt, öffnet die jeweilige Vase, die einen medialen Körper mit spezifischen materiellen Elementen verkörpert, und lässt sich von der Ausstrahlung der heraustretenden *Stimmung* affizieren. Da sich die *Stimmung* direkt in der Atmosphäre verbreitet, kann sie diese nicht wieder fesseln und in ein anderes Gefäß einschließen. Allerdings kann die Künstler*in die *Stimmung* sinnlich wahrnehmen und die aus dieser Begegnung resultierenden Affekte in eine andere Vase einschließen. Sie gibt folglich der *Stimmung* eine neue mediale und materielle Form und situiert sie an einem neuen Ort. Die *Stimmung*, die in diesem neuen Gefäß gefangen wird, ist nicht identisch mit der zuvor befreiten. Dennoch ist sie von ähnlicher Qualität und Bedeutung. Was von der vorherigen Entmaterialisierung bleibt, wird in einem neuen Medium nachleben. Je intensiver sich die Künstler*in von dieser *sensation d'atmosphères* affizieren lässt, desto mehr überlebt von der *Stimmung* im Transfer von einem Kunstwerk zum anderen.

38 Bergson, Henri. *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, übersetzt von Julius Frankenberger. Hamburg: Meiner, 1991, 38.

5.1.2.2. Die Durchführung der Kategorie der *Stimmung* in *Im Schatten junger Mädchenblüte*

Das hier ausgewählte inszenierte intermediale Beispiel zur Durchführung der Kategorie der *Stimmung* im Proust'schen Roman stammt aus einem Stilleben von Jean Siméon Chardin. Die Szene findet im Grand-Hotel statt, wo der Erzähler die alltäglichen Dinge, die auf dem Tisch aufgestellt sind, mithilfe von malerischen Idiomem beschreibt. Diese Szene könnte als ein fiktionaler Nachkomme von Prousts berühmten Artikel »Chardin et Rembrandt« gelesen werden, den er 1895 erfolglos an das *Revue Hebdomadaire* eingesendet hatte, der aber erst 1954 von *Le Figaro littéraire* veröffentlicht wurde.³⁹ Proust beschreibt diesen Artikel als *une petite étude de philosophie de l'art*.⁴⁰

Die ästhetischen Ideen, die er in seinem Artikel entwickelt, um Chardins Ästhetik zu beschreiben, werden in vielen literarischen Szenen in *Im Schatten junger Mädchenblüte* (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*) wiederholt, um die ästhetische Qualität des fiktionalen Malers Elstir zu beschreiben. Der Rokokomaler Chardin, der 1728 als Genre- und Stillebenmaler in die *Académie de peinture* aufgenommen wurde, etablierte sich als Lieblingsmaler von Denis Diderot. Das Vokabular, das Proust in diesem Artikel über Chardin verwendet, lässt sich in den ästhetischen Zielsetzungen seines eigenen Romans wiederfinden. Das, was der Verfasser am Rokokomaler bewundert, entspricht dem, was er selbst als Schriftsteller zu erreichen versucht:

[...] [Le peintre] nous avait fait sortir d'un faux idéal pour pénétrer largement dans la réalité, pour y retrouver partout la beauté, non plus prisonnière affable d'une convention ou d'un faux goût, mais libre, forte, universelle: en nous ouvrant le monde réel. [...] Avec Chardin [...] l'œuvre d'un grand peintre n'était nullement un étalage de qualités spéciales, mais l'expression de ce qu'il y avait de plus intime dans sa vie et de ce qu'il y a de plus profond dans les choses.⁴¹

Was hier dargestellt wird, ist gerade die *Stimmung*, die Proust in den malerischen Gemälden von Chardin rezipiert und in seinen literarischen Szenen zu absorbieren vermag. Die Schönheit liegt bei Chardin nicht im willkürlichen Ideal (*faux idéal*), sondern in der Realität. Wenn der Künstler in die Realität eindringt (*pénétrer largement dans la réalité*), findet er eine Schönheit wieder (*retrouver*), die frei und universell ist, im Gegenteil zur raffinierten Schönheit, die in künstlichen Konventionen gefangen und geschmacksorientiert ist (*d'une convention ou d'un faux goût*). Durch diese Schönheit, die in den Kunstwerken von Chardin wiederzufinden ist, wird sowohl

39 Mehr dazu in: Murphy, *Proust's Art. Painting, Sculpture and Writing in À la recherche du temps perdu*, 159.

40 Brief an P. Mainguet, in: Kolb, Philip (Hg.). *Correspondance de Marcel Proust, Band I: 1880–1895*. Paris: Plon, 1970, 444.

41 Proust, Marcel. *Essais et articles*. Paris: Gallimard, 1994, 76f.

das Intimleben (*de plus intime dans sa vie*) als auch die Essenz der Dinge (*plus profond dans les choses*) herauskristallisiert. Das Eindringen in die Realität, das Chardins Werke anbieten, ist eng mit seiner Malerei von Stilleben verbunden.

Ähnlich versucht der Erzähler im Proust'schen Roman eine literarische Szene zu produzieren, in der die *Stimmung* von Chardins Gemälde nachlebt. Diese Textpassage ist *à la manière de Chardin* geschrieben und zielt auf dieselben ästhetischen Prinzipien, die Proust in seinem Artikel über den Rokokokünstler erläutert hat. Mieke Bal beschreibt die ästhetische Verwandtschaft zwischen Chardin und Proust wie folgt:

By Proustian Chardinism I mean a figuration that interacts with these paintings in order to adopt from them the principles that govern the figuring process. These are principles that enable Proust to say in his writing that which is unsayable without this detour, that which is incomprehensible without this intertext.⁴²

Gerade darin liegt die innovative Funktion der Intermedialität bei Proust. Es gelingt ihm mit Bildern zu erzählen, nicht um seinem Werk lediglich eine zusätzliche ästhetische Qualität beizufügen, sondern um sie zu seinem maßgeblichen erzählerischen Prinzip zu machen. Chardins Kunstwerke ermöglichen das Schreibverfahren, da dieser intermediale Umweg der einzige ist, das Unsagbare zu verbalisieren, auch wenn es paradoxerweise durch Bilder verwirklicht wird. Die *Stimmung* überlebt die Entmaterialisierung der Rokokogemälde und wird im literarischen Medium des Romans erneut materialisiert. Dieses Verfahren ist in der folgenden literarischen Szene wiederzufinden:

Depuis que j'en avais vu dans des aquarelles d'Elstir, je cherchais à retrouver dans la réalité, j'aimais comme quelque chose de poétique, le geste interrompu des couteaux encore de travers, la rondeur bombée d'une serviette défaite où le soleil intercale un morceau de velours jaune, le verre à demi vidé qui montre mieux ainsi le noble évasement de ses formes, et au fond de son vitrage translucide et pareil à une condensation du jour, un reste de vin sombre, mais scintillant de lumières, le déplacement des volumes, la transmutation des liquides par l'éclairage, l'altération des prunes qui passent du vert au bleu et du bleu à l'or dans le compotier déjà à demi dépouillé, la promenade des chaises vieillototes qui deux fois par jour viennent s'installer autour de la nappe dressée sur la table ainsi que sur un autel où sont célébrées les fêtes de la gourmandise, et sur laquelle au fond des huîtres quelques gouttes d'eau lustrale restent comme dans de petits bénitiers de pierre; J'essayais de trouver la beauté là où je ne m'étais jamais figuré

42 Bal, *The Mottled Screen: Reading Proust Visually*, 46.

qu'elle fût, dans les choses les plus usuelles, dans la vie profonde des »natures mortes«.⁴³

Dieser Absatz fasst die wichtigsten ästhetischen Perspektiven Prousts zusammen, die mittels der Kategorie der *Stimmung* analysiert werden können. Die Stillleben (Gemälde) Elstirs haben dem Erzähler die Fähigkeit gegeben, die Realität erneut zu erblicken und alles, was er in den malerischen Werken gefunden hat, in der literarischen Szene wiederzufinden. Das vorliegende Zitat beinhaltet dasselbe Vokabular, das Proust in seinem Chardin Artikel verwendete. Zwei zentrale Wörter des Romans tauchen im ersten Satz des Zitats auf (*cherchais à retrouver dans la réalité*). Der Suchprozess wird von der Wahl des Wortes *re-trouver* begleitet, welches das Konzept der Wiederholung widerspiegelt, ein zentrales strukturelles und narratives Motiv⁴⁴ bei Proust. Die zur Schau aufgestellten Objekte auf dem Tisch offenbaren die Essenz des Lebens, da sie nicht mehr gewöhnliche Gegenstände darstellen, sondern die *Stimmung* der Stilllebenmalerei wiedergeben (*dans la vie profonde des »natures mortes«*).

Die *Stimmung* wird von Elstirs beziehungsweise Chardins Stillleben auf Prousts literarische Stillleben verschoben. In dieser Inszenierung wird sichtbar, wie das Verfahren der medialen Transformation der *Stimmung* stattfindet und wie die *Stimmung* literarisch überlebt beziehungsweise nachlebt. Jeder beschriebene Gegenstand trägt zu dieser Transformation bei und verkörpert gleichzeitig ein wichtiges ästhetisches Prinzip des Romans. Zuerst wird das Messer abgebildet, das eine zentrale Funktion in Chardins Stillleben einnimmt und oft von der Tischdecke verdeckt abgebildet wird, wie zum Beispiel in dem berühmten Werk *Der Rochen* (*La Raie*,⁴⁵ 1728, Abb. 27) oder in *Das Buffet* (*Le buffet*, 1738, Abb. 28). Das Objekt scheitert daran, seine Hauptfunktion zu erfüllen und zeigt sich, so Mieke Bal, als würde es kastriert, bevor es kastrieren kann.⁴⁶ Ähnlich wirkt die Passage, in der Prousts Erzähler die *geste interrompu des couteaux encore de travers* beschreibt, als die versteckte Position der Messer in Chardins Stilllebensgemälden erkennbar wird. Es geht um eine Verlebung des Objekts, das eine Geste vollzieht, die jedoch unterbrochen (*interrompu*) wird, da das kulturelle Symbol der Gewalt keine gewalttätige Funktion in der Szene einnimmt.

43 Proust, *À la recherche du temps perdu. À l'ombre des jeunes filles en fleurs. Troisième partie*, 214f.

44 Vgl.: Jauß, *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts À la recherche du temps perdu*, 104.

45 Zu einem detaillierten Vergleich zwischen *La Raie* und Proust siehe: Bal, *The Mottled Screen: Reading Proust Visually*, 31–38, sowie Murphy, *Proust's Art. Painting, Sculpture and Writing in À la recherche du temps perdu*, 150.

46 Vgl.: Bal, *The Mottled Screen: Reading Proust Visually*, 35.



Abb. 27: Jean Siméon Chardin: *La Raie* (dt.: Der Rochen), 1728, Öl auf Leinwand, 114 × 146 cm.

Die literarische Szenographie der aufgetischten Objekte wird weiter beschrieben und verwirklicht die Verschiebung der *Stimmung* vom malerischen auf das literarische Plateau, die als offener Erzeugungsprozess stattfindet. Die inszenierte Serviette ist entwirrt (*serviette défaite*) und hat folglich ihre Funktion erfüllt, was auch die Sensualität der Szene, so Murphy⁴⁷, erhöht; die Serviette wurde beherrscht und verlassen. Ihre gewölbte Rundung (*la rondeur bombée*) verleiht der Beschreibung einerseits eine skulpturale und haptische Qualität und macht sie andererseits zu einem optischen Instrument, durch das die Sonne ein Stück gelben Samt durchdringt (*le soleil intercale un morceau de velours jaune*). Der gelbe Samt verschränkt sich mit den anderen Hinweisen auf die gelbe Farbe im Roman, wie zum Beispiel mit dem gelben Schmetterling oder der gelben Wand in Vermeers Gemälde.⁴⁸ Der Erzähler eignet sich die Gegenstände des Stillebens an, die allerdings seinen eigenen poetologischen Motiven gehorchen.

47 Vgl.: Murphy, *Proust's Art. Painting, Sculpture and Writing in À la recherche du temps perdu*, 171.

48 Vgl.: Bal, *The Mottled Screen: Reading Proust Visually*, 49.



Abb. 28: Jean Siméon Chardin: *Le buffet* (dt.: Das Buffet), 1738, Öl auf Leinwand, 194 × 129 cm.

Anschließend wird das aufgesetzte Glas in die Szene eingeschrieben. Der durchsichtige Glasboden wird in der Textpassage als Tageskondensation beschrieben (*au fond de son vitrage translucide et pareil à une condensation du jour*), da der Tag durch die Glaslinsen verkleinert wird. Die reale Zeit ist für den Erzähler nicht mehr wichtig, wenn er die Essenz der Dinge mithilfe der Kunst offenbaren kann. In Chardins Stillleben werden halbgefüllte Gläser und Flaschen oft abgebildet, da sie die Beleuchtung und Farbgebung der Szene intensivieren. Wenn diese Glasobjekte literarisch dargestellt werden, verleihen sie der bildlichen Beschreibung nicht nur eine räumliche Wirkung (wie bei Chardin), sondern zugleich eine zeitliche; das Glas dient als optisches Instrument der Tageskondensation. Sobald die *Stimmung* von einer neuen medialen Form absorbiert wird, hier in Form eines Romans, erhält sie unterschiedliche ästhetische Qualitäten.

Im nächsten Satz (*le déplacement des volumes, la transmutation des liquides par l'éclairage, l'altération des prunes qui passent du vert au bleu et du bleu à l'or dans le compotier dé-*

jà à demi dépouillé) demonstriert der Erzähler seine Kunstkenntnisse und verwendet kunsttheoretische Begriffe (Farbgebung, Schattierungen, Beleuchtung).⁴⁹ Hier lässt sich das Verfahren der Wanderung der *Stimmung* von einer zur anderen medialen Form besonders deutlich beobachten, da die malerische Szene verzeitlicht wird. Die Verzeitlichung des Stilllebens ergibt sich aus der Verlebendigung der dargestellten Objekte, die in Bewegung zu sein scheinen; die Effekte des Lichts verändern ständig das Volumen und die Farben der Gegenstände, was den Erzeugungsprozess der Abbildung offen lässt.

Der Tisch, die Stühle und die aufgestellten Objekte werden personifiziert, da sie menschliche Attribute erhalten (*geste des couteaux, la promenade des chaises vieillottes*) und schließlich auch geheiligt werden (*au fond des huîtres quelques gouttes d'eau lustrale*). Der Tisch wird zum Altar, wo Feste der Völlerei stattfinden (*sur la table ainsi que sur un autel où sont célébrées les fêtes de la gourmandise*). Die Verzauberung der Dinge wird nicht durch eine fetischistische Macht, sondern durch die ermächtigte Einbildungskraft des Erzählers vollbracht. Die Kunst verleiht dem Erzähler eine neue Anschauung der Realität, die durch die inszenierte Intermedialität verwirklicht wird.

Am Ende des Absatzes entzieht der Erzähler den Dingen ihre Dienlichkeit und erblickt sie als Modelle einer Stillleben-Szenerie, um die Schönheit in ihnen zu finden: *J'essayais de trouver la beauté là où je ne m'étais jamais figuré qu'elle fût, dans les choses les plus usuelles, dans la vie profonde des »natures mortes«*. Erzähltheoretisch gelesen zeichnet diese inszenierte intermediale Textpassage einen abgeschlossenen Zirkel, dessen Anfang und Ende die Suche nach Schönheit widerspiegeln. Die Kategorie der *Stimmung* kann hier sowohl auf der Produktions- als auch auf der Rezeptionsebene aktiviert werden. Auf die Produktionsebene bezieht sie sich mit der Herstellung von Atmosphären, die sich von einem Medium (malerisches Stillleben) zum anderen (literarisches Stillleben) verschieben. Auf der Rezeptionsebene wird andererseits eine gewisse *Stimmung* befreit, die die literarische Szene reproduziert. Der Erzähler spricht von *natures mortes*, was er aber eigentlich schafft, ist ein *tableau vivant*, das aus der Literarisierung des malerischen Stilllebens hervortritt.

Vorbild dieser Szenerie ist Chardin, den Proust als den wichtigsten Vertreter der Stilllebenmalerei bezeichnet: *C'est un artiste qui en a tout au plus le langage et l'habit, qui cherche seulement dans la nature les êtres en qui il reconnaît l'harmonieuse proportion des figures allégoriques*.⁵⁰ Gerade diese ästhetische Qualität versucht der Erzähler in seinem literarischen *tableau vivant* darzubieten. So zielt er darauf ab, diese malerische *Stimmung* zu literarisieren und in einer neuen Vase zu fesseln: *Cela est intime, est confortable, est vivant comme une cuisine [...] la nature morte deviendra surtout la nature vivante*.⁵¹

49 Vgl.: Murphy, *Proust's Art. Painting, Sculpture and Writing in À la recherche du temps perdu*, 172.

50 Proust, *Essais et articles*, 73.

51 Ibid., 70.

5.1.3. Die ästhetische Kategorie der *Negation*

5.1.3.1. Der Aspekt des Flecks

Wenn die ästhetische Kategorie der *Negation* in den inszenierten intermedialen Beispielen des Proust'schen Romans aktiviert wird, kann sie mit verschiedenen Aspekten vernetzt werden. Mieke Bal vertritt die Ansicht, dass die Negativität, in der Prousts poetologische Praxis verortet ist, mit dem Begriff des Details beziehungsweise *disfigure* verknüpft werden sollte:

If we can characterize Proust's poetic practice as being above all else located within the province of negativity – the negativity of refusal and denial, from which the possibility of prodigiousness stems – we can expect the most successful type of detail, and the one that is therefore favored, to be the *dis-figure*.⁵²

Das Detail dient, so Bal, als visuelle Figur, die sich als Vergrößerung eines Objekts auswirkt.⁵³ Es ist, als entwickle der Erzähler ein optisches Instrument, das ihn dazu befähigt, textuelle Fragmente zu selektieren und sie im Anschluss auszudehnen. Dieser *close-up shot*⁵⁴ ist allerdings negativ aufgeladen, da ein Detail, wenn es vergrößert wird, seine originale Form und Eigenschaften verliert; es wird entstellt (*disfigured*) und verwandelt. Zugleich findet die *Negation* auch auf einer anderen Ebene statt; das ausgewählte Detail verzichtet auf seine ursprüngliche Funktionalität bezüglich des großen Bildes des Texts. Die Ausdehnung des Details übt in den textuellen Zusammenhängen einen solchen Druck aus, dass sie zur Auflösung ihrer Ordnung führt. Durch diesen massiven Druck werden die Bindungen zwischen den Elementen gelöst und das Detail verfügt so über einen größeren semiologischen und poetologischen Raum.

