

Deutsche Philologie

Die
Piktoralisierung
des Romans

**Intermediale Systemreferenzen
in unterhaltender Literatur**

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades

der

Philosophischen Fakultät

der

Westfälischen Wilhelms-Universität

zu

Münster (Westf.)

vorgelegt von

Kerstin Elisabeth Heil

aus Gießen

2006

Tag der mündlichen Prüfung: 15. November 2006
Dekan: Prof. Dr. Dr. h.c. Wichard Woyke
Referent: Prof. Dr. Martina Wagner-Egelhaaf
Korreferent: Prof. Dr. Joachim Westerbarkey

Inhaltsverzeichnis

1. Intermedial turn	1
1.1. <i>Die Bilder im Text</i>	1
1.1.1. Aktualität – in Art und Alltag	1
1.1.2. Bild im Text – ein Paradoxon?	7
1.1.3. Inszenierung, Funktionalisierung – Piktoralisierung	10
1.2. <i>Die Bilder-Texte</i>	15
1.2.1. Unterhaltende und visualisierende Romane	15
1.2.2. Hochzeit visueller Konkurrenz	49
2. Pictorial (Re-)turn	57
2.1. <i>Gemälde in der Literatur</i>	57
2.1.1. Malerei in der narrativen Literatur(-Geschichte)	57
2.1.2. Rückkehr des Gemäldes in die Literatur?	60
2.2. <i>Gemälde in den Bilder-Texten</i>	63
2.2.1. Malerei als Mantel, Motiv, Metapher	64
2.2.2. Inszenierte Gemälde	83
3. Intermedialität nach dem intermedial turn	95
3.1. <i>Ein neues Paradigma der Literaturwissenschaft</i>	95
3.2. <i>Intermedialität – Terminus, Definition</i>	104
3.3. <i>Intermediale Bezüge – Termini, Definition, Systematik</i>	110
4. DISKUSSION – Thematisierung des Medialen (explizite Systemerwähnung)	125
4.1. <i>„Auf die Leinwand gebannt“ – Präsentation</i>	143
4.1.1. Simultaneität / Raum / deskriptiv versus Sukzessivität / Zeit/ narrativ	143
4.1.2. Ikonische versus arbiträre Signifikanten	157
4.1.3. Syntaktische Offenheit versus syntaktische Bestimmtheit	165
4.1.4. Manifeste Zweidimensionalität versus virtuelle Dreidimensionalität	172
4.1.5. Manifeste Statik versus virtuelle Dynamik	176
4.2. <i>„In den Blick genommen“ – Rezeption</i>	179
4.2.1. Perzeption und/versus Apperzeption	180
4.2.2. Nicht-bestimmte versus bestimmte Perspektive	187
4.2.3. Semantische Offenheit versus Bestimmtheit	191
4.2.4. Materialität versus Immaterialität	199
4.2.5. Unzugänglichkeit versus Zugänglichkeit	204
4.3. <i>„Aus dem Rahmen gefallen“ – Transmediales</i>	208
4.3.1. Figuren versus Figuranten	209
4.3.2. Aktivität versus Passivität	218
4.3.3. Potentielle Objektion versus Konkretheit	226
5. TRANSPPOSITION – Gemäldeinszenierung (Systemerwähnung qua Transposition)	237
5.1. <i>Inszenierung aus piktoraler Perspektive: „Als ob“-Piktoralisierung</i>	244
5.1.1. Überwindung der simultanen Präsentation durch Verbalisierung	248
5.1.1.1. Explizite Verbalisierung	248
5.1.1.2. Deskriptive Verbalisierung	252
5.1.1.3. Narrative Verbalisierung	298
5.1.1.4. Titulierende Verbalisierung	324
5.1.2. Überwindung der ikonischen Unsichtbarkeit durch analoge Sichtbarkeit	330
5.1.3. Überwindung der syntaktischen Offenheit durch demonstrative Verkettung	336
5.1.3.1. Im Werden: Inszenierung des Entstehungs- oder Zerstörungsaktes	336
5.1.3.2. Im Detail: Pars pro Toto-Inszenierung	343

5.1.4.	Überwindung der Zweidimensionalität durch virtuelle Vertiefung	353
5.1.5.	Überwindung der Statik durch virtuelle Animation	359
5.2.	<i>Inszenierung aus rezeptiver Perspektive: „Als ob“-Visualisierung</i>	361
5.2.1.	Überwindung der perzeptiven durch stellvertretende Rezeption	364
5.2.1.1.	Enthüllt, entdeckt, erblickt: Betonung des „Seh-Momentes“	364
5.2.1.2.	Erstarrt, erstaunt, erschüttert: Deskription des provozierten Betrachters	367
5.2.2.	Überwindung der perspektivischen Unbestimmtheit durch stellvertretende Perspektivierung	374
5.2.2.1.	Erkannt, erklärt, erfasst: Explikation des Betrachtereindrucks	375
5.2.2.2.	Verstanden, verglichen, verortet: Explanation des Künstler-Ausdrucks.....	380
5.2.3.	Überwindung der semantischen Offenheit durch analoge Bestimmung	387
5.2.4.	Überwindung der materiellen Fassbarkeit durch stellvertretende Sinnlichkeit	389
5.2.5.	Überwindung der realen Unzugänglichkeit durch virtuelle Immersion.....	392
5.3.	<i>Inszenierung aus transpiktoraler Perspektive: „Als ob“-Erfahrung</i>	400
5.3.1.	Überwindung des piktoralen Figuranten-Status durch Figuration	401
5.3.1.1.	Personifikation des Gemäldes	402
5.3.1.2.	Identifizierung und Identifikation von Gemälde und Figur	407
5.3.2.	Überwindung der piktoralen Passivität durch Aktivierung	415
5.3.3.	Überwindung der bloßen „Erscheinung“ des Gemäldes durch Objektion.....	418
6.	SUPPLETION – Funktionalisierung der Systemreferenz: Illusion des „Als ob“	427
6.1.	<i>Text als Tableau: „Als ob“-Piktoralität</i>	436
6.1.1.	Gerahmte Grenzenlosigkeit: Komplexität	437
6.1.2.	Fassbare Fiktion: visuelle Konkretheit.....	452
6.2.	<i>Lesen als Sehen: „Als ob“-Visualisierung</i>	468
6.2.1.	Sieh! Schau!: Visualisierungsappell.....	468
6.2.2.	Geistiger Realitätsbruch: Reflexions-/Interpretations-Appell	484
6.3.	<i>Verstehen als Empfinden: „Als ob“-Hedonismus</i>	494
6.3.1.	Unbewegt bewegend: Emotionalisierung	496
6.3.2.	Sächlich sinnlich: Synästhetisierung	500
7.	Der „piktoralisierte“ Roman	505
7.1.	<i>Schluss-Bild</i>	505
7.2.	<i>Bild-Perspektiven</i>	523
8.	Quellenverzeichnis	527
8.1.	<i>Primärliteratur – Die Bilder-Texte</i>	527
8.2.	<i>Bilder</i>	528
8.2.1.	Gemälde.....	528
8.2.2.	Schematische Abbildungen	528
8.3.	<i>Sekundärliteratur</i>	529

Am Anfang war das Bild.
Und es war nicht das Wort.
[...] Erst sieht der Mensch,
dann beginnt er zu sprechen.¹