Das Detail und seine negativ aufgeladene Auswirkung auf den Zusammenhalt des linearen Erzählens hat erneut mit dem Motiv der *mémoire involontaire* zu tun. Wenn das Gedächtnis des Erzählers anlässlich eines Reizes erweckt und eine vergangene Erinnerung hervorgebracht wird, dann taucht eine Negativität derselben Ordnung auf. Die Gegenwart des Erzählens wird gewissermaßen eingefroren und eine vergangene Zeitlichkeit in Form der *mise en abyme* wird hervorgerufen. Die jeweilige begonnene Szene wird somit radikal unterbrochen. Durch diesen erzählerischen Riss tritt eine neue Szene ein, die zeitlich der Vergangenheit angehört. Man könnte hier den Begriff des Details mit jenem des Fragments ersetzen, da beide die Funktionen der Beschränkung und der Multiplikation enthalten. Jedes Fragment

52 Bal, *The Mottled Screen: Reading Proust Visually*, 183.

53 Vgl.: *Ibid.*, 80.

54 *Ibid.*, 79.

stellt eine Öffnung hin zu einer heterogenen Perspektive dar. George Poulet verleiht dem Aspekt der Fragmentierung bei Proust eine zentrale organische Bedeutung: *L'univers proustien est un univers en morceaux, dont les morceaux contiennent d'autres univers*.⁵⁵

Das Detail beziehungsweise das Fragment ist der Ausgangspunkt dieses narrativen Umwegs und verursacht einen Riss im Erzählen. Der Erzähler ergreift das jeweilige Detail bei der Suche nach der verlorenen Zeit und rezipiert es als Spur, die zur wiedergefundenen Zeit führen kann. Bal spricht von »poetics of the detective-type detail«⁵⁶ mit dem Unterschied, dass das, was hier wiederzufinden ist, keine verlorene Person, sondern die Zeit selbst ist. Der Erzähler als Detektiv sucht nach den richtigen Details und Fragmenten, die die Bahn(en) des Romans skizzieren. Im Zuge der Rekonstruktion der Kontingenzen, denen er in der Gegenwart begegnet, spielt die Kunst eine große Rolle, da die meisten Details, die er vorfindet, aus der Kunstwelt stammen. Kunst lässt sich daher auf einer intermedialen Ebene als Kartografie dieser Spuren beobachten.

Die ästhetische Kategorie der *Negation* innerhalb des intermedialen Feldes wurde im vergangenen Kapitel als ein Geheimnis beschrieben, dem ein Medium zur Verfügung steht, das es nicht zu verraten vermag. Die Intermedialität versucht, einem zweiten Medium das Geheimnis des ursprünglichen Mediums zu entlocken. In dieser Darstellung wird zwar die Anwesenheit des Geheimnisses sichtbar, nicht aber sein Inhalt, der immer im ersten Medium versteckt bleibt. Um diese Art von *Negation*, die die Schrift-Bild-Wechselbeziehungen methodologisch und hermeneutisch erklärt, auf Prousts Roman zu beziehen, kann man den Aspekt des Details, der bereits beschrieben wurde, mit einem ähnlichen Konzept ersetzen, nämlich mit dem des Flecks (*pan*), das von Georges Didi-Huberman stammt. Huberman⁵⁷ übernimmt das Wort *pan* aus der Proust'schen Phrase *petit pan de mur jaune*, die in der Szene wiederholt wird, in der der Schriftsteller des Romans, Bergotte, vor Vermeers Werk *Ansicht von Delft* stirbt. Bergotte wirft seinen Blick auf einen kleinen Flecken Licht in der äußeren rechten Seite des Bildes, ein gelbes Mauerstück, und reflektiert über seine eigene Kunsttätigkeit.

Um den Fleck mit der ästhetischen Kategorie der *Negation* zu verbinden, muss zuerst das Konzept des Bildtheoretikers beleuchtet werden. Das Detail, so Huberman, wird durch die drei folgenden Operationen aktiviert: durch die Proximität, die

55 Poulet, Georges. *L'espèce proustien*. Paris: Gallimard, 1982, 54.

56 Bal, *The Mottled Screen: Reading Proust Visually*, 80.

57 Didi-Huberman, Georges. »Die Frage des Details, die Frage des *pan*«, in: *Was aus dem Bild fällt. Figures des Details in Kunst und Literatur*, übersetzt von Werner Rappl, herausgegeben von Edith Futscher, Stefan Neuner, Wolfram Pichler und Ralph Ubl. München: Fink, 2007, 43–86, hier: 63.

Teilung und die Addition, die zusammengesetzt zu einer Paradoxie führen.⁵⁸ Durch das Detail nähert man sich etwas an, um im Anschluss zerschnitten und schließlich wieder vereint zu werden. Diese Paradoxie hat die Aporie des Details zur Folge, die von der Trennung zwischen Form und Materie beziehungsweise der Herrschaft des Materiellen charakterisiert wird.⁵⁹ Huberman unterscheidet das Detail vom Konzept des Flecks und verleiht letzterem die Rolle eines *particolare*: das gelbe Mauerstück in Vermeers Gemälde stellt eine Schicht dar,

[...] nicht durch ein »photographisches Stillstehen« der vergangenen Zeit hervorgerufen, sondern eine Erschütterung der Jetztzeit hervorrufend, etwas, das sofort wirkt und das den Körper des Betrachters, Bergotte, »zugrunde richtet«. Für so jemanden ist das Gelb des Bildes [tableau] Vermeers als Farbe ein *pan*, ein verstörender Bereich des Gemäldes, das Gemälde wird als »kostbare« und traumatische Materialursache betrachtet.⁶⁰

Der Fleck ereignet sich plötzlich auf dem Plateau des Bildes und schafft einen Bruch mit seiner visuellen Ordnung. Deswegen trägt er nicht zur Einheit des Werks bei, sondern nimmt eine störende Funktion ein. Diese gefärbte Schicht verletzt die Repräsentationsweise und verfärbt die Oberfläche. Bei Huberman wird der Fleck aus diesen Gründen als »souveräner Unfall«⁶¹ beschrieben. Er nennt diese Schicht Unfall, da sie die kontingente Eigenschaft einer blitzschnellen Auswirkung auf die Betrachter*in des Bildes hat, aber auch aufgrund der Störung, die dieser Fleck in der Darstellung verursacht. Die Souveränität begründet sich darin, dass der Fleck eine Zone von Intensitäten hervorbringt, die das gesamte Bild infiziert.⁶² Dieses Konzept unterscheidet sich von dem des Details, weil es das Objekt nicht einschränkt, sondern ihm neue Möglichkeiten anbietet. Das *particolare* ist eine Öffnung zur Heterogenität, die einen neuen Zugang zum Bild ermöglicht.

Gerade aus diesem Grund wird die ästhetische Kategorie der *Negation* im Rahmen einer intermedialen Untersuchung mit dem Konzept des Flecks zusammengebracht. Mit Blick auf die hier vorgeschlagene Definition der *Negation* könnte man die Ansicht vertreten, dass der Fleck mit dem Geheimnis identifiziert werden kann, welches ein Medium zu verstecken und ein anderes Medium zu verraten vermag. Wenn der Fleck den Bedarf hat, »etwas gut zu *sehen*«, das »versteckt« ist,⁶³ dann kann man das Versteckte mit dem Geheimnis identifizieren. Diese Störung im Bild macht den Weg frei, so dass ein fremdes Medium eintreten und sich mit dem ursprünglichen

58 Vgl.: Ibid., 44.

59 Vgl.: Ibid., 50.

60 Ibid., 62.

61 Vgl.: Ibid., 68, 70f.

62 Vgl.: Ibid., 70, 82.

63 Ibid., 83.

Medium auseinandersetzen kann. Diese Öffnung bildet eine Unbestimmtheitsstelle ab (siehe Ingardens ästhetische Theorie in Akt 3, Szene 4.3.2.3⁶⁴), durch die eine fremde mediale Form eingreifen kann. Diese Schicht von Intensität ist von intermedialer Qualität und kann durch das folgende Beispiel des sechsten Bandes des Proust'schen Romans (*Albertine disparue*) näher analysiert werden.

Die Durchführung der Kategorie der *Negation* in *Die Entflohrne*

Im Band *Die Entflohrne* (*Albertine disparue*) befindet sich der Erzähler in der *Gallerie dell'Accademia* in Venedig und betrachtet das Werk von Vittore Carpaccio⁶⁵ mit dem Titel *Kreuzwunder an der Ponte di Rialto* (*Il Miracolo della Croce a Rialto*, 1494, Abb. 29). Das Gemälde bildet das Wunder der Heilung eines Verrückten durch das Relikt des Heiligen Kreuzes ab, das vom Patriarchen von Grado, Francesco Querini, im Palazzo a San Silvestro am Canal Grande nahe der Rialtobrücke aufbewahrt wurde:

Enfin, avant de quitter le tableau mes yeux revinrent à la rive où fourmillent les scènes de la vie vénitienne de l'époque. Je regardais le barbier essuyer son rasoir, le nègre portant son tonneau, les conversations des musulmans, des nobles seigneurs vénitiens en larges brocarts, en damas, en toque de velours cerise, *quand tout à coup je sentis au cœur comme une légère morsure*. Sur le dos d'un des compagnons de la Calza, reconnaissable aux broderies d'or et de perles qui inscrivent sur leur manche ou leur collet l'emblème de la joyeuse confrérie à laquelle ils étaient affiliés, *je venais de reconnaître le manteau qu'Albertine avait pour venir avec moi en voiture découverte à Versailles, le soir où j'étais loin de me douter qu'une quinzaine d'heures me séparaient à peine du moment où elle partirait de chez moi*. Toujours prête à tout, quand je lui avais demandé de partir, ce triste jour qu'elle devait appeler dans sa dernière lettre »deux fois crépusculaire puisque la nuit tombait et que nous allions nous quitter«, *elle avait jeté sur ses épaules un manteau de Fortuny qu'elle avait emporté avec elle le lendemain et que je n'avais jamais revu depuis dans mes souvenirs*. Or c'était dans ce tableau de Carpaccio que le fils génial de Venise l'avait pris, c'est des épaules de ce compagnon de la Calza qu'il l'avait détaché pour le jeter sur celles de tant de Parisiennes qui certes ignoraient comme je l'avais fait jusqu'ici que le modèle en existait dans un groupe de seigneurs, au premier plan du Patriarche di Grado, dans une salle de l'Académie de Venise. J'avais tout reconnu, et un instant le manteau oublié m'avait rendu pour le regarder les yeux et le cœur de celui

64 Siehe Akt 3, Szene 4.3.2.3, 162–165.

65 Mehr zum Einfluss von Carpaccio auf Proust in: Ricci Stebbins, Susan. »Those blessed days«: Ruskin, Proust, and Carpaccio in Venice«, in: *Proust and the Arts*, herausgegeben von Christie McDonald und Francois Proulx. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, 72–89. Gemäß Stebbins verwendet Proust Carpaccios Werke entweder als Auslöser einer besonderen Atmosphäre oder als visuelle Metonymien, die die Erinnerungen des Erzählers erwecken (vgl.: Ibid., 78).

*qui allait ce soir-là partir à Versailles avec Albertine, je fus envahi pendant quelques instants par un sentiment trouble et bientôt dissipé de désir et de mélancolie.*⁶⁶



Abb. 29: Vittore Carpaccio: *Miracolo della Croce a Rialto* (dt.: Kreuzwunder an der Ponte di Rialto), 1494, Tempera auf Leinwand, 371 × 392 cm.

Der Erzähler verschriftlicht die visuelle Szene von Carpaccios Werk und es ließe sich durch diese Verbalisierung eine Ekphrasis erwarten; eine Erwartung, die bald darauf enttäuscht wird. Seine Beschreibung betrifft nicht die obere linke Ecke, wo das Wunder auf einer breiten Loggia stattfindet, sondern die untere linke Ecke, wo eine Vielzahl von Charakteren und verschiedenen menschlichen Aktivitäten dargestellt wird. Während er die unterschiedlichen Menschentypen beschreibt, fühlt er plötzlich einen Stich im Herzen (*quand tout à coup je sentis au cœur comme une légère morsure*). Hier wird der Weg zur Erscheinung des Flecks vorbereitet, dessen Auswirkung auf den Erzähler sichtbar wird. Der Fleck nimmt die Stelle eines *souveränen*

66 Proust, *À la recherche du temps perdu*. *Albertine disparue*, 295f.

Unfalls ein, da er plötzlich in das optische Spektrum des Erzählers eintritt und ihm einen Stich versetzt. Im nächsten Satz wird der Fleck beschrieben: Auf dem Rücken eines Gefährten der Calza hat der Erzähler Albertines Mantel wiedererkannt (*je venais de reconnaître le manteau qu'Albertine*), den sie trug, als die beiden zusammen nach Versailles fuhren.

Albertines Mantel wird direkt zum Symbol ihrer Trennung, da er das letzte Bild der Liebhaberin begleitet. Sie trägt diesen Fortuny-Mantel am Tag der sogenannten »doppelten Dämmerung« (*deux fois crépusculaire puisque la nuit tombait et que nous allons nous quitter*). Das Kleidungsstück inszeniert die Verabschiedung der Geliebten und dient als Zeichen des Verfalls sowohl ihrer Beziehung, als auch Albertines Leben, da sie bald sterben wird. Bis er das Kunstwerk in Venedig betrachtet, hat der Erzähler den Mantel nie in seinen Erinnerungen gefunden (*et que je n'avais jamais revu depuis dans mes souvenirs*). Dieser Mantel, der als Fleck im Gemälde herrscht, stört die Ordnung der Darstellung und lässt eine Zone von Intensitäten in die Szene eintreten. Er dient als Ausgangspunkt – nicht nur zur Aktivierung von Erinnerungen, sondern auch zur Entdeckung der künstlerischen Inspiration des venezianischen Modekünstlers Fortuny. Fortunys vestimentäre Kunstwerke werden hier in sprachliche beziehungsweise malerische Kunstwerke verwandelt.⁶⁷ Der Modekünstler entzieht den malerischen venezianischen Figuren ihre Kleidung, um die Frauen aus Paris zu kleiden ([...] *qu'il l'avait détaché pour le jeter sur celles de tant de Parisiennes qui certes ignoraient comme je l'avais fait jusqu'ici que le modèle en existait dans un groupe de seigneurs, au premier plan du Patriarce di Grado, dans une salle de l'Académie de Venise*).

Der letzte Satz des Zitats fasst die Auswirkung des Flecks auf die Seele des Erzählers zusammen. Der Mantel wird als Auslöser von Erinnerungen und als Ausgangspunkt der *mémoire involontaire* genannt. Der Erzähler entfernt sich von seinem gegenwärtigen Ort und transportiert sich zeitlich zur letzten Promenade mit seiner Geliebten ([...] *un instant le manteau oublié m'ayant rendu pour le regarder les yeux et le cœur de celui qui allait ce soir-là partir à Versailles avec Albertine*). Der gemalte Mantel gehört nicht mehr zur malerischen Darstellung, sondern zu Albertine, und verursacht im Betrachter einen negativen Affekt (*sentiment trouble*), der sich bald in Begehren und Melancholie zerstreuen wird (*un sentiment trouble et bientôt dissipé de désir et de mélancolie*).

Der Mantel dient als Fleck im Gemälde, als *souveräner Unfall*, da er sich im Betrachter als Stich auswirkt, der die Ordnung der Darstellung zusammenbrechen

67 Mehr zur Kleidermode als kultureller Praxis und der Rolle des berühmten venezianischen Modeschöpfers Mariano Fortuny de Madrazo (1871–1949) im Proust'schen Roman siehe: Lehnert, Gertrud. »Proust und Fortuny. Ästhetische Strategien der Erzeugung von Luxus in Mode und Literatur«, in: *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* 41, Nr.4, (2013): 5–16.

lässt. Der Betrachter vergisst das religiöse Thema des Gemäldes und die kulturelle Beschreibung der venezianischen Szene und richtet seine Aufmerksamkeit explizit auf ein Kleidungsstück. Es geht nicht nur um eine Säkularisierung der Szene, sondern auch um eine Banalisierung des künstlerischen Artefakts. Der Mantel stellt kein Detail dar, sondern eine gemalte Schicht, ein *particulare*, das die Repräsentation konsumiert und am Ende zerstört. Die *Negation* funktioniert hier folglich auf einer doppelten Ebene; der Fleck dekonstruiert das gesamte Werk, stört seine Ordnung und hat eine katalytische Wirkung auf den Erzähler. Nach der Erscheinung dieses Zeichens ist der Betrachter nicht mehr in der Lage, sich auf die malerische Szene zu konzentrieren.

Im Rahmen dieser Analyse muss man erklären, wie genau die ästhetische Kategorie der *Negation* in diesem inszenierten intermedialen Beispiel aktiviert wird. Zunächst soll deutlich werden, dass, wenn von einer Szene innerhalb des malerischen Mediums die Rede ist, es in der Tat um eine Inszenierung dieses Mediums geht, da die Intermedialität innerhalb der Literatur noch immer stattfindet. Diese Konvention ist notwendig, um die Komplexität der Kategorie der *Negation* in Bild-Schrift-Wechselbeziehungen zu beschreiben. In dem zitierten Absatz wird eine doppelte Intermedialität verwirklicht. Die Intermedialität erster Ordnung betrifft die Verschriftlichung des venezianischen Gemäldes, nämlich die Inszenierung des malerischen Mediums durch das literarische. Die Intermedialität zweiter Ordnung, die sich auf die Kategorie der *Negation* bezieht, betrifft ein spezifisches malerisches Zeichen (den Mantel), das wiederum eine doppelte Transformation durchläuft; beide werden syntaktisch (Verbalisierung des malerischen Zeichens) und semantisch (neue Bedeutung durch ein fremdes Medium) verwandelt.

Das Gemälde von Carpaccio hört auf, in Bildern zu erzählen, wenn der Betrachter die gemalte Schicht des Mantels (an)erkennt. Das Bild schweigt und vermag ein Geheimnis zu bewahren. Dieser Fleck ist gleichzeitig das Geheimnis, das das malerische Medium bewahrt und das literarische Medium zu verraten versucht. Der Mantel ist nicht länger ein malerisches Zeichen, sondern wird zum literarischen. Er gehört nicht mehr zur malerischen Figur des Gefährten der Calza, sondern zur literarischen Figur der Albertine. Was vom Medium der Malerei geheim gehalten wurde, wird in jenem der Literatur zwar dargestellt, nicht jedoch inhaltlich verraten. Der Mantel existiert auf dem malerischen Plateau nur malerisch. Für den Erzähler hat er allerdings eine andere Qualität, die nur durch das literarische Medium übersetzt werden kann.

Kehrt man zurück zu Ingardens Theorie der Unbestimmtheitsstelle und ihrer Verknüpfung mit der Kategorie der *Negation*, kann der Mantel als eine solche Unbestimmtheitsstelle interpretiert werden. Der Fleck funktioniert als ein Loch auf der malerischen Ebene, das ein fremdes Medium eintreten lässt. Das fremde (hier literarische) Medium greift in die Darstellung ein und manipuliert das gesamte Kunstwerk. Der Mantel verkörpert das Tor zum intermedialen Angriff. Obwohl er nicht im

Zentrum der Szene, sondern in der Peripherie der Darstellung positioniert ist, hat er einen katalytischen Wert für das gesamte Werk, wie es im Proust'schen Roman existiert. Wenn das Werk Carpaccios aus der literarischen Szene Prousts entnommen und wieder in ein Museum gestellt und betrachtet wird, dann ist das entstandene Loch nicht mehr sichtbar. Es gibt keinen Fleck und keine Störung der Repräsentation, und das malerische Medium gelangt zu seiner Selbständigkeit zurück. Dass dieser Fleck in Erscheinung tritt und Zutritt gewährt, verdankt sich der literarischen intermedialen Funktion (zweiter Ordnung). Die Kategorie der *Negation* kann folglich nicht im Bild Carpaccios aktiviert werden, sondern ausschließlich in der Inszenierung des Proust'schen Romans.

5.2. Szene 2: Inszenierte Intermedialität in der Malerei: Das Beispiel Christos Bokoros

Nachdem die inszenierte Intermedialität im literarischen Rahmen analysiert wurde, soll nun der Fokus auf die malerische Szene verschoben werden. Der griechische Maler Christos Bokoros (g. 1956) inszeniert in seiner Kunst literarische Figuren aus der neugriechischen Literaturwelt. Hier werden die literarischen Beispiele von Odysseas Elytis (1911–1996), Alexandros Papadiamantis (1851–1911) und Dionysios Solomos (1798–1857) analysiert und ihre intermediale Umschreibung im Zeichensystem der Malerei untersucht. Der zeitgenössische Maler integriert die griechischen Schriftsteller nicht intermedial als thematischen Horizont oder referenzielles Material in seine Werke, sondern als einen organischen Bestandteil. Er entnimmt die literarischen Zeichen ihrem ursprünglichen System und verbildlicht sie in einem Versuch, ihnen eine neue ästhetische Erfahrung und kommunikative Funktion zu verleihen. Das literarische Idiom wird damit in das malerische übersetzt.

Die Betrachter*in muss ihre Aufmerksamkeit im Rahmen dieses Erzeugungsprozesses nicht nur auf das versteckte literarische Referenzbeispiel, sondern auch auf das persönliche künstlerische Idiom des Malers richten. Bokoros interpretiert zunächst das literarische Werk, um im Anschluss seine Inszenierung zu verwirklichen. Die unterschiedlichen medialen Zeichen, die in Raum und Zeit reorganisiert werden und gemeinsam auf einem intermedialen Plateau wirken, sollen unter Berücksichtigung ihrer neuen Kontextualisierung und Materialisierung untersucht werden. Sie können als Akteure rezipiert werden, die eine neue kommunikative Praxis erschaffen. Die drei ästhetischen Kategorien (*artsemblance*, *Stimmung* und *Negation*), die im vorliegenden Projekt intermedial definiert wurden, werden dazu beitragen, die Begegnung der distinkten intermedialen Zeichen mit Blick auf Bokoros zu beleuchten.

Es ist kein Zufall, dass alle drei malerischen Werke, die hier erwähnt werden und die die inszenierten intermedialen Beispiele abbilden, als Hommage-Arbeiten

oder Gaben beschrieben werden können. Dies bezieht sich auf das anthropologische Konzept der Gabe und seine Verbindung zum Phänomen der Intermedialität, wie es im ersten Akt (Szene 2.2.: Die Gabe zwischen Medienkörpern⁶⁸) des vorliegenden Projekts analysiert wurde. Die Gabenzirkulation setzt eine Machtübertragung voraus und führt zugleich zu einem Druck von Verantwortlichkeit-Responsivität (die Gabe zurück oder weiterzugeben). Der Maler hat eine ästhetische (literarische) Gabe von den drei Schriftstellern erhalten und fühlt sich angeregt, das Geschenk an die Betrachter*innen oder ein anderes Medium weiterzugeben. Seine Gabe besitzt eine andere mediale Identität (malerische Identität), im Gegensatz zum ursprünglichen Geschenk. Mit Blick auf die Tradition der Maoris besitzt das Geschenk (*taonga*) eine gewisse geistige Kraft (*hau*), die an *taonga* gebunden ist und mit der Rückgabe beantwortet wird. Auf der intermedialen Ebene besitzt die Gabe eine ästhetische Funktion (*hau*), die die Repräsentationsmöglichkeiten des empfangenen Mediums erweitert und mit der Weitergabe weiterlebt.

Zunächst ist es zentral, die ästhetischen Eigenschaften und die thematischen Motive von Bokoros' Kunstwerken kurz zu beschreiben, um zu beleuchten, wie der intermediale Dialog organisiert wird. Diese Charakteristika dienen nicht nur als ästhetische Leitfäden der Bilder, sondern auch als hermeneutische Schlüssel, die die Verbildlichung der literarischen Zeichen ermöglichen. Sein kreatives Desideratum beruht auf dem, was er selbst als »schlichte[n] Wohlstand« (gr.: *λιτή ευημερία*) bezeichnet.⁶⁹ Bokoros versucht, durch seine Kunst das Wesentliche frei von intellektuellen Zielsetzungen und raffinierten malerischen Techniken darzustellen. Er erreicht dies anhand drei ästhetischer und thematischer Achsen, die sein Universum konstituieren: das Theologisieren des Wenigsten, die Verbindung des Vergänglichen mit dem Unvergänglichen und die Heimat als Angehörigkeit zur griechischen Tradition.

Alle drei Achsen werden sowohl durch die Materialität seiner Gemälde als auch durch die dargestellten Gegenstände aktiviert. Als Oberfläche für seine Abbildungen benutzt Bokoros oftmals alte Textilien und Holze, die ihre ehemalige Funktion verloren haben und erneut bearbeitet werden. Für die Ausstellung *Das absolut Notwendigste*⁷⁰ (*τα στοιχειώδη*) verwendete er beispielsweise ein Fragment einer Bergbrücke

68 39–49.

69 »Let us raise ourselves to our full stature, freed from all excess. Let us take another look at our needs. I dream of a frugal prosperity, and this is what I would like my painting to represent, directly, without mediations, to the visual perception and the stance of her viewers. Painting that will reach the heart of the participants. Artworks with a precise aim; artworks that will strive for meaning in the handling of everyday life«. Aus: Bokoros, Christos. *The Bare Essentials*. Athen, 2014, 16. [Das Buch wurde von C. Bokoros und M. Poga gestaltet und im Juli 2014 in der Druckerei von G. Kostopoulos gedruckt.]

70 Diese Ausstellung wurde erstmals 2013 in Museum *Benaki* in Athen und danach in verschiedenen Städten weltweit gezeigt.

aus Evrytania, die verlassen wurde⁷¹ (Abb. 30). Diese Holzbretter sind länglich und die liegenden Figuren beziehungsweise Objekte sind gedrängt dargestellt, als hätten sie auf dieser Oberfläche wenig Platz.



Abb. 30: Chistos Bokoros: *O ουρανός επάνω από το κεφάλι μας μια ανάσταση* (dt.: Der Himmel über uns, eine Auferstehung), 2013, Ölgemälde auf Holz, 2: 416 x 22 cm.

Bezüglich der Materialität und ihrer technischen Bearbeitung in Bokoros' Kunst signalisiert die Verwertung von Naturstoffen eine Rückkehr in die Natur und die Wiederverwendung von Objekten, die Spuren einer eingeschriebenen Tradition und Geschichte in sich tragen. Selbst der Prozess der Bearbeitung dieser Materie wird vom Künstler als mühevoll beschrieben⁷², was auf die handwerkliche Arbeit der Kunstpraxis hinweist. Bokoros ästhetisiert den Urstoff in einem Versuch, das Wenigste zu verwerten. Man könnte hier von einem Theologisieren des Wenigsten sprechen, da der Prozess der Bearbeitung des Materials gleichzeitig als Vorbereitung der Seele fungiert. Der Künstler kommt in Kontakt mit seiner Materie und durch diese anstrengende Berührung wird er gereinigt. Wenn er es schafft, das Material zu unterwerfen, dann ist sowohl seine Seele als auch die Materie bereit für die künstlerische Tätigkeit.

Die Auswahl einer solchen Materialität verknüpft sich auch mit dem zweiten ästhetischen Element seiner Kunst, nämlich dem der Beziehung zwischen dem Vergänglichen und dem Unvergänglichen. Das wiederverwendete Material gehört der Gemeinschaft an und trägt Spuren des menschlichen Alltags. Bevor die Artefakte ästhetisiert werden, tragen sie bereits eine eingeschriebene Geschichte mit sich – Zeichen einer erlebten Zeit, die das Vergängliche verkörpern. Durch die ästhetische Bearbeitung verlieren sie ihre Dienlichkeit und machen einen Sprung zum Unvergänglichen. Allerdings bleibt ihre vormalige Geschichte präsent und trägt zu einer vielschichtigen Semantik bei.

71 Vgl.: Bokoros, *The Bare Essentials*, 23, 35.

72 »A good deal of laborious preparation is required to prepare the surface of the timber for the painting. We removed nails, soil, stones, cement, we closed the cracks with thin wooden strips, we stuccoed with sawdust and glue. [...] From the preparation phase, the painting process has already begun. Cleaning the surface and the soul – whatever is possible – till something like high-light appears, something like a sign«. Aus: Bokoros, *The Bare Essentials*, 36.

Auch die dargestellten Objekte und Figuren in Bokoros' Werken sind Hinweise auf seine ästhetischen Axiome. Einige seiner beliebten Themen sind Tische mit schlichtem Essen⁷³, wie zum Beispiel mit Brot, Oliven und Rotwein (Abb. 31), oder anderen Alltagsobjekten wie Seife, ein weißes Handtuch oder ein kleiner Spiegel. Obwohl all diese Objekte einen verhältnismäßig kleinen Platz auf der Oberfläche einnehmen, gewinnen sie an Bedeutung. Sie sind keine dekorativen Gegenstände in einer narrativen Szene. Sie sind die Hauptfiguren des Alltags, die erhöht werden und eine ästhetische Funktion besitzen. Sie verkörpern die Sorge, die Mühe und die Schönheit des Vergänglichen und spiegeln eine Vorbereitung auf die Ewigkeit wider. Durch das Wenigste wird das Wesentliche entdeckt. Das Alltägliche bekommt damit eine ökumenische Bedeutung.



Abb. 31: Chistos Bokoros: *Λίγη τροφή* (dt.: Wenig Essen), 2013, Ölgemälde auf Holz, 416 x 22 cm.

Kerzen, die eine mystische Atmosphäre ausstrahlen, sind ebenfalls ein beliebtes Motiv in Bokoros' Kunstwerken. Sie verbinden das Anwesende mit dem Abwesenden und bringen das Licht mit der Dunkelheit in Kontakt. Viele Gemälde bilden nur Kerzen ab oder zeigen andere Repräsentationen, die durch Kerzen verkörpert werden (siehe Abb. 32). Die Flammen der Kerzen verleihen den Werken eine metaphysische Erwartungshaltung und gleichzeitig eine Erinnerung an das kollektive Gedächtnis als Pflicht und Verantwortung. Die Kerzen, die als Gedenken an Verstorbene brennen, sind neben die Kerzen für die Lebendigen gestellt, an einen Ort, wo das Vergängliche einen Platz neben dem Unvergänglichen gewinnt und die Verstorbenen neben den Lebenden Platz nehmen.

73 »A little food to sustain our body, the gift of life. [...] May they require care, some art, a little toil, some form of diligence«. Aus: Bokoros, *The Bare Essentials*, 88.



Abb. 32: Christos Bokoros: *Κερίά* (dt.: Kerzen), 2002, Ölgemälde auf Holz, 56 x 40 cm.

Obwohl der Künstler realistische Darstellungen erschafft, verkörpert seine Kunst eine besondere Form von Realismus. Man kann sie als »tröstenden Realismus«⁷⁴ bezeichnen, ruft man die Definition von Georgios Kordis auf. Diese Form von Realismus spiegelt die eucharistische Verrichtung der täglichen Arbeit wider und beruht auf einem Verständnis des visuellen Paradigmas, welches auf dem byzantinischen Realismus aufbaut. Ihm zufolge besteht die Rolle des Bildes nicht darin, die Natur des Abgebildeten zu beschreiben, sondern die Hypostase, die Existenzweise der Natur, widerzuspiegeln.⁷⁵ Da das Bild nicht mehr Mittel zur Beschreibung der Substanz ist und daher nicht mit der Wahrheit identifiziert wird, kann das visuelle Element von einschränkenden Regeln befreit werden und erhält so einen tropischen und liturgischen Charakter. Der liturgische Charakter des Bildes ist die Aufforderung zum Teilen (gr.: *μετέχειν*). Durch diese Art der Projektion lädt das Bild die Gemeinschaft dazu ein, an der Aufführung einer Zeitlichkeit teilzunehmen und eine ästhetische Bedeutung zu artikulieren. Der Realismus bildet die Wahrheit nicht ab, sondern er ist eine Art, sie zu manifestieren, die befreiend und damit tröstlich wirkt.

74 Vgl.: Kordis, Georgios. *Η ζωγραφική ως τρόπος. Τέσσερα κείμενα για τον χαρακτήρα της καθ'ημέρας ζωγραφικής* [Die Malerei als Modus. Vier Texte über den Charakter der traditionellen griechischen Malerei]. Athen: Armos, 2005, 55.

75 Vgl.: Ibid., 35f, 38. Diese ästhetische Position beruht auf theologischen Grundlagen und insbesondere auf der Lösung, die die Kirchenväter zum ikonoklastischen Problem vorgeschlagen haben. Demnach kann eine Form etwas darstellen, ohne automatisch mit dem Wesen des dargestellten Objekts identifiziert zu werden. Es ist eine ästhetische Position, die auf der theologischen Unterscheidung zwischen dem Geschaffenen und dem Ungeschaffenen, zwischen Substanz und Hypostase beruht.

Bokoros kombiniert Elemente aus der griechischen Literaturtradition und Geschichte, aus der byzantinischen Ästhetik und aus den Erinnerungen seiner Kindheit und schafft ein vielschichtiges und mehrstimmiges Mosaik. Diese unterschiedlichen Merkmale sind wesentlich, um zu verstehen, wie er die Literatur in seinem Werk intermedial inszeniert. Die literarischen Figuren und Motive, die er übernimmt, werden nicht nur durch seine medialen Formen und materiellen Stoffe, sondern auch durch seine ästhetischen Entscheidungen gefiltert. Elytis, Papadiamantis und Solomos sind drei Schriftsteller, die unterschiedliche literarische Traditionen vertreten und aus vollkommen unterschiedlichen historischen Kontexten stammen. Bokoros' Inszenierungen ihrer Werke scheinen allerdings Gemeinsamkeiten zu haben, die sich stets aufgrund seines ästhetischen Idioms äußern. Die Gabe, die der Maler ihnen zurückgibt, erhält einerseits die geistige Kraft (*hau*) des originellen Werkes, besitzt aber andererseits einen privaten ästhetischen Charakter, der sich aus einem anderen Medium ergibt.