1. Intermedial turn²

1.1. Die Bilder im Text

1.1.1. Aktualität – in Art und Alltag

„Intermedialität ist ´in´.“³ Erstarre Tänzer, bewegte Porträts, gerahmte Bühne – getanzte Bilder: In seiner Inszenierung „In Öl und Nebel“ setzte sich der Choreograph Daniel Goldin in der Spielzeit 2001/2002 an den Städtischen Bühnen Münster tänzerisch mit Gemälden des 1944 in Auschwitz ermordeten jüdischen Malers Felix Nussbaum auseinander, erweckte Abgebildete zum Leben, ließ Lebende in der piktoralen Pose verharren und folgte mit dieser Tanzproduktion einem künstlerischen Zeitgeist, der das innovative Potential der Intermedialität, der facettenreichen Verflechtung distinkter Medien in einem Artefakt, für sich entdeckt hat. Denn inzwischen ist kein Randphänomen mehr, was zunächst verstörend wirkt: Gemäldemotive fungieren im Theater als Kulisse⁴, im Film als statischer Ausgangspunkt bewegter Bilder⁵, Gedichte werden zu optischen Kunstwerken, Romane verfilmt, Erzählungen vertont. Von „Tanzbildern“⁶ und „getanzten Versen“⁷ ist bereits seit einigen Jahren verstärkt in den Feuilletons zu lesen, vom „Bilderepos“⁸, „Wortgemälden“⁹, dem „cinéroman“¹⁰ und der „Sprachskulptur“¹¹, von „akustischen Architekturen“¹², „Literatur veropert“¹³, „musikalischer Malerei“¹⁴, gelesenen Bildern¹⁵, von „Museumsphotographien“¹⁶ oder „Stimmen-Bildern“¹⁷ ist die Rede. Die Fotografin Cindy Sherman fotografiert in ihrer Serie „History Portraits“ nachgestellte berühmte Gemälde, Christopher Schmitt beklagt in der Süddeutschen Zeitung das „Multikomplekxino Theater“, welches „[o]hne Basis-Kenntnisse der Popmusik und des Kinorepertoires [...] nicht mehr zu entschlüsseln“¹⁸ sei. Filmemacher Peter Greenaway und Komponist Louis Andriessen schrieben die 1999 uraufgeführte Oper „Writing to Vermeer“, „[e]ine Liebeserklärung

¹ Rauterberg, Hanno (2006): Lust auf Bildung. Bildende Kunst. In: Die Zeit 4, S. 18

² Wolf, Werner (1999): The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality, S. 2

³ Paech, Joachim (1998): Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen, S. 14

⁴ Vgl. ein René Magritte-Gemälde in der Musical-Inszenierung „My Fair Lady“ am Stadttheater Gießen, Spielzeit 2002/03

⁵ Vgl. Julie Taymors Filmbiographie „Frida“ über Frida Kahlo. Die Regisseurin inszeniert die Werke der mexikanischen Malerin etwa als Spiegelbild Kahlos oder setzt sie – als surreal-artifizielles Zwischenspiel – in Bewegung, lässt aus ihnen die Filmszenen erwachen, die Hauptdarsteller aus der Gemälde-Leinwand entsteigen.

⁶ Treutwein, Michael (2002): Neue Tanztheater-Studioproduktion „Blue Notes“. Der Versuch, ein Gemälde tänzerisch umzusetzen. In: Gießener Anzeiger (8.12.). Edward Hoppers „Nighthawks“ (1942) diente in dieser Choreographie als Ausgangspunkt der Inszenierung und Kulisse.

⁷ Finger, Evelyn (2003): Suche nach der vollkommenen Sprache. In Versen tanzen und in Sprüngen dichten. Die Komische Oper Berlin zeigt ein Ballett-Triptychon. In: Die Zeit 44, S. 39

⁸ Vgl. Ruby, Andreas (2001): Wozu Worte, wenn man Bilder hat. Über die „Sichtbare Welt“ der Schweizer Konzeptkünstler Fischli und Weiss. In: Die Zeit 29, S. 42

⁹ Plett, Heinrich F. (1998): Bildwechsel. Impressionistische Intermedialität am Fin de Siècle, S. 221

¹⁰ Vom Romancier und Cineasten Alain Robbe-Grillet entwickelte Gattung.

¹¹ Vgl. Hohmeyer, Jürgen (2000): Raunen im Letternwald. Viel Lärm um leere Sprüche? In: Der Spiegel 35, S. 184

¹² Vgl. Oldörp, Andreas / Metzger, Christoph (1988): Akustische Architekturen. Ein Gespräch

¹³ Vgl. Steiger, Klaus Peter (1998): Literatur veropert. Anglophile Nachrichten aus dem anglophonen Grenzland zwischen Drama und Oper

¹⁴ Vgl. Maur, Karin von (1985): Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts

¹⁵ Vgl. Manguel, Alberto (2002): Bilder lesen. Eine Geschichte der Liebe und des Hasses

¹⁶ Böhn, Andreas (2001): Dimensionen intermedialen Zitierens und indirekter Formverwendung in audiovisuellen Medien, S. 58

¹⁷ Ausstellung 2004 im Kunsthaus Muerzzuschlag, Untertitel: „Die menschliche Stimme und die bildende Kunst“

¹⁸ Schmidt, Christoph (2002): Mach mehr aus deinem Typ. Das Theater kann sich selbst nicht mehr sehen. Darum geht es immer öfter ins Kino – und wundert sich, dass es kaum noch Besuch bekommt. In: Süddeutsche Zeitung. Wochenende, (16./17.11), S. I.

an den Maler, aber auch ein Terroranschlag, eine rüde Vermeer-Übermalung“, in der die Musik nur eine untergeordnete Rolle spiele, die Partitur keine „dem Sog der Bilder sich entgegenstimmende Kraft“¹⁹ entwickle. Und ZEIT-Autorin Evelyn Finger konstatiert 2002 anlässlich des ersten Berliner Festivals der neuen Gattung „Poetryfilm“:

„So viel geballter Mut, die Genregrenzen zu überschreiten, so viel Wille zum Gesamtkunstwerk hatte es nicht mehr gegeben seit Berlins Vorherrschaft auf dem Feld der kleinkünstlerischen Literaturrevolution in den 1910er und -20er Jahren [...].“²⁰

Am spektakulärsten jedoch ist das mediale Zusammenwirken in den so genannten „N/neuen Medien“²¹, deren Auftreten – laut einer vielfach bekundeten These – der intermedialen Entwicklung überhaupt erst Vorschub leistete: „The creation of an almost perfect illusion of reality in multi-media cyberspace is the most recent and spectacular, but certainly not the only example of this intermedial turn.“²²