5.2.1. Die ästhetische Kategorie der *artsemblance* – Odysseas Elytis

5.2.1.1. Bokoros' *Eine Zypresse in Erinnerung an Odysseas Elytis, der das Paradies um uns herum widerhallen ließ*

Christos Bokoros kreierte 2011 das Werk *Eine Zypresse in Erinnerung an Odysseas Elytis, der das Paradies um uns herum widerhallen ließ* (*Ένα κυπαρίσσι για τον Οδυσσέα Ελύτη, που αντιφώνησε τον παράδεισο γύρω μας*,⁷⁶ Abb. 33), welches sich als Hommage-Arbeit rezipieren lässt. Wie im Begleittext⁷⁷ des Bildes steht, stellt das Gemälde die Inszenierung eines Auszugs von Odysseas Elytis' vielzeiligen Gedichts *To Axion Esti* – *Gepriesen Sei* (*Το Αξιόν Εστί*) dar, die im Rahmen der Kategorie der *artsemblance* analysiert werden kann. Das Kunstwerk verweist auf eine inszenierte Intermedialität, da nur ein Medium sichtbar ist, nämlich das malerische, während das literarische nur impliziert und durch seine Verbildlichung verwirklicht wird. Es ist wichtig zu erwähnen, dass es ohne den Titel nicht möglich wäre, die Intermedialität zu erkennen, da er als intertextueller beziehungsweise intermedialer Hinweis dient. In ihm wird sowohl der Name des Dichters als auch der Charakter des Werks (Hommage-Arbeit) erwähnt.

76 Im Folgenden wird das Werk als *Eine Zypresse* abgekürzt.

77 Der Begleittext, den Bokoros für seine Hommage-Arbeit an Elytis geschrieben hat, lässt sich als eine Einführung in die Bildanalyse lesen. Der Text kann als eine kurze Erzählung rezipiert werden, die das Bild von Bokoros textualisiert. Vgl.: Bokoros, Christos. »Cypress tree of memory«, <https://bokoros.com/en/cypress-tree-of-memory/> (Zugriff: 06.11.2023).



Abb. 33: Christos Bokoros: *Ένα κυπαρίσσι για τον Οδυσσέα Ελύτη, που αντιφώνησε τον παράδεισο γύρω μας* (dt.: Eine Zypresse in Erinnerung an Odysseas Elytis, der das Paradies um uns herum widerhallen ließ), 2011, Öl auf vergoldetem Panel, 106 x 84cm.

Die Kategorie der *artsemblance* zielt darauf, die Grenzziehungen zwischen Natur, Kunst und Wahrheit zu destabilisieren. Die Wahrheit befindet sich nach dieser Kategorie nicht mehr in der Natur (Aristoteles), in der Ideenwelt (Platon) oder in der korrigierten Natur (neoaristotelische beziehungsweise neoplatonische Richtungen), sondern wird innerhalb des Kunstwerks verortet. Aus diesem Grund soll die Realität/Natur die Kunst nachahmen und nicht umgekehrt. Die Umkehrung der zentralen Faktoren der Repräsentation zerstört die traditionellen Prinzipien der aristotelischen Nachahmung und führt zu einem anderen ästhetischen Paradigma, wie schon im dritten Akt des vorliegenden Stücks analysiert wurde. Bokoros' Gemälde, in dem das Gedicht *Axion Esti* intermedial inszeniert wird, lässt sich durch diese Kategorie analysieren, was zu neuen methodologischen und hermeneutischen Horizonten hinführt. Zunächst wird folglich die Kategorie als methodologisches Instrument beschrieben, das das Bild intermedial erzählt. Danach werden verschiedene hermeneutische Wege beleuchtet, die durch die Kategorie betreten oder sogar geöffnet werden.

In diesem inszenierten intermedialen Dialog nimmt das Bild (*Eine Zypresse*) die Position der Realität und das Gedicht (*Axion Esti*) den Platz der Kunst ein. Die Realität, die in das Gemälde eingeschrieben ist, ahmt ein Kunstwerk nach, das aus einem anderen Medium stammt, nämlich aus einem Gedicht. Hier ist wichtig zu betonen, dass das Realitätssystem in der Analyse nur als *mise en abyme* rezipiert werden kann,

da sie auf die malerische Darstellung beschränkt bleibt. Die verschiedenen Gegenstände, die Bokoros in diesem Werk abbildet, sind also nicht ›naturgetreu‹. Sie imitieren stattdessen die lyrischen Objekte aus Elytis' *Axion Esti*. Was uns hier intermedial interessiert, ist nicht die Ästhetisierung der materiellen Objekte, die sich aus ihrer malerischen Abbildung ergibt, sondern die durch den Dialog mit den dichterischen Objekten angeregte Verwirklichung. Jene Kommunikation wird durch die Kategorie der *artsemblance* ermöglicht. Die Identität der Objekte wird dadurch resemantisziert. Die realistische Landschaft des Gemäldes wird durch die Imitation der Landschaft des Gedichtes ›Kunst der Literatur‹.

Um zu erläutern, inwieweit die malerischen Figuren die dichterischen imitieren, tritt die intermediale Kreuzung, die auf der bildlichen Ebene im Rahmen der Inszenierung stattfindet, in den Fokus. Die auf dem Gemälde abgebildeten Figuren sind die Zypresse, das grasbewachsene Land, die Vögel und die Kerze. Alle treten als Schatten-Figuren in einem vergoldeten Holzpaneel auf, welches die mediale malerische Bühne kartographiert. Dabei werden die lyrischen Figuren des Gedichts *Axion Esti* gewissermaßen im Medium der Malerei verlebendigt. Die malerischen Figuren durchlaufen eine ontologische Evolution und bewegen sich hin zu einem Eigenleben. Sie sind nicht mehr Abbildungen von Figuren aus der Natur- oder Ideenwelt, sondern Nachahmungen von literarischen Figuren. Obwohl ihre mediale Ausrüstung von der ihrer Vorbilder abweicht – sie bleiben Figuren aus Farben und Linien und nicht aus Wörtern – besitzen sie die ästhetische Macht eines fremden Mediums. Sie ›erzählen‹ als literarische Figuren und ›sprechen‹ wie in *Axion Esti*.

Die Zypresse, die größte Figur im Bild, erhält im Zuge der *artsemblance* die ästhetische Energie, die die Bäume in *Axion Esti* besitzen und wirkt nicht nur als malerische, sondern auch als literarische Figur. Betrachtet man die Zypresse im Gemälde, so lässt sich zugleich der literarische Baum ›sehen‹ beziehungsweise, der im ersten Teil des hymnischen Zyklus aus *Axion Esti* (in »Genesis«) auftritt:

»[...]
und den Baum, wie er ist
ohne Herde
mach' ihn zum Freund und damit du genau
seinen Namen erfährst
spärlich das Erdreich zu deinen Füßen
daß du nicht Wurzel schlägst
und ständig Wurzel aus Tiefen emporziehst
und breit der Himmel oben
daß du für dich begreifst die Unendlichkeit«

DIES

die Welt die kleine die große!⁷⁸

In dieser Strophe von *Axion Esti* preist das lyrische Ich »die Welt die kleine die große!«⁷⁹. Es ist die kleine Welt der einzelnen Person, die als Gebärmutter für das Ewige dient. Die Antithese zwischen dem Vergänglichen und dem Unvergänglichen wird durch ihre Synthese gelöst: »Die vielen Sterblichen ›ἔν‹ (das Eine) sind das Unsterbliche ›πᾶν‹ (das Ganze), die vielen Vergeblichen ›ῶν‹ (das Jetzt) sind Seiten des Ewigen« (meine Übersetzung).⁸⁰ Das persönliche Schicksal des lyrischen Ichs verbindet sich als erstes mit der Natur. So gibt es im Gedicht zunächst eine Landschaft, die als Ausgangspunkt für die poetischen Gedanken dient und als Mikrografie des Ewigen betrachtet werden kann. Zu dieser literarischen Landschaft gehört auch der Baum, den Bokoros in seinem Bild nachahmt. Er versucht, mithilfe der Materialien seines eigenen Mediums diese lyrische Szenografie zu verlebendigen.

Die gemalte Zypresse in Bokoros' Gemälde imitiert diesen alleinstehenden Baum aus dem Gedicht. Es handelt sich nicht um einen beliebigen Baum, sondern um genau den Baum, den Elytis in *Axion Esti* beschreibt. Die Betrachter*in, die mit dem Gedicht vertraut ist, »erblickt« den Baum im Bild und ist zugleich in der Lage, die Verse aus dem Gedicht zu »hören«/»lesen«. Die Zypresse kann folglich nicht nur »zeigen«, sondern auch »erzählen«. Die intermediale Verschränkung orchestriert diese doppelte Funktion der bemalten Figur und die Kategorie der *artsemblance* zeigt die methodologische Rolle jener Verschränkung auf der Produktionsebene. Der Baum aus dem Gedicht wird im Bild wiederholt, doch diese Verdopplung fällt mit einer medialen Differenz zusammen und führt zu einer neuen Sichtbarmachung des literarischen Baums. Die Kategorie der *artsemblance* beschreibt dieses Verfahren und ermöglicht der literarischen Figur eine mediale und ontologische Evolution. Der Baum aus dem Gedicht führt ein Eigenleben auf dem medialen Plateau der Malerei.

78 Elytis, Odysseas. *To Axion Esti – Gepriesen Sei*, übersetzt von Günter Dietz. Frankfurt a.M.: Fischer, 1981, 16f. In der Originalsprache: και το δέντρο μονάχο του/χωρίς κοπάδι/για να το κάνεις φίλο σου/και να γνωρίζεις τ'ακριβό του τ' όνομα φτενό στα πόδια σου το χώμα/για να μην έχεις πού ν' απλώσεις ρίζα/και να τραβάς του βάθους ολοένα/και πλατύς επάνου ο ουρανός/για να διαβάξεις μόνος σου την απεραντοσύνη./ΑΥΤΟΣ/ο κόσμος ο μικρός, ο μέγας! Aus: Elytis, Odysseas. *To Άξιον Εστί* [Gepriesen Sei]. Athen: Ikaros, 1979, 16.

79 Vgl.: Elytis, *To Axion Esti*, 15, 17, 18, 19, 21, 24. Diese Zeile ist ein wiederkehrendes Motiv in der »Genesis«.

80 τα πολλά θνητά ›έν‹ είναι το αθάνατο παν, τα πολλά μάταια »νύν« είναι όψεις του αιωνίου. Aus: Lignadis, Tasos. *To Άξιον Εστί του Ελύτη* [Das Gepriesen Sei von Elytis]. Athen: Poreia, 1999, 27.

Im dritten Teil der Synthese von *Axion Esti* (im »Doxastikon«⁸¹) ist eine weitere Zypresse zu finden, die auch als Vorbild für die gemalte Figur im Bild dient:

BESTIRNTE BÄUME ein Wohlgefallen
Notenschrift einer anderen Welt
alter Glaube, daß nah ist und lebt
das dennoch verhüllte Geheimnis

Schatten, der sie zur Krume neigt
Spur von Erde in ihrem Erinnern
alt ihr Tanz auf den Gräbern
unermesslich ihr Wissen

Ölbaum, Pomeranzen- und Pfirsichbaum
Pappel, Fichte, Platane
Eiche Buche, Zypresse⁸²

Die Bäume, die in diesen Versen aufgerufen werden, verweisen auf eine andere Welt und dienen als Zeichen dafür, dass das verhüllte Geheimnis des Ewigen nah bleibt. Diese »bestirnten Bäume« sind mit dem Vergänglichen und dem Irdischen verknüpft (»Spur von Erde in ihrem Erinnern«) aber zugleich tanzen sie »auf den Gräbern«. Ihr Tanz zeigt Bewegung im statischen Bild des Todes und ermächtigt damit das Verschmelzen von Leben und Tod zwischen der »kleinen« Zeit des Jetzt und der »großen« Zeit des Ewigen. Das lyrische Ich ruft die Namen von verschiedenen Bäumen, wie es zuvor die Namen von Mädchen ausgerufen hat.⁸³ Die Zypresse lässt sich hier als intermedialer Widerhall dieses Ausrufs rezipieren, der durch die intermediale Inszenierung klingt und durch die Kategorie der *artsemblance* erklärt werden kann.

Die übrigen Figuren, die im Bild auftreten, folgen dem gleichen ästhetischen Verfahren; sie imitieren die entsprechenden literarischen Figuren aus *Axion Esti*. So liest man in der »Genesis« von kurzfüßigen Pflanzen, die im grasbewachsenen Land aus Bokoros' Bild wiederzufinden sind:

81 In diesem Teil wird die religiöse und zeremonielle Perspektive des Lebens betont: Genesis-Passion, Tod-Auferstehung, Unsterblichkeit. Mehr dazu in der Analyse von Lignadis, *ibid.*, 28f.

82 Elytis. *To Axion Esti*, 95. In der Originalsprache: Τ' ΑΣΤΕΡΟΕΝΤΑ δέντρα με την ευδοκία/η παρασημαντική ενός άλλου κόσμου/η παλιά δοξασία ότι πάντα υπάρχουν/το πολύ σιμά και όμως αόρατο//Η σκιά που τα γέρνει με το πλάι στο χώμα/ένα κάτι του κίτρινου στη θύμησή τους/η αρχαία τους όρχηση πάνω απ' τους τάφους/η σοφία τους η αδιατίμητη//Η Ελιά, η Ροδιά, η Ροδακινιά/το Πεύκο, η Λεύκα, ο Πλάτανος/ο Δρυς, η Οξιά, το Κυπαρίσσι. Aus: Elytis, *To Άξιον Εστί*, 86.

83 Vgl.: Elytis, *To Axion Esti*, 90.

Urbare Stille, in die ich pflanzte
 Sprößlinge von Lauten, goldene Schößlinge von
 Orakeln
 Noch immer die Hacke in der Hand
 sah ich die großen kurzfüßigen Pflanzen
 das Antlitz mir zugewandt
 hündische Laute stießen sie aus oder zeigten die Zunge:
 Da der Spargel, die Kresse
 die krause Petersilie
 Ingwer und Pelargonie
 Löwenzahn und Fenchel
*Die geheimen Silben, mit denen ich mich bemühte,
 meine Sprache zu bilden*⁸⁴

Das lyrische Ich pflanzt Laute und Orakel in die Stille, um seine poetische Sprache zu artikulieren. Die verschiedenen Pflanzen verkörpern die geheimen Silben dieser literarischen Artikulation. Wenn also das gemalte Gras auf dem Bild *Eine Zypresse* diese literarischen Pflanzen imitiert, nimmt es zugleich die Rolle des künstlerischen Akts ein. So erscheinen auf der leeren Leinwand die Linien und Farben des wachsenden Grases. Die abgebildete Realität ahmt die Kunst nach und lädt sich ästhetisch neu auf. Die gemalten Pflanzen »erzählen« eine Geschichte, die ursprünglich zu einem fremden Medium gehört.

Die zwei Schwalben am vergoldeten bemalten Himmel ahmen wiederum die literarischen Vögel aus *Axion Esti* nach: »Auch jedes Wort einer Schwalbe, sprach sie/bring' dir im Sommer den Frühling.«⁸⁵ Die Farbenschalben werden somit zu Wortschalben, eine Metamorphose, die durch die Kategorie der *artsemblance* sichtbar wird. Die gemalten Schwalben sind zugleich die Vögel aus *Axion Esti*, die zusammen mit den Priestern das große Ave singen:

Wunder, das brennt in den Höfen des Himmels
 das große AVE der Priester und Vögel:

GEGRÜSST sei die BRENNENDE, begrüßt die
 NIEVERBRENNENDE
 Ave der UNBEUGSAMEN KÄMPFERIN

84 Elytis, *To Axion Esti*, 17. In der Originalsprache: *Ἡ σιγή πού ἐκχέρσωνα γιὰ ν' ἀποθέσω/γόνους φθογγῶν καὶ χρησμών φύτρα χρυσά/Τὸ ξινάρι ἀκόμη μὲς τὰ χέρια μου/τὰ μεγάλα εἶδα κοντόποδα φυτά, γυρίζοντας τὸ πρόσωπο/ἄλλα ὑλακτώντας ἄλλα βγάζοντας τὴ γλώσσα:/Νὰ τὸ σπαράγνι νὰ ὀριθιὸς/νὰ τὸ σγουρὸ περσέμοιο/τὸ τζεντζεφύλλι καὶ τὸ πελαργόνι/ὁ στύφος καὶ τὸ μάραθο/Οἱ κρυφὲς συλλαβὲς ὅπου πάσχιζα τὴν ταυτότητά μου ν' ἀρθρώσω.* Aus: Elytis, *To Άξιον Εστί*, 17.

85 Elytis, *To Axion Esti*, 16. In der Originalsprache: *Κάθε λέξη κι ἀπὸ 'να χελιδόνι/για νὰ σου φέρνει τὴν ἀνοιξὴ μέσα στο θέρος.* Aus: Elytis, *To Άξιον Εστί*, 16.

Gegrüßt, die du schreitest und Spuren verwehn
Gegrüßt, die du erwachst und Wunder geschehn⁸⁶

Sie richten das Ave auf eine junge, weibliche Figur, die in der bildlichen Tradition die dreifaltige Jungfrau Maria-Griechenland-Freiheit⁸⁷ verkörpert. Die »brennende«, »niederbrennende« und »unbeugsame Kämpferin« ist ein Hinweis auf den biblischen brennenden Dornbusch.

Die bisherige Bildanalyse beruht auf der Kategorie der *artsemblance*, die als methodologisches Werkzeug dient, um zu erklären, wie die Intermedialität im Bild inszeniert wird. Diese ästhetische Kategorie kann zugleich verwendet werden, um neue hermeneutische Richtungen zu beleuchten, die im Rahmen der inszenierten Intermedialität relevant werden. Es sind nicht nur die malerischen Figuren im Gemälde, die die literarischen imitieren; es geht um einen Versuch, die Hauptidee des Gedichts in das Bild einzupflanzen. Die Idee, die das Gedicht vollzieht, ist dass der Mensch, indem er das Jetzt (*νυν*) in all seiner Fülle erlebt und die Schönheit darin findet, dazu fähig wird, das Ewige (*αιέν*) zu erleben – eine These, die Elytis den vor-sokratischen Philosophen (Heraklitos, Parmenides) entnimmt. So schließt er *Axion Esti* wie folgt: »Jetzt ist das Nichts/und Ewig die Welt die kleine die GROSSE!«. ⁸⁸

Diese Hauptidee des Gedichts wird auf der bildlichen Ebene durch den Kontrast zwischen den Schattenfiguren und dem vergoldeten Himmel organisiert. Um diese Opposition zu erschaffen, »liest« Bokoros das Gedicht von Elytis auf platonische Weise: Die Gegenstände der Natur beziehungsweise der Welt sind als Schatten und Abbilder der Ideenwelt dargestellt – im Gegensatz zum Himmel, der die ewigen Ideen verkörpert. Aus der intermedialen Perspektive ist hier relevant, wie es möglich wird, die Idee eines Mediums in die Form eines anderen Mediums zu verschieben. Die Kategorie der *artsemblance* bietet eine Antwort an, die dem Bild eine hermeneutische Dimension verleiht. Das Realitätssystem des Bildes ahmt die Kunst der Literatur nicht nur durch seine gemalten Figuren, sondern auch durch seine eigene Struktur nach. Bokoros' Bild wird so strukturiert, um das Gedicht von Elytis insgesamt zu imitieren. Die Intermedialität dringt in die Tiefenstrukturen des Bildes ein und bestimmt sowohl seine Form als auch seinen Inhalt, auch wenn sie auf den Rahmen der Inszenierung beschränkt bleibt. Das Bild geht nicht von seiner medialen und materiellen Identität aus.

86 Elytis, *To Axion Esti*, 87. In der Originalsprache: *ένα θαύμα να καίει στους ουρανούς τ' αλώ-
νια/ιερείς και πουλιά να τραγουδούν το χαίρει://ΧΑΙΡΕ η Καιομένη και χαίρει η Χλωρή/Χαίρει η
Αμεταμέλητη με το πρωραίο σπαθί/Χαίρει η που πατείς και τα σημάδια σβήνονται/Χαίρει η που
ξυπνάς και τα θαύματα γίνονται.* Aus: Elytis, *To Άξιον Εστί*, 76.

87 Vgl.: Lignadis, *To Άξιον Εστί του Ελύτη*, 255, 277.

88 Elytis, *To Axion Esti*, 97. In der Originalsprache: *Νυν νυν το μηδέν/και Αιέν ο κόσμος ο μικρός,
ο Μέγας!* Aus: Elytis, *To Άξιον Εστί*, 88.

So erscheinen die Schatten-Figuren im Gemälde als Verkörperung des Vergänglichen und der Präsenz und das goldene Licht des Himmels als Zeichen des Ewigen. Das vergoldete Paneel aus Holz stellt zusätzlich sowohl einen intermedialen Hinweis auf den byzantinischen Charakter von *Axion Esti*⁸⁹ dar, als auch auf die »Metaphysik des Lichts«⁹⁰, die zentral für Elytis' Ästhetik ist. Die liturgische Literatur des byzantinischen Mittelalters, insbesondere der Hymnendichter Roman, beeinflusst stark die Architektur von *Axion Esti* und strukturiert den lyrischen Aufbau: so enthält die »Genesis« biblische Gesänge, die »Passion« Psalmen, Oden und Lesungen und das »Doxastikon« (»Gepriesen Sei«) Hymnen. Wenn Bokoros also das Paneel mit goldener Farbe bemalt, imitiert er die byzantinische Architektur des Gedichts.

Die »Metaphysik des Lichts« andererseits, die vom Maler szenographiert wird, ist in Bokoros' Bild zentral, da der goldene Himmel den größten Teil des Gemäldes belegt. Alles wird von Licht bedeckt und gereinigt. Es handelt sich um einen intermedialen Hinweis auf das ästhetische System des Dichters. Seine Poesie ist voll von Überlegungen zur Sonne, was als »Heliotropismus« beziehungsweise als »Fototropismus« bezeichnet wird.⁹¹ Wie der Philologe Dimitris Maronitis schreibt, entwickelt Elytis einen »heliozentrischen Optimismus«, der mit der positiven Seite eines kosmologischen und menschlichen Eros verknüpft ist.⁹² Das Idealgedicht sollte, so Elytis, eine Mikrografie des Sonnensystems sein.⁹³ Das Licht und die Mittelmeersonne stellen die Metaphysik des Lichts her. Das ist einer der Gründe, weshalb er die Charakterisierung »Dichter der Ägäis« nie annahm.⁹⁴ Für ihn sind Landschaft und Natur nicht nur dekorative Elemente seiner Lyrik, sondern ein Lebensstil, der seine Moral und Ästhetik bestimmt. In einem Essay schreibt er: »[...] my personal ethics,

89 Der Titel selbst bezieht sich auf den religiösen Charakter des Werks: »Das Wort AXION ist zunächst das erste Wort der Praefatio in der orthodoxen Meßliturgie (der Anfang entspricht dem lateinischen ›Vere dignum est‹); sodann beginnt mit der Formel AXION ESTI das Preislied zu Ehren der Gottesmutter, das in allen kirchlichen Gesängen zum Lob der Theotokos (z.B. in dem berühmten »Akathistos Hymnos«) enthalten ist«. Aus: Dietz, Günter. »Nachwort«, in: Elytis, *To Axion Esti*, 106.

90 Vgl.: Karantonis, Andreas. *Για τον Οδυσσέα Ελύτη* [Über Odysseas Elytis]. Athen: Papadima, 1980, 68.

91 Vgl.: Lignadis, *To Άξιον Εστί του Ελύτη*, 56.

92 Vgl.: Maronitis, Dimitris. *Οδυσσεάς Ελύτης. Μελετήματα* [Odysseas Elytis. Essays]. Athen: Paktakis, 2007, 135.

93 Vgl.: Elytis, Odysseas. *Ανοιχτά χαρτιά* [Mit offenen Karten]. Athen: Asterias, 1974, 354.

94 Mehr dazu in: Antonopoulou, Anastasia. »Eine Poetik der Ägäis: Von der griechischen Moderne zu Erich Arendt«, in: *Literarische Ägäis: Ein Kulturraum zwischen Mythos und Geschichte*, herausgegeben von Anastasia Antonopoulou. Bielefeld: transcript, 2021, 77–98. <https://doi.org/10.1515/9783839452226-006> (Zugriff: 25.09.2023).

shall we say, are only a visible transcription of my esthetics, which are, in turn, a transcription of the natural conditions defining my human circumstances.«⁹⁵

Kehrt man zurück zum Titel des Gemäldes, so kann die Kategorie der *artsemblance* der Intermedialität einen weiteren hermeneutischen Weg eröffnen. Der Titel ist um zwei Oppositionen herum organisiert, die zentral zur Entzifferung des Werks sind. Die erste Opposition ist die der Welt und der Kunst, die zweite die der Kunst der Dichtung und der Kunst der Malerei. Elytis lässt das Paradies, wie im Titel steht, um uns herum widerhallen. Die Funktionalität des Widerhalls ist zentral, um die Opposition zwischen Kunst und Welt zu erkennen. Es ist, als ob die Welt schon da ist und der Dichter die Gegenstimme, ihr Echo, artikuliert. Was tatsächlich widerhallt, ist nicht nur die Welt, sondern das Paradies um uns herum.⁹⁶ Das Paradies wird nicht über uns, auf einer rein metaphysischen Ebene, sondern um uns herum lokalisiert.

Der Dichter vermag, dieses erhöhte Element in der Welt widerhallen zu lassen, weil er Künstler ist und die Essenz der Dinge durch seine ästhetische Tätigkeit wiedergeben kann. Hermeneutisch könnte man hier die Kategorie der *artsemblance* erneut ins Spiel bringen. Die Realität soll die Kunst imitieren und nicht umgekehrt, da sich nur so das Wesentliche erkennen und spiegeln lässt. Diese Position wird in der ästhetischen Theorie von Elytis häufig verdeutlicht. So schreibt er in seinem Essay »Mädchen« aus der Sammlung *Mit offenen Karten* (1974):

Stone, plant, girl: if their existence extends beyond their surface calm or agitation, then Poetry, and art in general, falsely create the impression that they add to, transform or surpass life, while all they do is reveal a part of its deeper essence or render its wondrous function by an instinctual mimetics.⁹⁷

95 Elytis, *Odysseas. Open Papers. Selected Essays*, übersetzt von Olga Broumas und T. Begley. Washington: Copper Canyon Press, 1995, 18. In der Originalsprache: [...] η προσωπική ηθική μου ας πούμε, δεν είναι παρά μια ευδιάκριτη μεταγραφή της αισθητικής μου που, με τη σειρά της κι αυτή, δεν είναι παρά μια μεταγραφή των φυσικών όρων που προσδιόρισαν την ανθρώπινή μου περίπτωση. Aus: Elytis, *Ανοιχτά χαρτιά*, 33.

96 Von großer Bedeutung ist das Motiv des Widerhalls im Rahmen des Gedichtes *Axion Esti*. Viele Verse werden wie ein Echo wiederholt und in einen neuen lyrischen Kontext eingeschrieben.

97 Elytis, *Open Papers*, 34. In der Originalsprache: Κι αλήθεια: μια πέτρα, ένα φυτό, ένα κορίτσι, αν κατά βάθος έχουνε μια δική τους ζωή ανεξάρτητα από την ταραχή ή την αταραξία της επιφάνειάς τους, ετούτο σημαίνει κιόλας ότι η Ποίηση και γενικά η Τέχνη μας δημιουργούν σφαλερά την εντύπωση ότι προσθέτουμε ή παραλλάζουνε ή ξεπερνούνε τη ζωή, ενώ στην πραγματικότητα, δεν κάνουν παρά ν'αποκαλύπτουν ένα μέρος από τη βαθύτερη ουσία της ή ν'ανταποδίδουν απλά και μόνο, με μια ένστικτη μιμητική ικανότητα τη θαυμαστή λειτουργία της. Aus: Elytis, *Ανοιχτά χαρτιά*, 140.

Bokoros erkennt Elytis' Gabe an und fühlt sich verpflichtet, ihm zu erwidern. Um diesen Austausch wird die zweite Opposition organisiert, nämlich der intermediale Dialog. Das Bild, das der Künstler erstellt, gehört zum Teil zur Ästhetik des Malers und zum Teil zu Elytis' Dichtung, da es durch die ästhetischen Zeichen des Dichters erzeugt wird. Die Komplexität der inszenierten Intermedialität liegt gerade darin, dass das intermediale Ergebnis nicht durch einen bloßen Verweis auf eine fremde Kunst erreicht wird. Das Werk wäre ohne die heterogene mediale Form direkt destabilisiert und zerstört.

Der methodologische und hermeneutische Kern des intermedialen Bildes ist die Kategorie der *artsemblance*. Die Realität imitiert die Kunst, auch wenn sie innerhalb des Realitätssystems der Kunst verhaftet bleibt. Diese ästhetische Position kehrt nicht nur in den theoretischen Texten von Bokoros wieder, sondern auch in Elytis' Schriften wenn er fragt:

Why have we given the world a single tongue, a single mode of expression until now? Why only a single view, piecemeal, invalid, measured exclusively by logic and named pretty-pretty reality? And why, in the name of such reality, do we let nothing surpass it?⁹⁸

Mit der folgenden These beantwortet er selbst die vorliegende Frage: »As for the poem, meeting place of a myriad elements all answering to a different name, it could, past a point of fusion, amalgamate all of them into a meaning which reality, as we know it, did not permit.«⁹⁹ Die Kunst ermöglicht es, die Einschränkungen der Realität zu überschreiten und ihr eine neue Ordnung zu geben – mit allem, was die sinnliche Welt anbietet. Auf diese Weise funktioniert die ästhetische Kategorie der *artsemblance*. Die Gaben, die zwischen verschiedenen medialen Körpern ausgetauscht werden, sind eine ästhetische und eine moralische Schuld, eine uneigennützte Schenkung und eine liturgische Hostie. Die Semantik der Gabe findet sich nicht nur im Bild Bokoros', sondern auch im Zentrum von Elytis' Ästhetik: »From early youth, this awareness made me value, above all else, the inventive fac-

98 Elytis, *Open Papers*, 166. In der Originalsprache: Α μα γιατί λοιπόν ως τώρα είχαμε δώσει μια γλώσσα μονάχα στον κόσμο, γιατί του 'χαμε δώσει ένα μονάχα τρόπο να εκφραστεί; Γιατί του 'χαμε καταλογίσει μιαν όψη μονάχα κι εκείνη κομματιασμένη, ανάπηρη, μετρημένη αποκλειστικά πάνω στη λογική μας και την είχαμε ονομάσει ωραία-ωραία πραγματικότητα; Και γιατί, στο όνομα της πραγματικότητας αυτής, δεν επιτρέπαμε τίποτα που να την υπερβαίνει; Aus: Elytis, *Ανοιχτά χαρτιά*, 102.

99 Elytis, *Open Papers*, 56. In der Originalsprache: και το ποίημα, τόπος όπου συναντιούνται μύριοι ετερόκλητοι παράγοντες μπορούσε, από ένα βαθμό τήξεως και πέρα, να τους συγχωνεύει κατά την έννοια που η πραγματικότητα, όπως την ξέραμε, δεν το επέτρεπε. Aus: Elytis, *Ανοιχτά χαρτιά*, 259.

tor in every artistic creation, which is always part debt to nature, part unconditional gift.«¹⁰⁰

5.2.2. Die ästhetische Kategorie der *Stimmung*–Alexandros Papadiamantis

5.2.2.1. Bokoros' *Gesellschaft mit Kyr-Alexandros*

Bokoros kreierte 2011 das Werk *Gesellschaft mit Kyr-Alexandros* (συντροφιά με τον κυρ-Αλέξανδρο, Abb. 34), welches im Rahmen einer Ausstellung über den Schriftsteller Alexandros Papadiamantis in der Kunstwerkstatt von Agrinio (in der Kunsthalle *Ne-orion*) ausgestellt wurde. Bei dieser Hommage-Arbeit handelt es sich um eine inszenierte Intermedialität, da ein literarisches Beispiel innerhalb der Malerei inszeniert und verwirklicht wird. Papadiamantis (1851–1911) gehört zu den bedeutendsten Erzählern neugriechischer Literatur und vertritt die literarische Strömung der Ethografie, wie die provinzialistische Sittenschilderung genannt wurde. Die ästhetische Kategorie der *Stimmung* verdeutlicht hierbei, wie diese Inszenierung überhaupt stattfinden kann und welche hermeneutischen Vorschläge sie unterbreitet. Die in Papadiamantis' Erzählungen entworfenen literarischen Zeichen werden während dieses Prozesses entmaterialisiert und durch ihre Verbildlichung wieder neu materialisiert. Was von der Entmaterialisierung übrig bleibt, nämlich die *Stimmung*, dient als Hauptstoff zur Rematerialisierung, die wiederum eine neue mediale Form, nämlich eine malerische, erhält.



Abb. 34: Christos Bokoros: *συντροφιά με τον κυρ-Αλέξανδρο* (dt.: Gesellschaft mit Kyr-Alexandros), 2011, Öl auf Holztafel, 40 x 168 cm.

Bokoros verwendet für sein Gemälde ein Stück Holz, das aufgrund seiner länglichen Form als Teil von einem Tisch oder einem Bett identifiziert werden kann.

100 Elytis, *Open Papers*, 36. In der Originalsprache: *Η συναισθηση αυτή μ' έκανε ίσως, από τα πρώτα μου εφηβικά χρόνια, να υπερτιμώ τον εφευρετικό παράγοντα σε κάθε δημιουργημα που-όπως και να το πάρεις-είναι από το ένα μέρος μια οφειλή στη φύση και από το άλλο μια, χωρίς υστεροβουλίες, δωρεά.* Aus: Elytis, *Ανοιχτά χαρτιά*, 143.

Die malerische Szene wird in drei Abschnitte organisiert: die *in-praesentia* Gegenstände des Gemäldes rechts und links sowie das bemalte Vakuum in der Mitte. Die angelehnten Gegenstände rechts sind auf der schmalen Fläche eng aneinandergereiht und verweisen auf die Vergänglichkeit der Sterblichkeit und auf das Sichtbare. Die einzelne brennende Kerze links verkörpert im Gegensatz dazu das Unsichtbare und Ewige. Diese Abwechslung zwischen dem Alltäglichen und dem Metaphysischen, dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren, gehört zur ästhetischen Position beider Künstler (Bokoros und Papadiamantis) und begründet ihre ästhetische Kongruenz.