Bislang distinkte Medien nähern sich heute in vielfältigen Formen einander an, überschreiten ihre Grenzen, suchen den Kontakt zu kommunikativen Varianten, gehen Verbindungen mit fremden Zeichensystemen ein. Aber ein neues Phänomen ist dies nicht, was nicht verwundern sollte. Denn: „Nichts scheint selbstverständlicher zu sein als der Gedanke, verschiedenste künstlerische Ausdrucksmittel in Anspruch zu nehmen, um einer künstlerischen Äußerung dem Inhalt entsprechend eine Form zu geben.“²³ Doch konventionelle Hybridformen wie die Oper, in der von jeher Musik, Darstellung und Text interagieren, werden kaum noch als solche wahrgenommen. Dagegen treten neue, bislang als unvereinbar angesehene Medien in Wechselwirkung, gehen Symbiosen ein und manifestieren eine „Grenzverwehung der Künste“²⁴, wie sie bereits um die vorvergangene Jahrhundertwende in allen avantgardistischen Art-Sparten Konjunktur gehabt und in deren Zuge etwa die „Literatur [...] zur bildhaften Gestaltung (‘Poesie zum Ansehen’) [gefunden] und die bildende Kunst [...] sich Elemente des Sprachlichen an[geeignet hatte]“²⁵. Damals wie heute kann auch die „Entwicklung ‘medialer Hybride’, (audio-)visueller Apparate“²⁶, als eine Ursache für die verstärkt intermediale Tendenz gelten. Die Gleichung ist einfach: „Je größer die Zahl der Medien, desto größer natürlich auch die multi- und intermedialen Kombinationsmöglichkeiten.“²⁷ Dabei scheint der Reiz besonders in der Grenzüberschreitung zwischen den „alten“, den nicht technisch erzeugten, und den neueren oder Neuen Medien zu liegen. Während Letztere, vor allem durch ihren elektronischen bzw. auch digitalen Charakter bestimmten sich zunächst an die Darstellungsformen und Inhalte der älteren anlehnten, der Film sich etwa lange am Theater orientierte, schien nach einer Emanzipationsphase das Ziel, „die Eigentümlichkeiten der neuen Medien umso deutlicher hervortre-

¹⁹ Spahn, Claus (1999): Sturzflut der Bilder. Die neue Oper „Writing to Vermeer“ von Peter Greenaway und Louis Andriessen. In: Die Zeit 50

²⁰ Finger, Evelyn (2002): Wo die Verse laufen lernten. Geballter Mut beim ersten Poetryfilm Award in Berlin. In: Die Zeit 29, S. 41

²¹ Zur Diskussion um die Klein- oder Großschreibung von „neue“ vgl. Wiesing, Lambert (2005): Artificielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes, S. 109f. Die jeweiligen Vertreter einer Schreibung unterscheiden sich darin, ob sie die mediale Entwicklung als eine kontinuierliche, ohne qualitative Sprünge („Großschreiber“) beschreiben oder die digitalen Medien als Produzenten tatsächlich neuartiger Bilder („Kleinschreiber“) verstehen.

²² Wolf, Werner (1999): The Musicalization of Fiction, S. 2

²³ Graupner, Stefan (1995): Vernetzungsmöglichkeiten ästhetischer Ausdrucksformen im künstlerischen Arbeitsprozeß als ein Modell ästhetischer Bildung. Peter Greenaway, Rebecca Horn, Robert Wilson, S. 7

²⁴ Vgl. Scheunemann, Dietrich (1989): Die Schriftzeichen der Maler – die Stilleben der Dichter. Grenzverwehungen zwischen den Künsten um 1910

²⁵ Straßner, Erich (2002): Text-Bild-Kommunikation – Bild-Text-Kommunikation, S. 94

²⁶ Müller, Jürgen (1996): Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation, S. 38

²⁷ Ebd.

ten²⁸ zu lassen. Dieser Konkurrenzgedanke ist inzwischen jedoch ebenfalls überwunden worden: „Wir leben nicht nur im Zeitalter der neuen Medien, die die alte Kultur verdrängen und ersetzen, sondern auch in der Epoche einer neuartigen medialen Musealisierung und Vernetzung der älteren Kulturprodukte.“²⁹ Vernetzt werden keineswegs nur die konventionellen mit den Neuen Medien. Auch die nicht-technischen medialen Produkte nehmen weiterhin aufeinander Bezug, wie die Textauswahl dieser Arbeit dokumentiert: Das Bild findet Eingang in den Text, genauer: die auf dem Medium Bild aufbauende Kunstform Gemälde in den textbasierten Roman.³⁰

Medienübergreifende, -wechselnde, -kombinierende Phänomene bestimmen auch die heutige Alltagswelt, determinieren die Realitätserfahrung des Subjekts, sprechen verschiedene Sinne gleichzeitig an und verlangen vom Empfänger spezifische Rezeptionskompetenzen. Schlagwörter wie multi- und mixed media, Pluri-, Poly-, Transmedialität oder auch Medientransfer gehören – oft unreflektiert verwendet – zum Sprachgebrauch der Zeit, Kommunikationsangebote sind meist „mehrsträngiger“ Art, also „multimedial“, vereinen Text- und Bildsprache, oft ergänzt durch akustische Zeichen, und verweisen auf eine bereits konturierte Zukunft, die sich nach der „durch die Computergraphik und die interaktiven Technologien ausgelöste Revolution [...] auf dem besten Wege zu einer oral-visuellen Kultur befindet“³¹.

Doch nicht erst am Ende dieses Weges, sondern schon seit einiger Zeit ist eine starke Präsenz intermedialer Erscheinungsformen in Kunstszenen und Alltag zu konstatieren. Und so waren es zunächst „zweifelloso postmoderne Kunst-Produkte [...], die sich als zu unbotmäßig und sperrig gegenüber den eindimensional zugeschnittenen Medien-Theorien und -Methoden“³² erwiesen und daher auch der wissenschaftlichen Diskussion einen Anstoß gegeben haben. Inzwischen finden die oben genannten Schlagwörter aus der Kunst-Sparte ihre Phänomene beschreibenden Pendanten im akademischen Diskurs: „Hybridisierung“, „Kontamination der Medien“, „crossover“ oder spezieller: „Musikalisierung der Literatur“, „filmische Schreibweise“, „transposition d’art“³³. Vor rund zwei Jahrzehnten hielten diese Begriffe zunächst Einzug in die medienwissenschaftliche, seit Mitte der 90-er Jahre zunehmend in die philologische Terminologie und provozierten dort die Frage: „Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft?“³⁴ Dafür plädierte Werner Wolf 1996. Und zahlreiche neuere Studien dokumentieren inzwischen, dass dieses Forschungsfeld wächst und an Bedeutung gewinnt.

²⁸ Böhn, Andreas (1999): *Intermediale Form- und Stilzitate in Photographie und Film bei Godard, Greenaway und Cindy Sherman*, S. 195

²⁹ Ebd. S. 196

³⁰ Die Unterscheidung zwischen den Medien Bild und Text und den auf sie aufbauenden Kunstformen Malerei und Literatur wird in Kapitel 4 ausführlich begründet. Als vorläufigen Denkanlass vgl.: „Das Bild selbst als ‘pictura’ und damit als abbildendes Artefakt impliziert stets eine ‘imago’, also die Vorstellung der darzustellenden Idee des Künstlers.“ (Klier, Melanie (2002): *Kunstsehen. Literarische Konstruktion und Reflexion von Gemälden in E.T.A. Hoffmanns Serapions-Brüder mit Blick auf die Prosa Georg Heyms*, S. 32)

³¹ Barbara Maria Stafford. Zit. nach: Seyfarth, Ludwig (1998): *Bildleser wissen mehr. Über visuelle Bildung, Kunstgeschichte und Bildkompetenz im digitalen Zeitalter*, o.S. Vgl. auch: „Der Mensch, der in der Urzeit sehr wohl auf das richtige Funktionieren aller Sinne angewiesen war, [...] ist heute zum ausgesprochenen ‘Seh- und Hör-Tier’ geworden.“ (Braem, Harald (21987): *Die Macht der Farben*, S. 190) Diese Entwicklung gehe einher mit einer Degenerierung der anderen sinnlichen Wahrnehmungen.