Der Abstand zwischen der Kerze und den dargestellten Objekten im Bild, die feierlich sind, aber auch zum Gedenken genutzt werden, mobilisiert die Vorstellungskraft der Betrachter*in, die ihre literarischen Eindrücke wieder aufruft, um diese Lücke zu füllen. Man könnte in diesem bemalten Vakuum die unsichtbare fiktionale Welt von Papadiamantis imaginieren; eine Welt, die der Dichter und Kritiker Palamas wie folgt beschreibt: »Wir sehen und hören und wir folgen einem Volk von Arbeitern, Müßiggängern, Frauen, Männern, Kindern, Hausfrauen, Bauern, Schaumschlägern, von verständigen und sanften Leuten.« (meine Übersetzung).¹⁰¹ Zwischen der Kerze und den dargestellten Objekten lässt der Maler Platz für all jene literarischen Figuren, die nicht bildlich dargestellt werden konnten.¹⁰²

Mithilfe der detaillierten Analyse der anderen zwei Teile des Gemäldes (rechts und links) wird beleuchtet, wie die ästhetische Kategorie der *Stimmung* aktiviert werden kann und wie die literarische *Stimmung* zur malerischen wird. Merkwürdig an diesem intermedialen Beispiel ist, dass die überlebende *Stimmung* kein Zentrum hat, sondern sich in verschiedenen dargestellten Objekten lokalisieren lässt. Was in den Erzählungen Papadiamantis' übrigbleibt, wenn die literarischen Zeichen ihre materielle und mediale Ausrüstung verlieren, überlebt in verschiedenen Formen innerhalb Bokoros' malerischen Werks. Dieses *Ausbleiben*, das in einen neuen medialen Körper absorbiert wird, ermöglicht die intermediale Kommunikation (Produktionsebene). Die *Stimmung* wird durch ihre mediale Transformation aktualisiert und intermedial rezipiert (Rezeptionsebene). Sie ist allerdings keine nebelhafte Atmosphäre, die zur Sensibilisierung des Betrachtens führt, sondern immer innerhalb des Kunstwerks verortet. Damit die Funktionalität dieser ästhetischen Katego-

101 In der Originalsprache: βλέπουμε και ακούμε και παίρνουμε το κατόπι ένα λαό από δουλευτόδες και από χασομέρηδες, γυναίκες, άντρες, παιδιά, νοικοκυραίους, ξωμάχους, αερολόγους, μια καλόβολη και ήμερη φτωχολογία. Aus: Palamas, Kostis. »Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης [Alexandros Papadiamantis]«, in: Triantafillopoulos, Nikos D. (Hg.). *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης. Είκοσι κείμενα για την ζωή και το έργο του* [Alexandros Papadiamantis. Zwanzig Texte über sein Leben und Werk]. Athen: Oi Ekdoseis ton Filon, 1979, 27–36, hier: 28.

102 Die intermediale Funktion des Vakuums könnte man mit der Hilfe einer anderen ästhetischen Kategorie, der Kategorie der *Negation* analysieren beziehungsweise interpretieren. Hier wird dieser Schwerpunkt nicht gewählt.

rie nachvollziehbar wird, muss sie zunächst lokalisiert werden. Diese Kartographie findet auf der Ebene der Intermedialität statt und setzt eine Vertrautheit mit dem unsichtbaren medialen Beispiel voraus; schließlich ist es nicht einfach, zu verstehen, wie die *Stimmung* ihren literarischen Tod überlebt und im Bild nachlebt, ohne dass man das *Übrigbleiben* im literarischen Werk Papadiamantis' erkennt.

Richtet man seine Aufmerksamkeit auf den rechten Teil der Holztafel, lässt sich beobachten, dass die abgebildeten Objekte ein imaginäres Dreieck bilden, das wiederum eine paradigmatische Interpretationsachse darstellt (siehe Detail in Abb. 35). An der Spitze des Dreiecks befinden sich zwei Bücher, Shakespeare und der Psalter, die, wie Bokoros in dem Begleittext¹⁰³ des Bildes erwähnt, den Autor am Ende seines Lebens begleiten – dies geht aus den biographischen Zeugnissen von Georgios Drosinis¹⁰⁴ hervor. Die zwei gemalten Bücher werden hier allerdings nicht als biographische Hinweise analysiert, sondern als Zeichen und Spuren der überlebensfähigen *Stimmung*, die dem literarischen Medium abgenommen und in das malerische absorbiert wird. Auch geht es nicht um einen Transfer der ›Bücher‹ von einer zur anderen medialen Form; es handelt sich um eine bestimmte literarische *Stimmung*, die in der materiellen Form der gemalten Bücher nachlebt. Man könnte hier von einer *medialen Wiederbelebung* sprechen. Die Bücher im Bild werden als Verdichtung oder, besser, als Ver-Körperung der literarischen *Stimmung* von Papadiamantis' Erzählungen rezipiert.

103 »I've heard that in his last hours Shakespeare and the Psalms stood by him. On an old, dark plank I have painted a closed notebook, a pencil and two glasses for wine, I hid two cigarettes behind the books and lit a candle to his memory. May he illuminate us«. Aus: Begleittext von Bokoros (Kastella, 25.10.2011) über die Hommage-Arbeit *συντροφιά με τον κυρ-Αλέξανδρο*, die im Rahmen einer Ausstellung über den Schriftsteller Alexandros Papadiamantis (mit Titel *Μνήμη Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη*), 25.11-15.12.2011 in der Kunstwerkstatt von Agrinio (in der Kunsthalle *Neorion*) ausgestellt wurde. Vgl.: Bokoros, Christos. »Keeping company with Kyr-Alexandros/in memory of Alexandros Papadiamantis«, <https://bokoros.com/en/keeping-company-with-kyr-alexander-in-memory-of-alexander-papadiamantis/> (Zugriff: 25.09.2023). In der Originalsprache: *Έμαθα πως στις τελευταίες του στιγμές, του παραστάθηκαν ο Σαίξπηρ και το Ψαλτήρι. Ζωγράφισα τώρα, πάνω σε μια παλιά, σκοτεινή, ξύλινη τάβλα, ένα σημειωματάριο κλειστό, ένα μολύβι, έβαλα δυο ποτήρια για το κρασί, έκρυψα δυο τσιγάρα πίσω απ' τα βιβλία κι άναψα ένα κεράκι στη μνήμη του, να μας φωτίζει*. Aus Bokoros, Christos. »συντροφιά με τον κυρ Αλέξανδρο μνήμη Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη«, <https://bokoros.com/συντροφιά-με-τον-κυρ-αλέξανδρο-μνήμη-α/?bpage=1447> (Zugriff: 25.09.2023).

104 Vgl.: Drosinis, Georgios. »Στα Ρόδινα ακρογιάλια [Die rosenfarbenen Strände]«, in: Triantafyllopoulos, Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης. *Είκοσι κείμενα για την ζωή και το έργο του*, 67–73, hier: 71.



Abb. 35: Christos Bokoros: Detail der rechten Seite des Bildes *συντροφιά με τον κυρ-Αλέξανδρο* (dt.: Gesellschaft mit Kyr-Alexandros).

Wenn Bokoros also den Psalter auf den feierlichen Gedenktisch legt, dient dieser nicht nur als szenische Dekoration, als biographische¹⁰⁵ Referenz oder als Erinnerung an Papadiamantis' metaphysische Beziehung zur Kunst.¹⁰⁶ Es handelt sich um die mediale Wiederbelebung der literarischen *Stimmung*, die zur malerischen transkribiert wird. Die Psalmen, die in zahlreichen Erzählungen von Papadiamantis zu finden sind, stellen eine spezifisch religiöse Atmosphäre her, die durch die Abbildung des Buches im Gemälde überlebt; der Psalter wird im literarischen Werk häufig als intertextuelle Referenz verwendet, die, wie Farinou-Malamatari¹⁰⁷ hervorgehoben hat, das Porträt der Mädchen bereichert und ihnen somit engelhafte Eigenschaften verleiht. So kann man beispielsweise im folgenden Ausschnitt aus der Erzählung »Träumerei vom fünfzehnten August« (»Ρεμβασμός του Δεκαπενταυγούστου«, 1906) den 70. Psalm¹⁰⁸ interpretieren:

Il avait trouvé que les sœurs de la petite disparue, la sœur mariée et l'autre, sa seconde fille, n'avaient pas eu autant de chagrin qu'il eût fallu; elles n'avaient pas éprouvé le deuil qui était dû à sa pauvre petite Coumbo. Et depuis, il continuait de vivre seul. Maintenant, au seuil de la vieillesse, il se rappelait le verset

105 Papadiamantis, der Sohn von Papa Adamantios (Priester Adamantios), war Kantor in der Kapelle des Heiligen Elischa in Plaka.

106 Vgl.: Lorentzatos, Zisimos. *Μελέτες* [Essays]. Athen: Galaxia, 1967, 176.

107 Vgl.: Farinou-Malamatari, Georgia. *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη 1887–1910* [Erzähltechniken bei Papadiamantis 1887–1910]. Athen: Kedros, 1987, 155.

108 Vgl.: Trembelas, Panagiotis N. *Το Ψαλτήριον του προφήτου και βασιλέως Δαβίδ μετά συντόμου ερμηνείας* [Der Psalter des Prophets und Königs David mit der Begleitung einer kurzen Interpretation]. Athen: Sotir, 2014, 266.

du Psaume: Ne me délaisse pas à l'heure du grand âge,/Ne m'abandonne pas à l'âge de vieillesse...¹⁰⁹

Wenn also der Psalter im Gemälde abgebildet wird, geht es nicht um eine Verbildlichung einer literarischen Thematik. Zusammen mit dem gemalten Buch kann sich die Betrachter*in in die mystische Atmosphäre von Papadiamantis' Erzählungen einfühlen. Die Kategorie der *Stimmung* funktioniert folglich sowohl auf der Produktions- als auch auf der Rezeptionsebene: Wenn Bokoros sich mit Papadiamantis' Werk konfrontiert, versucht er, das literarische Werk von seinem materiellen und medialen Kostüm zu befreien, um es in die malerische Form einzuschreiben. Was von diesem Einschreiben übrig bleibt, ist die *Stimmung*, die von verschiedenen ästhetischen Komponenten hergestellt wird. Eine ist das religiöse Element, das zentral für die Erzählungen ist und deswegen im Bild als malerische *Stimmung* überlebt. Die *Stimmung* ermöglicht zugleich die Kommunizierbarkeit zwischen Schrift und Bild und führt zur einer sensibilisierten Rezeption des intermedialen Werks.

Eben dies ist die Funktion des Buchs von Shakespeare in der malerischen Darstellung, und sie bringt das malerische Nachleben der literarischen *Stimmung* hervor. Die Präsenz Shakespeares weist auf die westliche Bildung des Schriftstellers hin und funktioniert zugleich als Inspirationsquelle für die Artikulation seiner literarischen Figuren, die sich stets zwischen Gut und Böse bewegen. Allerdings existiert zwischen den literarischen Figuren von Shakespeare und Papadiamantis ein großer Unterschied: bei Shakespeare gibt es neben den inneren Wandlungen der Helden eine Fülle von Ereignissen und Taten, die die Handlung mobilisieren. In Papadiamantis' Werk hingegen ist der Kampf der Figuren in der Regel intim und introspektiv. Er wird nicht in der Handlung gezeigt, sondern schleicht sich ein und wirkt suggestiv in den Gedanken und Träumen der (Anti)Helden. Sie bilden sich eine Reihe von Abenteuern und heroischen Taten ein, die allerdings nie in der Realität verwirklicht werden. Die leidenschaftlichen Begehren und Erwartungen erklingen in Disharmonie zu ihrer feigen und unschlüssigen Wesensart. Ihre Phantasien und Tagträume verflüchtigen sich dadurch allerdings nicht. Sie werden sogar stärker, da sie im Bereich des Unerreichten bleiben und immer als unerfüllte Möglichkeit impliziert werden. So liest man in der Erzählung »Eros-Held« (»Ερως-Ηρως«, 1897):

109 Papadiamantis, Alexandros. »Rêverie du quinze- août«, in: Papadiamantis, Alexandros. *Huit Nouvelles*, übersetzt von Octave Merlier. Athen: Merlier, 1965, 196. In der Originalsprache: *Τοῦ ἐφάνη ὅτι αἱ ἰδῖαι ἀδελφαί της, ἡ ὕπανδρος, καὶ ἡ ἄλλη ἡ δευτερότοκος, δὲν τὴν ἐλυπήθησαν ὅσον ἔπρεπε, δὲν τὴν ἐπένθησαν ὅσον τῆς ἡξίζε, τὴν ἀτυχῇ μικράν, τὴν Κούμπω. Ἐκτοτε ἐξηκολούθει νὰ ζῇ ὁλομόναχος πάλιν, τῶρα, »ἐπὶ γήραος οὐδῶ.« Καὶ ἐνθυμεῖτο τὸν στίχον τοῦ Ψαλτηρίου: »Μὴ ἀπώσῃ με εἰς καιρὸν γήρωσ...καὶ ἔως γήρωσ καὶ πρεσβείου μὴ ἐγκαταλίπῃς με.« Aus: Papadiamantis, Alexandros. »Ρεμβασμός τοῦ Δεκαπενταυγούστου [Träumerei vom fünfzehnten August]«, in: Triantafillopoulos, Nikos (Hg.). *Ἀπαντα, Band 4* [Gesammelte Schriften]. Athen: Domos, 1985, 85–97, hier: 96f.*

Warum schläft er? Wie wacht er auf? Wie bleibt er liegen? Und wie kein Atemzug und Seufzen aus seinem Mund ausgehen? Und starrt vor sich hin, und lebt, und lebt nicht, ein intimes Leben? Was denkt er? Soll er denken? Nein, Aktion! Er muss aufstehen...Spring...Lauf...Flieg... [...] Na los! Mut, Entschlossenheit. Steh auf! Wirst du dich endlich bewegen? (meine Übersetzung).¹¹⁰

Was übrig bleibt, wenn der Maler die literarischen Figuren von Papadiamantis intermedial bearbeitet, ist das Drama, das sich aus den inneren Konflikten in der Seele der Figuren ergibt. Die Rematerialisierung und Remedialisierung dieser *Stimmung* gelingt allerdings nicht problemlos, da die Malerei die Dauer eines Dramas aufgrund ihrer materiellen Grenzen nicht konkret abbilden kann. Die Darstellung der inneren Konflikte einer Person ist malerisch zumeist durch den Gestus, die Bewegung beziehungsweise den Gesichtsausdruck der Figuren möglich. Allerdings ist es nicht einfach, die literarische Ausfaltung dieser Konflikte ins Malerische zu ›übersetzen‹. Die literarische *Stimmung* überlebt in Form eines Shakespeare-Buchs, das als Kondensator dient und die dramatische Intensität materialisiert und zusammenfasst. Der Maler verbildlicht nicht die literarischen Figuren aus den Erzählungen, sondern malt stattdessen ein Buch, das ihre Qualitäten impliziert. Auf der Rezeptionsebene bedeutet das, dass wenn die Betrachter*in das Shakespeare-Buch im Bild anschaut, sie zugleich in der Lage ist, sich in die überlebende intermediale *Stimmung* einzufühlen. Voraussetzung dafür ist die Vertrautheit mit dem Werk Papadiamantis' und mit der Rolle, die Shakespeare darin spielt.

Auf der rechten Achse des imaginären Dreiecks im Bild hat der Maler ein Notizbuch und einen Bleistift – die Arbeitsmittel des Schriftstellers – platziert, während sich auf der linken Achse zwei Weingläser sowie eine Flasche Wein befinden. Die ›zwei‹ Gläser sind kein Zufall: sie fungieren als Hinweise auf den Titel des Werks, nämlich auf das Konzept der Gemeinschaft. Jemandem Gesellschaft zu leisten wird nicht nur als Gastfreundschaft, sondern auch als Teilnahme an der Gemeinschaft definiert. Papadiamantis ist selbst ein Mitglied der Gemeinschaft: Er bewundert ihre Integrität, denn obwohl seine Helden, wie Kostis Papagiorgis¹¹¹ bemerkt, oft ein Leben von Ausgrenzung führen und von den Erwartungen der Gemeinschaft abweichen, finden sie dort immer Zuflucht.

110 In der Originalsprache: Διατί κοιμάται; Πῶς ἀγρυπνεῖ; Πῶς μένει ἐξαπλωμένος; Καὶ δὲν ἐξέρχεται πνοὴ καὶ στεναγμὸς ἀπὸ τὸ στόμα του, καὶ τὸ ὄμμα του ἐκαρφώθη ἐκεῖ ἀπλανές, καὶ ζῆ, καὶ δὲν ζῆ, ἐν-δόμυχον ζῶν; Τί σκέπτεται; Σκέψεις χρειάζεται; Ὅχι, δρᾷσις. Νὰ σηκωθῇ... Νὰ πηδήσῃ... Νὰ τρέξῃ... νὰ πετάξῃ... [...] Ἐμπρός! Θάρρος, ἀπόφασις. Σηκώσου! θὰ κουνηθῇς ἐπὶ τέλους; Aus: Papadiamantis, Alexandros. »Ἔρωσ-Ἥρωσ [Eros-Held]«, in: Triantafillopoulos, Nikos (Hg.). *Ἀπαντα*, Band 3 [Gesammelte Schriften]. Athen: Domos, 1984, 165–182, hier: 179.