³² Müller, Jürgen E. (1998): *Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte*, S. 37

³³ Vgl. Rajewsky, Irina O. (2002): *Intermedialität*, S. 206

³⁴ Vgl. Wolf, Werner (1996): *Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? Plädoyer für eine literaturzentrierte Erforschung von Grenzüberschreitungen zwischen Wortkunst und anderen Medien am Beispiel von Virginia Woolfs ‘The String Quartet’*

„Intermedialität ist `in´.“³⁵ Dieses Diktum gilt also heute und sicherlich künftig mehr denn 1998, als Joachim Paech damit das erwachte Interesse all jener „nach Anschluss suchende[n]“ und in die „Jahre gekommen[en]“ geisteswissenschaftlichen Disziplinen begründete, die sich auf dem „Marktplatz“ des neu entdeckten Untersuchungsfeldes tummelten. Zahlreiche Wissenschaften stellte das in Mode gekommene Schlagwort „Intermedialität“ vor neue Herausforderungen, etwa die Medienwirkungsforschung, Philosophie, Linguistik und auch die Literaturwissenschaft, die sich ohnehin unumkehrbar auf dem Weg zu einer Medienwissenschaft befindet.³⁶ Inzwischen zähle Intermedialität gar zu jenen Koordinaten, in denen sich die „verunsicherte“ Philologie neu zu verorten suche.³⁷ Dies sei „nicht nur legitim, sondern notwendig“³⁸. Eine Beschäftigung mit dem Phänomenbereich „Literatur und andere Medien“ gehöre angesichts der zahlreichen literarischen Erscheinungsformen der Gegenwart zu einer „zeitgemäße[n]“³⁹ Forschung. Und das nicht erst seit Paul Celans „Todesfuge“ (1948) und heute nicht allein aufgrund von Romantiteln wie „Abschiedswalzer“ (Milan Kundera, 1970), „Sarabande“ (Philippa Carr, 1982) oder „Sonate für S.“ (Artur Daniel Liskowacki, 2003), die eine Öffnung gegenüber anderen medialen Artikulationsformen suggerieren.

Neben der Annäherung an die Musik oder Architektur ist eine Ausprägung dieses Sprachgrenzen überschreitenden Bereichs, mit dem sich die (Deutsche) Philologie beschäftigen muss, die Hinwendung des Textes zum Bild, die textuell-piktorale Beziehung, die sich derzeit verstärkt auf dem Buchmarkt beobachten lässt: Gemälde in Romanen scheinen „in“ zu sein. Blickt man auf die Liste der Neuerscheinungen aus den vergangenen 30 Jahren, so zeigt sich eine auffällige Präsenz bildender Kunst in den Werken zeitgenössischer Autoren: „Auch in der Literatur der Gegenwart nehmen die Beschreibungen von Bildern und die Zitate aus der Kunstgeschichte einen immer größeren Raum ein.“⁴⁰ Oft kommt dieser Bezug bereits im Titel zum Ausdruck und findet auf den Buchdeckeln seinen piktoralen Niederschlag. So haben die gemalten Werke Alter Meister wie Vermeer, Velásquez oder Hieronymus Bosch auf zahlreichen Belletristik-Einbänden nicht nur dekorative Funktion, sondern repräsentieren auch den zentralen Gegenstand des Erzähltextes: das Gemälde.

Diesem kann im Sprachwerk vieles widerfahren: Gemälde werden gemalt und gefälscht, übermalt und geraubt, gesammelt, entdeckt, zerstört, verborgen. Sie werden geliebt und gehasst, gefürchtet und verehrt. Sie geben Rätsel auf, bergen deren Lösungen in sich, sind Tod bringend, sind Lebenspendend. Sie weisen den Weg zur Geliebten, sind die Geliebte. Sie sind Quelle der Erkenntnis, Spiegel der Identität, Objekt der Begierde, Subjekt des Hasses. Sie sind reale Meisterwerke oder fiktionale Artefakte, Gegenstand und Gegenüber.

Erkennbar an der augenfälligen Häufigkeit, die im Rahmen dieser Arbeit nur durch die Quantität der Beispiele untermauert, aber aufgrund der Unübersichtlichkeit und Kurzlebigkeit des internationalen Buchmarktes nicht durch einen Vergleich mit dem Auftreten des Phänomens in früheren Jahrzehnten belegt werden kann, gewinnt das Gemälde für eine bestimmte literarische Sparte, die

³⁵ Paech, Joachim (1998): *Intermedialität*, S. 14

³⁶ Vgl. u.a. Viehoff, Reinhold (2002): *Von der Literaturwissenschaft zur Medienwissenschaft – und kein Weg zurück* / Kreuzer, Helmut (Hrsg.) (1977): *Literaturwissenschaft – Medienwissenschaft* / Kremer, Detlef (2004): *Literaturwissenschaft als Medientheorie*

³⁷ Vgl. u.a. Foltinek, Herbert / Leitgeb, Christoph (Hrsg.) (2002): *Literaturwissenschaft – intermedial, interdisziplinär* / Nünning, Vera / Nünning, Ansgar (Hrsg.) (2002): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*

³⁸ Rajewsky, Irina O. (2002): *Intermedialität*, S. 2

³⁹ Vgl. ebd.

⁴⁰ Weigel, Sigrid (1997): *Malerei in der Literatur – zur Lesbarkeit von Bildern*, o.S.

in Deutschland meist als Unterhaltungsliteratur⁴¹ klassifiziert wird, an Bedeutung. Nicht nur die große Menge der erscheinenden Liebes-, Kriminal- oder historischen Romane zeugt von einem außerordentlichen Interesse der Populär-Autorinnen und -Autoren an der literarischen Verarbeitung des piktoralen Kunstwerks. Auch die zentrale Stellung, die diesem in den Romanen zugewiesen wird, lässt erkennen, dass in ihm ein narrativ attraktives Gestaltungspotential (wieder-?)⁴² gefunden worden ist. Und so scheint sich auch erneut zu bestätigen, dass „dem imaginären Museum der Literaten fast die gleich große Bedeutung zukommt wie deren Bibliothek“⁴³.

Für die „gehobene“ Literatur wäre das weder eine neue noch eine überraschende Erscheinung: „Dieses thematisch-poetologische Hineinragen der bildenden Kunst in die Literatur erklärt sich aus der Tatsache, daß die Literatur mit Problemen schwanger geht, welche denjenigen der bildenden Kunst bei aller medialen Differenz eng verwandt sind.“⁴⁴ Und so lassen sich heute neben Autoren wie Oscar Wilde, E.T.A. Hoffmann, Theodor Storm oder Virginia Woolf zahlreiche, wenn auch weitgehend unbekanntere Namen stellen, die gemalten Bildern in ihren sprachlichen Werken eine besondere Stellung zuweisen oder ihr Schreiben von Kunstwerken beeinflussen lassen. Es ist jedoch anzunehmen, dass die vorwiegend auf Unterhaltung zielenden, als „page turner“ umschriebenen und weitgehend durch formalen und inhaltlichen Konservatismus gekennzeichneten Texte sich nicht mit per se von der Malerei aufgeworfenen Fragen wie jener der Mimesis oder vermittelten Realitätserfahrung beschäftigen und aus diesem Grund auf Bilder rekurren. Ihr Interesse an der Kontaktaufnahme mit dem piktoralen Fremdmedium ist anders begründet. Und es wird eine Aufgabe dieser Arbeit sein, zu zeigen, worin dieses besteht.

Die starke Thematisierung der Intermedialität in Kunst und Wissenschaft auf der einen Seite, die piktorale Präsenz auf dem literarischen Markt auf der anderen: Diese beiden parallelen Phänomene weckten und leiteten das Forschungsinteresse der Verfasserin und führten zu den zentralen Gegenständen der vorliegenden Arbeit, die sich im Kern mit der Inszenierung und Funktionalisierung des Gemäldes im Roman beschäftigt, also mit der Frage: Wie und warum ist im erzählenden Text von einem gemalten Bild die Rede?

Die Wie-Komponente dieses heuristischen Komplexes führt unmittelbar zu einem Grundproblem der Intermedialität: der medialen Differenz der nach Interaktion strebenden Medien, die im intermedialen Artefakt – so wie es hier untersucht werden soll: in nur einer sichtbaren medialen Gestalt auftretend – nicht gänzlich aufgehoben werden kann noch soll. So ist etwa fraglich, wie im sukzessiven ein simultanes Medium präsent sein, wie im konventionell apperzeptiv ein in erster Linie perzeptiv zu rezipierendes Kunstwerk integriert werden kann oder im syntaktisch geschlossenen ein syntaktisch offenes Produkt „gelesen“ werden soll? Es zeigt sich: Hier steht „Wort gegen Bild [...]“: Eine der einflussreichsten Dichotomien der Geschichte[, deren Gegensätzlichkeit nicht erst durch Lessings „Laokoon“-Schrift evident wurde,] ist heute lebendig wie eh und je.“⁴⁵ Und für zeitgenössische Autoren reizvoll scheint das Prinzip, welches „das Phänomen des Intermedialen so faszinie-

⁴¹ Vgl. Kapitel 1.2.1

⁴² Vgl. Kapitel 2.1.2

⁴³ Pichois, Claude / Rousseau André M. (1971): Vergleichende Literaturwissenschaft. Eine Einführung in die Geschichte, die Methoden und Probleme der Komparatistik, S. 134

⁴⁴ Dieterle, Bernard (1988): Erzählte Bilder: zum narrativen Umgang mit Gemälden, S. 10

⁴⁵ Seyfarth, Ludwig (1998): Bildleser wissen mehr, o.S.

rend werden läßt, nämlich de[r] Drang nach Grenzüberschreitungen, nach gegenseitiger Befruchtung und Hybridisierung der Diskurse⁴⁶. Aus ihr erwächst literarische Kreativkraft, die in den unterhaltenden Romanen Entfaltung findet.

Das Interesse der Autoren jener „Bilder-Texte“⁴⁷ am gemalten Kunstwerk ist in einer Zeit zu konstatieren, die als solche nach dem *pictorial turn*⁴⁸ beschrieben wird. Einer Ära, die zunehmend vom Bild geprägt sei, in der Erblicken und Betrachten für die Realitätserfahrung wichtiger seien als das Lesen, die als optisches Zeitalter, als Phase nach der visuellen Zeitenwende, als Epoche einer „in Bilderfluten aufgelösten Welt“⁴⁹ kurz vor dem „Ende der Gutenberg-Galaxis“⁵⁰ beschrieben wird. Entstanden sei eine Bildergesellschaft, in der „visuelle Realitäten [...] dabei [sind], alle anderen zu überlagern“⁵¹, in der das Bild die Sprache als Leitmedium zur Vermittlung von Wirklichkeit abzulösen, wenn nicht gar gänzlich zu verdrängen drohe. Auch sei die aktuelle Periode die große Zeit der Kunst, in der die „Schaulust weitester Kreise keine Grenzen zu kennen“ scheine, eine bislang ungekannte Anzahl von Ausstellungen der „Augenkunst“ Besucherzahlen „wie nie zuvor“⁵² verzeichne. Derartige Superlative, die sich durch die sonst sprachlich zurückhaltende Forschungsliteratur ziehen, deuten eine grundsätzliche Wende an. Diese fand ihren terminologischen Kristallisationspunkt im *pictorial turn*, der in begrifflicher Anlehnung an den *linguistic turn*⁵³ sowie in dessen zeitlicher und logischer Folge ausgerufen wurde und mit dem W.J.T. Mitchell 1992 genau jene Furcht beschrieb, die in der „Geschichte immer dann Konjunktur hat, wenn ein neues Medium auftaucht – wie beispielsweise der Computer. Man fürchtet sich zunächst vor den Folgen einer solchen Erfindung“. Diese Unsicherheit werde auf die Bilder projiziert, sie würden zum „Sündenbock für Zukunftsängste“⁵⁴. Zu solchen hatte schon Neil Postman 1985 die technisch reproduzierten Bilder gemacht, die in der amerikanischen Kultur seit der „optischen Revolution“⁵⁵ einen „Angriff“ auf die Sprache führten, diese nicht bloß zu ergänzen, sondern zu ersetzen drohten und bewirkten, dass „[f]ür zahllose Amerikaner [...] das Sehen, statt des Lesens, zur Grundlage ihrer Überzeugungen [wurde]“⁵⁶.

Abzüglich aller kulturpessimistischen Hysterie ist die Beobachtung evident: Bilder haben in der globalisierten Mediengesellschaft einen großen, stets wachsenden Stellenwert: „Der Alltag ist Bild, und Bild ist Alltag [...]“⁵⁷ Es kann – gemeinhin gesagt – unmittelbarer auf Wirklichkeitsbereiche verweisen, diese konkreter darstellen und in weit höherem Maße intersubjektiv erschlossen werden, ist etwa international, das heißt in mehreren kulturellen Kontexten leichter verständlich als der

⁴⁶ Rajewsky, Irina O. (2002): Intermedialität, S. 4

⁴⁷ Im Folgenden verwendeter Terminus für das Untersuchungsmaterial dieser Arbeit.

⁴⁸ Mitchell, W.J.T. (1992): *The Pictorial Turn* / Ders. (1997): *The Pictorial Turn* [deutsche Übersetzung]

⁴⁹ Schuhmacher, Klaus (1997): Brüder der Schmerzen. Zur Krise des geschriebenen Bildes um 1900, S. 195. Weiter: „Das einstige ichzentrierte Imperium der Schrift sendet Untergangssignale; die Praxis universeller Simulation erzeugt ein Ineinander von Bilderschriften und Schriftbildern, Reiche des Sekundären.“

⁵⁰ Vgl. Bolz, Norbert (1995): Am Ende der Gutenberg-Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse. / McLuhan, Marshall (1968): *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*

⁵¹ Wetzell, Michael / Wolf, Herta (1994): Vorwort der Herausgeber, S. 7

⁵² Busch, Günter (1991): *Bilder und Wörter*, S. 284

⁵³ Vgl. Rorty, Richard (Hrsg.) (1967): *The Linguistic Turn. Recent Essays in philosophical Method*

⁵⁴ Voss, Julia (2002): Bilder besser als ihr Ruf. W.J.T. Mitchell ist Professor für Literatur und Kunstgeschichte in Chicago, wo er über Kunst, Kino und Comics forscht. Sein Aufsatz „The Pictorial Turn“ wurde zum Schlagwort für die Macht der Bilder. Ein Mißverständnis. In: *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung* 24, S. 74