111 Vgl.: Papagiorgis, Kostis. *Ἀλέξανδρος Ἀδαμαντίου Ἐμμανουήλ* [Alexandros Adamantiou Emmanuil]. Athen: Kastaniotis, 1998, 69.

Die Kerze auf der linken Seite des Gemäldes (siehe Abb. 36) ist eine weitere überlebende Figur aus Papadiamantis' Erzählungen, die mithilfe der Kategorie der *Stimmung* interpretiert werden kann. Sie ist zugleich das wichtigste ästhetische Zeichen im Werk des Künstlers. Was Bokoros in den Kerzen sucht, berichtet Papadiamantis in seiner Erzählung »Die Vielfältige« (»Πεποικιλμένη«) von 1909: »Die Frauen zündeten viele Kerzen an, und wir fanden Wärme und Trost« (meine Übersetzung).¹¹² Unter dem Licht der Kerzen verlieren die Gegenstände der Umgebung ihren materiellen Wert und fördern die »Poetik des Wenigsten«, was auf Bokoros' künstlerisches Desideratum hinweist. Die Kerzen implizieren zugleich das Zusammensein zwischen dem Unsichtbaren und dem Sichtbaren, deshalb bleiben sie untrennbar vom Alltag der Papadiamantis'schen literarischen Figuren beziehungsweise von der Darstellung der malerischen Figuren Bokoros'.



Abb. 36: Christos Bokoros: Detail von der linken Seite des Bildes *συντροφιά με τον κυρ-Αλέξανδρο* (dt.: Gesellschaft mit Kyr-Alexandros).

In Bokoros' Gemälde lässt sich folglich erkennen, wie die inszenierte Intermedialität erzeugt wird. Die ästhetischen Zeichen des Erzählers vermischen sich mit jenen des Malers und erreichen ein intermediales Ergebnis – auch wenn es nur innerhalb eines Mediums sichtbar ist. Die abgebildete *Stimmung* unterhält eine Affinität zum literarischen, übernimmt jedoch zugleich die ästhetischen Gebote des neuen (malerischen) Mediums. Die *Stimmung*, die im Bild in einer anderen medialer Form wiederkehrt, ist nicht nur jene in Papadiamantis' Werk, sondern auch die

112 In der Originalsprache: *άναψαν πολλά κηρία αι γυναίκες, κ' ήύραμεν θάλλος και παραμυθίαν*. Aus: Papadiamantis, Alexandros, »Η Πεποικιλμένη [Die Vielfältige]«, in: Triantafillopoulos, *Άπαντα*, Band 4, 333–340, hier: 340.

im Werk Bokoros'. Die unökonomische Rolle der Kerzen ist sowohl in verschiedenen Gemälden des Malers (siehe zum Beispiel Abb. 37), als auch in den Erzählungen des Schriftstellers zentral. So liest man in der Erzählung »Träumerei vom fünfzehnten August« (1906):

Les femmes toutefois, plus capables que lui de juger des économies du pauvre monde, avaient protesté que faire des économies sur les cierges, cela n'avait pas de sens, puisqu'elles les avaient achetés, payés, destinés et voués à brûler entièrement en l'honneur de la Vierge.¹¹³



Abb. 37: Christos Bokoros, *Η Παναγία η Κεριώτισσα* (dt.: Jungfrau Maria Keriotissa), 2013.

113 Papadiamantis, »Rêverie du quinze-août«, 192. In der Originalsprache: *Ἀλλ' αἱ γυναῖκες, ἐνῶ ἤξευραν, καλύτερα ἀπὸ ἐκεῖνον, ὅλας τὰς οἰκονομίας τοῦ κόσμου, δὲν ἐννοοῦσαν τί θὰ πῇ »οἰκονομία στὰ κηριά«, ἀφοῦ ἅπαξ εἶναι ἀγορασμένα καὶ πληρωμένα, καὶ εἶναι μελετημένα καὶ ταμένα ἐξ ἀπαντος νὰ καοῦν, διὰ τὴν χάριν τῆς Παναγίας.* Aus: Papadiamantis, »Ρεμβασμός τοῦ Δεκαπενταγούστου«, 93.

Blickt man also auf die Hommage-Arbeit für Papadiamantis zurück, so kann man die Konstruktion der *Stimmung* in der inszenierten Intermedialität wie folgt zusammenfassen: Auf der rechten Seite der bemalten Holztafel ist ein »schlichter Wohlstand« dargestellt, ein bekanntes Desideratum im Werk des Künstlers, das mit Papadiamantis' Werk übereinstimmt. Auf der linken Seite findet sich die theologische und liturgische Art der Teilnahme am Unvergänglichen. Und dazwischen steht das gemalte Vakuum, in dem die alten Spuren des Holzes sichtbar werden; Spuren der Anstrengung des Schöpfers, der mit dem Material kämpft, um es seinem ästhetischen Ziel unterzuordnen einerseits, und Spuren der unsichtbaren Menschen, der Passanten, die mit dem Holz vor seiner künstlerischen Bearbeitung in Berührung kamen andererseits. Es sind dieselben unbesungenen und unsichtbaren Helden, die, ohne es zu wissen, zu literarischen Figuren in Papadiamantis' Werken wurden: die Tischgenossen in Caféhäusern, die Gemeindemitglieder, die Gläubigen in der Kirche und die alten Frauen.

Im Begleittext¹¹⁴ des Bildes steht das Wort *αντίδωρο* (dt.: Gegengeschenk), das im Rahmen der inszenierten Intermedialität sowie der ästhetischen Kategorie der *Stimmung* interpretiert werden kann. Es geht um einen Gabenaustausch zwischen den medialen Körpern der Malerei und der Literatur. Das malerische Medium empfängt ein Geschenk vom literarischen und als beteiligtes Mitglied an diesem Tausch fühlt es sich moralisch und ästhetisch verpflichtet, etwas zu erwidern. Das Wort *αντίδωρο* hat im Griechischen zusätzlich eine theologische Bedeutung und ist als »Hostie« übersetzbar. Gemäß der theologischen Achse ist die Hostie ein liturgisches Gegenopfer, ein Akt der Danksagung und ein Zeichen der Teilnahme an der liturgischen Handlung. Die Hostie wird nach der Heiligen Kommunion in der Orthodoxen Kirche an die Gläubigen verteilt. Somit wird eine Transsubstantiation und eine Teilnahme der Gläubigen am Sakrament erreicht.

Das Gegengeschenk von Bokoros ist zugleich das intermediale Ergebnis der rematerialisierten und remedialisierten *Stimmung*, die den Transfer vom literarischen zum malerischen Medium überlebt und nach(er)lebt. Die *Stimmung* ist die geistige Kraft (*hau* nach der Tradition der Maoris) des ursprünglichen (literarischen) Geschenkes (*taonga*), die den intermedialen Dialog überhaupt kommunizierbar macht. Die Gabe erhält einen Teil der Geber*in selbst. Wenn Bokoros also die Gabe an eine Betrachter*in oder ein anderes Medium weiterreicht, dann besitzt diese Weitergabe

114 »I am sending it as a gift to be exhibited in the town where I grew up, which makes me think of him«. Aus: Bokoros, Christos. »Keeping company with Kyr-Alexandros/in memory of Alexandros Papadiamantis«, <https://bokoros.com/en/keeping-company-with-kyr-alexander-in-memory-of-alexander-papadiamantis/> (Zugriff: 25.09.2023). In der Originalsprache: *Το στέλνω, αντίδωρο, να εκτεθεί στην πόλη που μεγάλωσα και που μου τον θυμίζει*. Aus: Bokoros, Christos. »συντροφιά με τον κυρ Αλέξανδρο μνήμη Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη«, <https://bokoros.com/συντροφιά-με-τον-κυρ-αλέξανδρο-μνήμη-α/?bpage=1447> (Zugriff: 25.09.2023).

sowohl die Macht der ersten Geber*in, als auch die von Bokoros selbst. Das ästhetische Produkt, das zwischen den verschiedenen medialen Empfängern zirkuliert, besitzt eine geteilte *Stimmung*, die diesen Austausch legitimiert.

5.2.3. Die ästhetische Kategorie der *Negation* – Dionysios Solomos

5.2.3.1. Bokoros' *Der Ruhm allein*

Bokoros organisierte im Athener *Benaki Museum* seine Ausstellung *1821 das Fest* (1821 *η γιορτή*, 19 Mai – 10 Oktober 2021), die dem 200. Jahrestag seit der griechischen Revolution von 1821 gewidmet war. Im Rahmen dieser Ausstellung produzierte er 2020/21 sein Werk *Der Ruhm allein* (*Η Δόξα μονάχη*, Abb. 38), welches das literarische Werk von Dionysios Solomos (1798–1857) inszeniert und als bildliche Referenz auf zwei wichtige Gedichte dient: Solomos' Epigramm »Der Untergang Psaras« (»Η Καταστροφή των Ψαρών«, 1825) und das vielzeilige Gedicht »Die Freien Belagerten« (»Οι Ελεύθεροι Πολιορκημένοι«, 1834–1847). Das Werk bedeckt als Triptychon die drei Wände des Ausstellungsraums und besteht aus 29 Holztischen.



Abb. 38: Christos Bokoros: *Η Δόξα μονάχη* (dt.: Der Ruhm allein), 2020–21.

Das inszenierte intermediale Beispiel stellt ein Festmahl dar, einen Gedenktisch, der zugleich feierlich ist. Die kleineren ungleichen Tische sind von verschiedenen Tischtüchern bedeckt, die abgenutzt und schmutzig sind. Das Mahl ist hier Ergebnis einer kollektiven Arbeit, der nicht von einem Gast organisiert wird, sondern die Teilnahme der ganzen Heimat am Kampf gegen die Herrschaft der Os-

manen suggeriert. Thematisiert wird die griechische Revolution, die als ein Fest der Freiheit rezipiert werden kann. Der Tisch ist voll von Lorbeerblättern, die den Sieg und die Befreiung des Griechentums feiern, aber verlassen von Menschen, die im Namen der Freiheit geopfert wurden. Die einzige menschliche Figur, die dargestellt wird, ist eine schwarzgekleidete, trauernde Frau (Abb. 39), die die Personifikation des Ruhms (*Doxa*) ist und direkt auf das Epigramm von Solomos »Der Untergang Psaras« hinweist.¹¹⁵ Bokoros' *Doxa* ist eine stark realistische Figur, eine gewöhnliche trauernde Frau. Nur der Titel des Werks verweist auf ihre metaphysische Identität, wie auch der goldene Hintergrund, der gewöhnlich für die byzantinische Ikonographie steht und ihr einem Heiligenschein gibt.



Abb. 39: Christos Bokoros: Stück 12 der Synthese *Η Δόξα μονάχη* (dt.: Der Ruhm allein), 2020–2021, Ölfarben und alter Stoff auf Sperrholz, 62,5 x 62,5 cm.

115 »Auf Psaras schwarzen Berghängen streifet/Der Ruhm einsam umher, und es schweifet/Da der Sinn zu den herrlichen Knaben,/Und er trägt einen Kranz auf dem Haar,/Den die Gräser geflochten ihm haben,/Wo noch grün ein Stück Erde dort war.« Aus: Solomos, Dionysios. *Werke*, übersetzt und kommentiert von Hans-Christian Günther. Stuttgart: Steiner, 2000, 108. In der Originalsprache: Στων Ψαρών την ολόμαυρη ράχη/Περπατώντας η Δόξα μονάχη/Μελετά τα λαμπρά παλικάρια/Και στην κόμη στεφάνι φορεί/Γεναμένο από λίγα χορτάρια/Που είχαν μείνει στην έρημη γη. Aus: Solomos, Dionysios. *Άπαντα*, τ. Α': *Ποιήματα* [Gesammelte Schriften, Band 1: Gedichte]. Athen: Ikaros, 1979, 139.

Die inszenierte Intermedialität führt das gesamte Festmahl durch und die Be-trachter*in des Bildes kann Referenzen auf mehrere Werke von Solomos wiederfinden. Das Messer (Abb. 40), das von Bokoros auf den Tisch gelegt wird, stellt ein Symbol der Ontologie¹¹⁶, der Ethik¹¹⁷ und der Ästhetik¹¹⁸ Solomos' dar. Es geht nicht nur um ein Symbol des Widerstands und der Opferung, sondern es bildet das Zen-

116 Auf der ontologischen Ebene gibt es einen ständigen Wechsel zwischen dem Nichts und dem Sein, wo das eine stets zum anderen führt. Eros und Tod sind die Filter, die diese Zirkulation ermöglichen. Wenn der Held sich auf dem Höhepunkt seiner Existenz befindet, folgt direkt sein Fall. Wenn die Natur am schönsten ist und die zauberhaften Kräfte des Frühlings die menschliche Seele belagern, dann soll der Kämpfer sich opfern (siehe »Die Freien Belagerten«). Das Motiv der Versuchung beherrscht diese Zustände und macht die Qual der Entscheidung noch schwieriger. Der Einfluss Schillers durch das *Erhabene* ist hier sichtbar: »[...] und das Gemüt erweitert sich nur desto mehr nach innen, indem es nach außen Grenzen findet«. Aus: Schiller, Friedrich. »Über das Pathetische«, in: Ders. *Theoretische Schriften*. Berlin: Berliner Ausgabe, 2013, 207–233, hier: 217.

117 Auf der ethischen Ebene entwickelt sich die Dialektik von Gut und Böse, die wiederum zur subjektiven moralischen Übermacht führt. Solomos schreibt in seinen Notizen: *Εἰς τὸ ποίημα τοῦ Χρέους μακρινὴ πρέπει νὰ εἶναι ἡ φριχτὴ αγωνία μέσα εἰς τὴ δυστυχία καὶ εἰς τοὺς πόνους, ὅπως ἐκείθε φανερωθῇ ἀπείραχτη καὶ ἅγια ἡ διανοητικὴ καὶ ἠθικὴ Παράδεισος*. Aus: Solomos, Άπαντα, τ. Α', 208. Ursprünglich wurde diese Überlegung auf Italienisch geschrieben: *Bisogna nel poema del Dovere prolungare la lunga e terribile agonia della sventura e degli affanni, perchè a traverso si manifesti intatto e santo il paradiso intellettuale e morale*. Aus: Veloudis, Giorgos. Διονυσίου Σολωμοῦ Στοχασμοὶ στοὺς Ελευθεροὺς Πολιορκημένους [Dionysios Solomos' Überlegungen zu »Die Freien Belagerten«]. Athen: Periplous, 1997, 19.

118 Auf der ästhetischen Ebene befindet sich Solomos besonders in seinen reifen Jahren auf Messers Schneide, da er eine neue Gattung zu entwickeln versucht, die sich aus der Synthese von Neoklassizismus und Romantizismus ergeben würde: *Σκέψου καλὰ ἀν τοῦτο θὰ γένη ρωμαντικά, ἢ, ἀν εἶναι δυνατό, κλασσικά, ἢ εἰς εἶδος μίχτο, ἀλλὰ νόμιμο. Τοῦ δεύτερου εἶδους ἄκρο παράδειγμα εἶναι ὁ Ὅμηρος. τοῦ πρώτου ὁ Σαΐκσπηρ. τοῦ τρίτου, δὲν γνωρίζω*. Aus: Solomos, Άπαντα, τ. Α', 209. Ursprünglich auf Italienisch: *Pensa fortemente che ciò accada romanticamente, o classicamente, se è possibile, o in modo misto genuino. Omero è massimo esempio del secondo, Shakespeare del primo, e del terzo non conosco*. Aus: Veloudis, Διονυσίου Σολωμοῦ Στοχασμοὶ στοὺς Ελευθεροὺς Πολιορκημένους, 20. Mehr dazu in Angelatos, Dimitris. *Τὸ ἔργο τοῦ Διονυσίου Σολωμοῦ καὶ ὁ κόσμος τῶν λογοτεχνικῶν εἰδῶν* [Das Werk von Dionysios Solomos und die Welt der literarischen Gattungen]. Athen: Gutenberg, 2009, 247, 264, 268ff, sowie Veloudis, Giorgos. »Διονύσιος Σολωμός. Ρομαντικὴ ποίηση καὶ ποιητικὴ. Οἱ γερμανικὲς πηγές [Dionysios Solomos. Romantische Poesie und Poetik. Die deutschen Quellen]«, in: Kechagioglou, Giorgos (Hg.). *Εἰσαγωγή στὴν ποίηση τοῦ Σολωμοῦ* [Einleitung in die Poesie von Dionysios Solomos]. Heraklion: Universität Kreta Verlag, 1999, 363–386, hier: 364–371, sowie Liantinis, Dimitris. *Χάσμα Σεισμοῦ. Ὁ φιλοσοφικὸς Σολωμός* [Erdbebenlücke: Der philosophische Solomos]. Athen: Liantinis, 2007, 130–136.

trum mehrerer Werke des Dichters (»Der Kreter«¹¹⁹ [»Ο Κρητικός«¹²⁰], »Der Hai«¹²¹ [»Ο Πόρφυρας«¹²²]).



Abb. 40: Christos Bokoros: Stück 5 der Synthese *Η Δόξα μόνάχη* (dt.: Der Ruhm allein), 2020–21, Tisch 5, Lorbeerblätter, Ölfarben, Spitze und Baumwollstoff gefärbt mit Tee auf Blockboard, 80 x 24 cm.