⁵⁵ Daniel Boorstin. Zit. nach: Postman, Neil (1987): *Wir amüsieren uns zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie*, S. 95

⁵⁶ Postman, Neil (1987): *Wir amüsieren uns zu Tode*, S. 96

⁵⁷ Rauterberg, Hanno (2006): *Lust auf Bildung. Bildende Kunst*. In: *Die Zeit* 4, S. 18

von der Nationalsprachenkompetenz abhängige Text: „Bilder muss man erkennen, Wörter muss man verstehen.“⁵⁸ Dem daher euphorisch begrüßten „Bildzeitalter“ steht jedoch ein Pessimismus gegenüber, der den Verlust der Fähigkeit zum richtigen Sehen beklagt – in einer Welt, die von Bildern überflutet werde und in der gerade deshalb die visuelle Wahrnehmungsfähigkeit abstumpfe. Ein in der abendländischen Kultur tief verwurzeltes Misstrauen gegenüber dem Bild aufgrund seiner Fähigkeit zur Sinnestäuschung und Simplifizierung einer als äußerst komplex erfahrenen Wirklichkeit wird darin erneut laut. Hinter ihm steht die diffuse archaische Furcht vor der Macht der piktoralen Repräsentation, die bereits im christlichen Bildverbot ihren Ausdruck fand. Heute besteht sie hingegen konkreter angesichts der dominanten Anwendung der piktoralen „Sprache“, die sich aufgrund ihrer mimetischen Funktionsweise im globalen Zeitalter als universale Verständigungsform zu empfehlen und die arbiträre, an Kulturen gebundene Wort-Sprache zu verdrängen scheint. Doch verdrängt nicht wiederum das allgegenwärtige Piktorale die Intensität der Piktoralität? Swantje Petersen schreibt 1995: „In einer Zeit, in der das erkennende Sehen zu einer Leistung geworden ist, wird die ursprüngliche Macht des Bildes geschwächt.“⁵⁹ Sie glaubt gerade deshalb, dass die Verbindung von bildender Kunst und Literatur geeignet sei, dem „Betrachter oder Leser Einblick in ungewohnte Denk- und Sehweisen zu vermitteln, sie können für ihn zu einer Schule des Sehens werden“⁶⁰. Auch wenn diese Überlegung für anspruchsvolle Texte plausibel eine Tendenz aufzeigt, muss hinsichtlich der hier untersuchten Literatur aus der U-Sparte, von der nicht anzunehmen ist, dass auch sie intentional dieses Ziel verfolgt, eher zu fragen sein, warum darin Bilder inszeniert werden, wenn doch der Leser nicht mehr sehen kann?

Es bleibt festzuhalten: Die Blicke auf das „visuelle Zeitalter“, auf die angebrochene Dekade des Sehens, sind ambivalent. Lehren die Bilder das Sehen? Oder: Verhindert die Bilderflut ein piktoral vermitteltes Erkennen der Welt? Konstatieren lässt sich:

„In der zeitgenössischen bildenden Kunst und Literatur setzt sich die beschriebene Annäherung und Durchdringung der Kulturbereiche [Literatur und bildende Kunst] nicht nur fort, sondern sie scheint sich – als Gegenbewegung zu dem zunehmend auf Trennung und Spezialisierung ausgerichteten Denken der Zeit – noch verstärkt zu haben.“⁶¹

Ohne diese als Intermedialität zu beschreibenden Interaktionen sei die Entwicklung der Kunstformen daher schon nicht mehr denkbar, ja entspreche dem Zeitgeist und weise in die Zukunft.

„In fact, there is a marked tendency towards intermediality in our century and especially in postmodernism, a tendency which is so apparent that one is inclined to add yet another – and in part related – ‘turn’ to the ‘linguistic’ and the ‘metatextual’ turns as cultural features of contemporary cultural history: the ‘intermedial turn’.“⁶²

1.1.2. Bild im Text – ein Paradoxon?

Das „Bild im Text“ oder genauer: das „Gemälde im Roman“ ist das hier im Zentrum des Forschungsinteresses stehende Phänomen.⁶³ Es klingt wie ein Paradoxon. Erst recht, wenn man hinzu-

⁵⁸ Salomon, Gavriel (1979): *Interaction of Media, Cognition and Learning*, S. 36

⁵⁹ Petersen, Swantje (1995): *Korrespondenzen zwischen Literatur und bildender Kunst im 20. Jahrhundert*, S. 236

⁶⁰ Ebd. S. 237

⁶¹ Ebd. S. 12

⁶² Wolf, Werner (1999): *The Musicalization of Fiction*, S. 2

⁶³ Es ist jedoch nur eine Variante des erwachten Interesses der Literatur an der piktoralen Kunstform, das sich derzeit vor allem auf das Ausloten der Möglichkeiten konzentriert. Vgl.: „Literatur [...] experimentiert auf dem Feld der komplexen Beziehungen zwischen Texten und Bildern, indem sie solche Beziehungen stiftet, aufdeckt oder auch im Ausgang von gegebenen Relationen mittels spezifisch literarischer Strategien transformiert; sie erprobt zugleich in einem weiteren Reflexionsschritt mögliche (durchaus auch kontroverse) Modelle der Beschreibung von Text-Bild-Beziehungen.“ (Schmitz-Emans,

fügt, dass nicht eine Zu- oder Nebenordnung der beiden Medien, etwa eine Illustration, gemeint ist, sondern dass tatsächlich zwei konventionell distinkte Ausdrucksformen in ein diffiziles Ineinander medial grenzüberschreitend verknüpft werden. Und dieses, obwohl sie aufgrund ihrer Präsentations- und Rezeptionsspezifika zunächst eine Unvereinbarkeit vermuten lassen und aufgrund der Verschiedenheit ihrer Zeichensysteme ausschließlich ein Nebeneinander zu dulden scheinen. Denn sofort ist erkennbar: Die piktorale Medialität unterscheidet sich wesentlich von der verbalen. Einige Differenzen erscheinen auf den ersten Blick offensichtlich: Das Bild präsentiert sich simultan, der Text sukzessiv. Das Bild lässt sich perzeptiv rezipieren, der Text konventionell nur apperzeptiv. Das Bild verwendet ein ikonisches Zeichensystem, der Text ein arbiträres etc. Aus diesem, vom Lessingschen Postulat der Malerei als Raum- und der Poesie als Zeitkunst bestimmten konventionellen Blickwinkel wird die „Wirkung von Kunstwerken [...] an spezifische mediale Strukturen zurückgebunden“⁶⁴ und die mediale Unvereinbarkeit auch der auf Bild und Text basierenden Kunstformen Gemälde und Roman umso deutlicher unterstrichen.