Bokoros fügt diesem inszenierten intermedialen Werk noch zwei weitere Figuren hinzu: ein Lamm (Abb. 41) und eine Flagge (Abb. 42). Das Lamm stellt ein religiöses Symbol dar (das Gotteslamm) und verkörpert gleichzeitig die Opferung der Helden und Heldinnen im griechischen Freiheitskampf. Der auf die Betrachter*in gerichtete Blick polemisiert die Szene, ohne Gewalt zu zeigen. Eine ähnliche Funktion hat die polemische Flagge, auf die ein Kreuz und das Nationalmotto »Freiheit oder Tod« (»ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ Η ΘΑΝΑΤΟΣ«¹²³) genäht sind.

119 Vgl.: Solomos, *Werke*, 147–150.

120 Vgl.: Solomos, *Άπαντα*, τ. Α', 197–206.

121 Vgl.: Solomos, *Werke*, 170–173.

122 Vgl.: *Ibid.*, 251–255.

123 Es gibt noch immer den Volksglauben, dass die neun Silben des Mottos mit den neun Zonen der griechischen Flagge gleichgesetzt werden. Das Wort »ε-λευ-θε-ρί-α« ersetzt die fünf blauen Zonen der Flagge und die Worte »ή θά-να-τος« die vier weißen.



Abb. 41: Christos Bokoros: Stück 17 der Synthese *H Δόξα μονάχη* (dt.: Der Ruhm allein), 2020–21, Tisch 16, Lorbeerblätter, Ölfarben, Spitze und Baumwollstoff gefärbt mit Tee auf Blockboard, 80 x 130 cm.



Abb. 42: Christos Bokoros: Stück 1 der Synthese *H Δόξα μονάχη* (dt.: Der Ruhm allein), 2020–21, Tisch 1, Lorbeerblätter, Leinen und Baumwollstoff gefärbt mit Tee auf Blockboard, 77 x 84 cm.

Unabhängig von diesen transmedialen Referenzen, die als bildliche Indexe für das Werk Solomos' dienen, bleibt es zentral zu untersuchen, wie die ästhetische Kategorie der *Negation* den hermeneutischen Horizont dieses Bildes erweitern kann und die inszenierte Intermedialität methodologisch legitimiert. Die *Negation* dynamisiert den Dialog zwischen den zwei medialen Körpern und kann sowohl methodologisch als auch hermeneutisch zur Entzifferung des Werks beitragen. Auf der Produktionsebene erscheint sie durch den Begriff des Geheimnisses und thematisiert die Unfähigkeit des einen Mediums, das Geheimnis des ursprünglichen Mediums zu verraten. Daher bleibt der intermediale Dialog auf die Semantik der Inszenierung bezogen. Diese methodologische Form der *Negation* ergibt sich im Triptychon durch die Lorbeerblätter, die sich in weiten Abständen auf dem Tisch befinden und durch die Leerstellen, die zwischen ihnen entstehen. Auf der hermeneutischen Ebene dient die Kategorie der *Negation* als Schlüssel zur Entzifferung der Inszenierung und ihrer Bedeutung auf dem intermedialen Niveau.

Das Vakuum, das zwischen den gemalten Lorbeerblättern (Abb. 43) entsteht, dient als Ausgangspunkt zur Aktivierung der ästhetischen Kategorie der *Negation*, die wiederum eine hermeneutische Erweiterung zum Thema Intermedialität beitragen kann. Zunächst war es die Absicht des Malers, wie er im Begleittext¹²⁴ des

124 »Wildblumen an der Stelle der Helden,/Zitronenblüten, Lorbeerblätter, Myrten, Basilikum, Olivenzweige, Thymian...was auch immer vorhanden ist/ein oder zwei Sperlinge, die an den Lorbeerkernen naschen,/so habe ich sie mir am Anfang vorgestellt, ich hielt sie für tot/dann sagte ich, es sollten nur Lorbeerblätter sein, der Herrlichkeit,/und nur wenige davon verstreut,/um das Gefühl zu erzeugen, dass etwas fehlt« (meine Übersetzung). In der Originalsprache: στις θέσεις των ηρώων αγριολούλουδα, λεμονανθοί, δαφνόφυλλα, μυρτιές, βασιλικούδια, 'λιόκλαδα, θυμαράκια... ότι βρεθεί/ένα-δυό σπουργιτάκια ανάμεσα τσιμπολογάνε ρόγες δαφνοκούκουτσα,/έτσι σκεφτόμουν στην αρχή, τους είχα πεθαμένους,/μετά είπα να'ναι μοναχά δαφνό-

Bildes erwähnt, eine Szenerie von Blumen abzubilden, eine Blütezeit, die als Ersatz für die toten Held*innen dienen sollte. Zwischen den Blüten hätte er kleine Vögel gemalt, die die fröhliche Atmosphäre eines Festes ergänzen sollten. Was er schließlich darstellt, sind Lorbeerblätter, die vereinzelt und zerstreut sind, sodass man spüren kann, dass etwas fehlt. Etwas erscheint folglich durch seine Abwesenheit präsent.

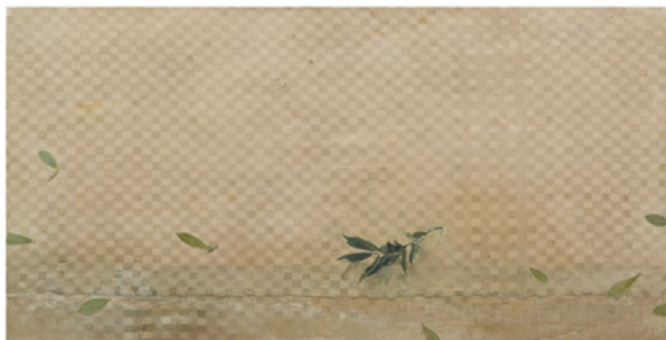


Abb. 43: Christos Bokoros: Stück 9 der Synthese *Η Δόξα μονάχη* (dt.: Der Ruhm allein), 2020–21, Tisch 9, Lorbeerblätter, Ölfarben und Baumwollgewebe gefärbt mit Tee auf Holz und Sperrholz, 81 x 50 cm.

Die gemalten Blätter sind zuallererst intermediale Hinweise auf die Verse aus »Die Freien Belagerten« von Solomos, die Bokoros selbst in seinem Text¹²⁵ zitiert: »Lorbeern sah ich. – und ich sah Licht;/Im Feuer eine Holde ich, und ihre Haare blitzten«¹²⁶. Sie sind Blumen der Auferstehung, des Palmsonntags und der messianischen Erlösung. Die Leerstellen sind es, die trotzdem an Bedeutung gewinnen, die zwischen diesen Zeichen existieren und durch die Kategorie der *Negation* interpretiert werden können. Wenn man zurück zur Theorie von Ingarden blickt, sind es gerade Unbestimmtheitsstellen, die auf einem medialen Plateau angeordnet sind und den Eintritt eines fremden Mediums erlauben.

Zwischen den bemalten Blättern fehlen nicht nur die Toten Kämpfer*innen, die im Werk Solomos' geehrt werden, sondern auch ihre literarische Entwicklung. Spezifischer fehlt ihre ästhetische Bemächtigung, die durch Solomos' Lyrik erfolgen und nicht von dem malerischen Medium imitiert werden kann. Es geht nicht um

φυλλα, της δόξας/κι αυτά λίγα και αραιοσκορπισμένα, να νιώθεις εκεί ανάμεσα ότι κάτι λείπει].
Aus: Bokoros, Christos. »Η γιορτή«, <https://bokoros.com/h-%ce%b3%ce%b9%ce%bf%cf%81%cf%84%ce%ae/?bpage=1447> (Zugriff: 25.09.2023).

125 Ibid.

126 Solomos, *Werke*, 157. In der Originalsprache: *Εγώ ὅσα δάφνες./Κι ἐγώ φῶς./Κι ἐγώ σ' φωτιά μιαν ὁμορφὴ π' ἀστράφταν τα μαλλιά της*. Aus: Solomos, *Άπαντα*, τ. Α', 226.

eine Inkommunikabilität des Mediums der Malerei oder um seine begrenzten Darstellungsmöglichkeiten, sondern um eine neue Form von Kommunikation, die negativ ermöglicht wird. Das malerische Medium bevorzugt es, Leerstellen zwischen den Blättern zu erstellen, statt die Entwicklung der literarischen Figuren bildlich wiederzugeben. Der dargestellte malerische Raum zeigt bei der medialen Transformation einen Abbruch. Durch diesen Riss können die Figuren des fremden Mediums, Solomos' literarische Figuren, eindringen, auch wenn sie unsichtbar bleiben.

Das gemalte Vakuum soll nicht als Niederlage betrachtet werden, die das Medium der Malerei auf dem intermedialen Plateau erleidet, sondern als ein großzügiges Zurücktreten, das dem fremden Medium mehr Platz und folglich auch mediale Heterogenität anbietet. Aus diesem Einschnitt treten die literarischen Figuren in ihrer Vollkommenheit. Das liegt in der Tatsache, dass sie nicht medial transformiert wurden und eine malerische Form angenommen haben; sie bleiben unsichtbar. Durch ihre Spektralität nehmen sie im inszenierten intermedialen Beispiel eine beherrschende Rolle an. So kann die Betrachter*in die männlichen und weiblichen Figuren aus »Die Freien Belagerten« erkennen, wie sie von Solomos sowohl theoretisch als auch lyrisch beschrieben wurden. Man liest in den Notizen des Dichters über »Die Freien Belagerten«: »Greif eine spirituelle Kraft, falte sie zusammen und teile sie in so viele Charaktere auf, Männer und Frauen, denen praktisch alle Dinge entsprechen« (meine Übersetzung).¹²⁷ Hier zeigt sich der Versuch des Dichters, die Idee – als hegelianisches Absolutes – zu inkorporieren und sie auf verschiedene Charaktere zu verteilen.¹²⁸ Gerade einen solchen männlichen Charakter baut der Dichter lyrisch auf, wenn er in der ersten Fassung von »Die Freien Belagerten« schreibt:

Lang über die Gründe
Der Mann blickt und klagt;
Hebt langsam die Flinte
Empor und er sagt:
»Die Hände, was müssen
Sie tragen so schwer?

127 Πάρε και σύμπηξε δυνατά μίαν πνευματική δύναμη, και καταμέρισέ την εις τόσους χαρακτήρες, ανδρών και γυναικών, εις τους οποίους ν' ανταποκρίνονται εμπράκτως τα πάντα. Aus: Solomos, *Άπαντα*, τ. Α', 209. Ursprünglich auf Italienisch: *Prendi e concretafortemente una forza spirituale, e frangila in un dato numero di caratteri d' uomini e donne, a cui corrispondano nell' esecuzione etc.* Aus: Veloudis, *Διονυσίου Σολωμού Στοιχασμοί στους Ελεύθερους Πολιορκημένους*, 20.

128 Vgl.: Kapsomenos, Eratosthenis. »Φως που πατεί χαρούμενο τον Άδη και το Χάρο. Ερμηνευτική συμβολή στους >Ελεύθερους Πολιορκημένους< του Σολωμού [»Licht, das freudig über Hades und Tod schreitet«. Interpretationsbeitrag zu Solomos' »Freie Belagerte«], in: Kechagioglou (Hg.), *Εισαγωγή στην ποίηση του Σολωμού*, 317–326, hier: 324.

Die Feinde, die wissen,
Sie taugt mir nicht mehr.«¹²⁹

Oder einen solchen weiblichen Charakter, wenn er in der zweiten Fassung des gleichen Werks schreibt:

Heute abend, während sie die Fenster zur Kühlung geöffnet hatten, ging eine von ihnen, die jüngste, sie zu schließen, doch eine andere sagte ihr: »Nicht, mein Kind; laß den Geruch von den Speisen hereinkommen; es ist Zeit, daß wir uns daran gewöhnen;

Ein großes Ding ist die Geduld!
Ach! Gott, er hat sie uns geschickt; auch sie birgt in sich Schätze.

Wir müssen Geduld haben, auch wenn die Gerüche kommen;

Von dem, was uns das Meer, der Wind, was uns die Erde schenket«.

Und mit diesen Worten öffnete sie das Fenster wieder, und viel Geruch der Düfte ergoß sich ins Innere und füllte das Zimmer. Und die erste sagte: »Auch das Lüften ist uns feind.« – Eine andere stand nahe bei ihrem todkranken Kind, [...]»¹³⁰

Die Steigerung der tragischen Konflikte beginnt mit den äußeren Schwierigkeiten, die die Charaktere bewältigen, und erreicht ihren Höhepunkt durch die inneren moralischen Prüfungen, die nach dem moralästhetischen System Schillers definiert werden.¹³¹ Die moralische Natur und Übermacht des Menschen überschreitet seine physische Ohnmacht und das Begehren nach Freiheit, die Macht der Versuchung. Bokoros gibt diesen literarischen Charakteren durch das gemalte Vakuum Platz, der sich nicht malerisch darstellen lässt. In diesen Leerstellen kann die bewusste Betrachter*in all jene literarischen Figuren erkennen, die in Solomos' Lyrik entwickelt

129 Solomos, *Werke*, 151. In der Originalsprache: Παράμερα στέκει/Ο άντρας και κλαίει/Αργά το τουφέκι/Σηκώνει και λέει:/»Σε τούτο το χέρι/Τί κάνεις εσύ;/Ο εχθρός μου το ξέρει/Πως μου είσαι βαρύ«. Aus: Solomos, *Άπαντα*, τ. Α', 212.

130 Solomos, *Werke*, 156. In der Originalsprache: Απόψε, ενώ είχαν τα παράθυρα ανοιχτά για τη δροσιά, μία απ' αυτές η νεότερη, επήγε να τα κλείσει, αλλά μία άλλη τής είπε: »Όχι, παιδί μου· άφησε νά μπει η μυρωδιά από τα φαγητά· είναι χρεία να συνηθίσουμε./Μεγάλο πράμα η υπομονή!
. /Αχ! μας την έπεμψε ο Θεός κλει θησαυρούς κι εκείνη./Εμείς πρέπει να έχουμε υπομονή, αν και έρχονταν οι μυρωδιές/απ' όσα δίνει η θάλασσα, απ' όσ' η γη, ο αέρας.«/Κι έτσι λέγοντας εματάνοιξε το παράθυρο, και η πολλή μυρωδιά των αρωμάτων εχυνότουσαν μέσα κι εγιόμισε το δωμάτιο. Και η πρώτη είπε: »Και το αεράκι μάς πολεμάει.« – Μία άλλη έστεκε σιμά εις το ετοιμοθάνατο παιδί της. Aus: Solomos, *Άπαντα*, τ. Α', 225.

131 Vgl.: Schiller, Friedrich. »Vom Erhabenen«, in: Schiller, *Theoretische Schriften*, 188–206, sowie Kapsomenos, »»Φως που πατεί χαρούμενο τον Άδη και το Χάρο«, 324.

werden. Die Unsichtbarkeit im Triptychon macht zugleich das literarische Medium sichtbar – in Form einer negativen Bestätigung. Die literarische Materialität fehlt in dieser malerischen Szene, aber ihr medialer Eindruck ist präsent und wird gerade durch diese Unbestimmtheitsstellen ermöglicht.

Anders formuliert kann die ästhetische Kategorie der *Negation* durch das Konzept des Geheimnisses entwickelt werden. Das Medium der Literatur bewahrt ein Geheimnis, das nicht von einem fremden Medium verraten werden kann. Das fremde Medium, in diesem Fall das der Malerei, schafft es mittels der inszenierten Intermedialität, das Geheimnis darzustellen, jedoch nur seine Existenz und nicht seinen Inhalt, der immer im ursprünglichen Medium versteckt bleibt. Man könnte es als Unfähigkeit der Intermedialität lesen, ein fremdes Medium in sich zu integrieren. In der Tat geht es um eine ästhetische Erweiterung des einen Mediums, das seine medialen Grenzen überschreitet, auch wenn diese Überschreitung nur auf Ebene der Inszenierung und der Nachahmung verbleibt.

Das Vakuum zwischen den Blättern stellt nicht nur eine narrative, sondern auch eine mediale *Negation* dar. Wenn der Maler sich dafür entscheidet, die literarischen Figuren aus »Die Freien Belagerten« nicht malerisch abzubilden, sondern sie durch Leerstellen auf dem bildlichen Plateau zu ersetzen, findet eine mediale *Negation* statt. Es scheint, als würden die Bilder aufhören, etwas zu zeigen und auf ihre repräsentative Qualifikation verzichten. Das Bild ›schweigt‹, weil es die literarischen Figuren nicht malerisch umschreiben kann. Durch diese mediale *Negation* wird die inszenierte Intermedialität überhaupt organisiert. Bokoros' Werk ist keine thematische Transformation eines Gedichts; es geht um eine malerische Studie, die theoretische Fragen bezüglich der Intermedialität stellt. Das Geheimnis der Literatur, das in Solomos' literarischen Figuren versteckt ist, tritt in Bokoros' Bild in Erscheinung. Es wird durch ein anderes Medium dargestellt, aber nicht verraten. Sein Inhalt ist unsagbar (gr.: *arretón*), weil das Geheimnis zu einem fremden medialen Körper gehört. Die bloße Darstellung des Geheimnisses dient allerdings als Hinweis auf einen anderen Kommunikationsmodus; hier wird die Negativität bestätigt. Das liegt sowohl in der Bejahung der Existenz eines anderen Mediums, als auch im Erkennen der eigenen medialen und materiellen Begrenzungen. Das Geheimnis wird nicht »unter dem Teppich gekehrt«, sondern erhält seinen Platz auf dem malerischen Plateau. Die Intermedialität wird inszeniert und regt so zu komplexen theoretischen Fragestellungen an.