Diese erscheint unumstößlich, was auch in der hierarchisch konnotierten Phänomenbeschreibung zum Ausdruck kommt: Es geht um das „Gemälde *im* Roman“. Der Text bleibt hier das dominante, das im technischen Sinne einzig verwendete, damit auch primär rezipierbare Medium⁶⁵ und so der vorrangige Gegenstand der vorliegenden Untersuchung. Das Bild hingegen geht bis zu einem gewissen Grad im Text auf, ordnet sich zumindest augenscheinlich dessen medialen Konditionen unter und verliert in jedem Fall seine „Materialität“⁶⁶, Form und Farbe: Die „Bilder im Text sind niemals wirklich sichtbar, sondern immer nur in Verbindung mit dem ebenso sichtbaren sprachlichen Medium ihrer Präsentation“⁶⁷. Der etwa im Fall einer Nebenordnung mit dem Bild konkurrierende Text spricht hier also von Bildern, er inszeniert sie, versucht, sie sprachlich „vor Augen“ zu führen, ist um deren Sichtbarmachung bemüht, kann – was zu zeigen sein wird – mit seinem Mittel, der Sprache, mit deren abbildendem Notationssystem, der Schrift⁶⁸, bestimmte piktorale Charakteristi-

Monika (1999): Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare: Spielformen literarischer Bildinterpretationen vom 18. bis 20. Jahrhundert, S. 1)

⁶⁴ Müller, Jürgen E. (1998): Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept, S. 34

⁶⁵ Im Folgenden wird vom „kontaktnehmenden“ Medium oder „Objektmedium“ im Gegensatz zum „kontaktgebenden“ Medium oder „Referenzmedium“ die Rede sein (vgl. Wolf, Werner (1996): Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? S. 86f.). Zum Verständnis des Begriffs „Medium“ vgl. Kapitel 4.

⁶⁶ Hier verstanden als die stoffliche Dimension eines Kunstwerkes, welche die Vermittlung des ideellen Gehaltes, der nicht außerhalb dieser sinnlich-anschaulichen Materialität, sondern als dieser immanent begriffen wird, determiniert.

⁶⁷ Eicher, Thomas (1994): Was heißt (hier) Intermedialität? S. 15

⁶⁸ Sprache wird hier immer in ihrer visuellen Repräsentation als Schrift gedacht, wobei die Bedeutung ihrer arbiträren Zeichen entscheidend ist und diese nicht bimedial auch als Textbild verstanden werden (vgl. konkretistisches Bildgedicht). „Literatur“ meint in Folge dessen also auch stets ihre schriftliche Manifestation. Zum einen ist vorgelesene, damit gehörte Literatur heute eine Seltenheit, denn auch wenn das Hörbuch eine Renaissance erlebt – in 2005 wurde mit Hörbüchern in Deutschland fast 20 Prozent mehr Umsatz gemacht als im Vorjahreszeitraum (vgl. Börsenverein des Deutschen Buchhandels (2005): Erfolgsgeschichte Hörbuch 2005) –, werden Romane häufiger still gelesen. Zum anderen ist die Präsentation und Rezeption von Schrift dem hier behandelten intermedialen Partner, dem Gemälde, schon aufgrund zweier offensichtlicher Gründe näher: Erstens erfolgt die Rezeption in beiden Fällen durch das Sinnesorgan Auge, was eine schon in der Geschichte erkannte mediale Nähe der Kunstformen unterstreicht (vgl.: „Man erkannte jetzt [im Hellenismus], daß Literatur und Bildende Kunst durch ihren Wirklichkeitsbezug (Mimesis) miteinander verbunden waren, während die Musik sich allmählich vom Text löste und ihre eigenen instrumentalen Wege ging.“ Weisstein, Ulrich (1992): Einleitung. Literatur und bildende Kunst: Geschichte, Systematik, Methoden, S. 12). Eine gehörte, damit klanglich erfassbare Literatur und deren Rezeption durch das Ohr hingegen legten eine engere Verwandtschaft mit Musik nahe (vgl. Wolf, Werner (1999): The Musicalization of Fiction, S. 14ff.). Zweitens ist der schriftlich fixierten Literatur und der Malerei die materielle Basis gemein, die (weiße) Fläche, die Schriftsteller und Maler gleichermaßen zu füllen haben. Robert Walser begründet damit: „Schreiben, Schriftstellern scheint mir vom Zeichnen abzustammen“ und meint im formalen Sinne das „Festhalten konkreter Zeichen auf einem zu bezeichnenden Unter- oder Hintergrund“ (zit. nach: Bleckmann, Ulf (1994): Thematisierung und Realisierung der bildenden Kunst im Werk Robert Walsers, S. 48). Sprache soll hier also als „Schriftlichkeit“ gedacht und von „Mündlichkeit“ abgegrenzt werden, zwei Formen, die „nicht bloß [als] verschiedene Medien, sondern ebenso verschiedene Denkweisen“ (Schlafler, Heinz (1990): Poesie und Wissen. Die Entstehung des ästhetischen Bewußtseins und der philologischen Erkenntnis, S. 16) gelten.

ka der piktoralen Präsentation erzeugen und zu jenen der Rezeption animieren, zumindest defizitär: Das Bild erscheint im Text als illusionistisches „Als ob“⁶⁹, doch niemals mit allen piktoralen Qualitäten, welche die „vollständige“ visuelle Rezeption erforderte.

„Schadenfroh könnte man skandieren: ‘Text bleibt Text’, auch wenn er *von* Bildern oder *wie* Bilder erzählt!“⁷⁰ Denn das Problem, das Titzmann das der „propositionalen Repräsentierbarkeit“ nennt, besteht auch dann: „[A]ndersartige Zeichensysteme können theoretisch Leistungen erbringen, die zumindest nur partiell in sprachlichen Propositionen adäquat repräsentiert werden können“⁷¹. Er argumentiert damit aus semiotischer Perspektive gegen das in der Neuzeit als absoluten poetologischen Grundsatz missverstandene⁷² Diktum des Horaz´, „ut pictura poesis“, das bis Ende des 17. Jahrhunderts die Vorstellung der prinzipiellen Übersetzbarkeit des einen ins andere Medium beschrieb.⁷³ Das Bild kann also nicht als piktorales Artefakt vollständig im Text präsent sein, es erscheint auf der Präsentationsseite allein in der Materialität des Fremdmediums Text – und dieses zunächst scheinbar genauso, wie alle anderen Gegenstände der Wirklichkeit, Bäume, Autos, Dinge aller Art. Und dennoch ist das Sprechen über Bilder im Text ein spezifisches, weil „[i]m Vergleich mit der ‘realistischen’ Beschreibung, die innerhalb der Fiktion direkt referentialisierbar ist, [...] eine zusätzlich diegetische Ebene eingeführt [wird]. Nicht Personen, Interieurs oder Landschaften als Elemente der Diegese werden beschrieben, sondern Bilder. Der Gegenstand der Deskription ist somit seinerseits bereits semiotisch kodiert, er ist ein Signifikant, der indes selbst nicht materiell, in Form einer Abbildung, anwesend ist.“⁷⁴ Die „semiotische Differenz zur ‘puren’ Realität“⁷⁵ ist es also, welche die Inter-*medial*-ität erst evoziert.⁷⁶

Bernard Dieterle und Lea Ritter-Santini haben von derartigen „Bildern im Text“ als von „erzählten Bildern“⁷⁷ gesprochen. Doch der Begriff trifft nicht nur nicht präzise den hier im Fokus stehenden Sachverhalt, weil künftig zwischen erzählten und beschriebenen Bildern unterschieden werden soll. Diese Differenzierung könnte man durch den übergreifenden Terminus „versprachlichte Bilder“ noch erfassen. „Erzählte Bilder“ greift hinsichtlich des heuristischen Bogens, den diese Arbeit aufspannen möchte, jedoch auch zu kurz. Dieterle schreibt: „Das Paradoxon eines erzählten Bildes läßt sich mit den Gegensatzpaaren Augenblicklichkeit vs. Zeitlichkeit, Statik vs. Handlung oder Bewegung, Nebeneinander vs. Nacheinander zusammenfassen.“⁷⁸ Doch richtet er damit seinen Blick ausschließlich auf die Präsentation des Bildes, auf seine Darstellungsform, und blendet dessen Rezeption, die spezifischen Wahrnehmungsmuster, sowie alles Transpiktorale, alles dem Bild „von außen“ Angetragene, aus. Beides zusätzlich in den Blick zu nehmen und auf dieser Basis weitere Strategien des Textes zur Inszenierung des Bildes – Dieterle spricht von „Umwandlungsmechanis-

⁶⁹ Vgl. „Als ob“-Charakter bei Rajewsky, Irina O. (2002): *Intermedialität*, S. 195

⁷⁰ Janecke, Christian (2003): *Schadet die Kunst der Intermedialitätsforschung?* Martin Honerts *Ein Szenisches Modell des Fliegenden Klassenzimmers*, S. 148

⁷¹ Titzmann, Michael (1990): *Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relation*, S. 374

⁷² Vgl. Kreiser, Imke (2002): *Laokoon im einundzwanzigsten Jahrhundert*, S. 23f.

⁷³ Vgl. Giuliani, Luca (1996): *Laokoon in der Höhle des Polyphem. Zur einfachen Form des Erzählens in Bild und Text*, S. 2

⁷⁴ Klinkert, Thomas (2001): *Der Text als Bildmedium? Zu Text-Bild-Beziehungen bei Claude Simon und Georges Perec*, S. 122

⁷⁵ Paech, Joachim (1989): *Passion oder die Einbildungen des Jean-Luc Godard*, S. 65

⁷⁶ Christoph Eykman spricht von einem solchen intermedialen Produkt als von einem „ästhetischen Gegenstand sozusagen in zweiter Potenz: die künstlerisch fingierte Dingwelt des Bildes, dargestellt mittels des fingierenden Mediums der Sprache“ (Ders. (2003): *Über Bilder schreiben. Zum Umgang der Schriftsteller mit Werken der bildenden Kunst*, S. 181).

⁷⁷ Vgl. Dieterle, Bernard (1988): *Erzählte Bilder* / Ritter-Santini, Lea (1991): *Mit den Augen geschrieben*

⁷⁸ Dieterle, Bernard (1988): *Erzählte Bilder*, S. 11

men⁷⁹ –, aber genauso auch erweiterte Funktionalisierungsmöglichkeiten⁸⁰ der intermedialen Systemreferenz zu erkennen, sind die zentralen Ziele dieser Arbeit. Daher soll im Folgenden bezüglich des Untersuchungsgegenstandes von „im Text inszenierten Bildern“ oder eben kurz vom „Bild im Text“ die Rede sein.

Die Ausführlichkeit dieser Vorbemerkungen zeigt bereits, dass das Medium Text und die auf ihm basierende Kunstform Literatur sich besonders sperrig bei der Aufnahme fremder Medien in den eigenen Korpus erweisen. In anderen künstlerischen Gattungen „hat, durch die Eigenart des je anderen Zeichensystems bedingt, die Bezugnahme auf fremde Artefakte von vornherein einen größeren Signalwert und von daher auch eine zum Teil längere, stärker beachtete Tradition“⁸¹. Das gilt für intramediale Verfahren⁸² genauso wie für die hier untersuchten intermedialen, also die eigenen Mediengrenzen überschreitenden Varianten.⁸³ Dies hat zur Folge, dass ein starker Fokus dieser Arbeit auf genau dieser medialen Schnittstelle liegen, diese sogar die Ausgangsperspektive auf die zu beschreibenden Phänomene darstellen wird.

1.1.3. Inszenierung, Funktionalisierung – Piktoralisierung

Wie wird Intermedialität in ihrer im materiellen Korpus der Literatur „verdeckten“⁸⁴ Form hergestellt – und warum? Diese sind die zwei primären Fragestellungen dieser Arbeit. Aufgespannt wird damit der Rahmen des Intermedialen, der sich aufgrund der allseits gegenwärtigen, auf medialer Interaktion basierenden Kunst-Produkte und -Verfahren inzwischen auch zu einem neuen Paradigma der Literaturwissenschaft entwickelt hat.⁸⁵

Während die Frage nach der Funktionalisierung der künstlerischen Bilder innerhalb des literarischen Textes in der Forschungsliteratur bereits in einigen Untersuchungen gestellt worden ist, galt jene nach dem Zustandekommen bislang als eine Marginalie.⁸⁶ Hier soll hingegen nun der erste Hauptfokus auf der Inszenierung des Fremdmedialen liegen und damit auf dem „Wie“ der Intermedialität: Zentral für diese Arbeit ist die Frage nach den Formen der intermedialen Bezugnahme, die konkret als jene nach den hier zu typologisierenden „Inszenierungsstrategien des Gemäldes im

⁷⁹ Dieterle, Bernard (1988): *Erzählte Bilder*, S. 11

⁸⁰ Dies sensibilisiert etwa den Blick für die Frage, die Klaus Dirscherl schon 1993 hinsichtlich der scheinbar fraglosen Grundthese von der stets dialogischen Interaktion von Bild und Text stellte: Ist diese Form die einzig mögliche Reaktion, wenn Bild und Text aufeinander bezogen werden? Er verneinte dies. Der Dialog sei „nur eine Form des Mit- und Gegeneinanders von Bild und Text im Laufe ihrer gemeinsamen Verwendung. Zahlreiche andere Formen des Mit- und Gegeneinanders sind zu beobachten“ (ders. (1993): *Elemente einer Geschichte des Dialogs von Bild und Text*, S. 16f.).

⁸¹ Eilert, Heide (1991): *Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung*. Studien zur Literatur um 1900, S. 10

⁸² Intramedialität beschreibt Phänomene, die nur ein Medium involvieren, etwa intertextuelle (vgl. Rajewsky, Irina O. (2002): *Intermedialität*, S. 11ff.).

⁸³ Die bildende Kunst etwa hat durch die Technik der Montage als einzige künstlerische Form die Möglichkeit, „ein fremdes Kunstwerk als Ganzheit in einem neuen Werkzusammenhang zu reproduzieren und zu integrieren“ (Eilert, Heide (1991): *Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung*, S. 12).

⁸⁴ Werner Wolf bezeichnet mit „verdeckter Intermedialität“ jene Formen, die eine Dominanzbildung aufweisen, in denen ein Medium vom anderen verdeckt wird und an der Werkoberfläche nicht mehr erkennbar ist. Vgl. ders. (2001): *Intermedialität*, S. 284.

⁸⁵ Vgl. Kapitel 3.1

⁸⁶ Vgl.: „Wo Gemälde so zentral für die Analyse werden, muss selbstverständlich auch die Frage nach den Möglichkeiten und Modalitäten der Umsetzung von Bildern in Text berücksichtigt werden, doch gilt ihr nicht das eigentliche Interesse. Im Zentrum der Fragestellung stehen vielmehr die Funktionen, die erzählte Bilder innerhalb des Gesamtkontextes eines Romans erfüllen können.“ (Mai, Martina (2000): *Bilderspiegel – Spiegelbilder. Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst in Malerromanen des 20. Jahrhunderts*, S. 13) Und es gilt noch immer, was Heide Eilert 1991 formulierte: „Die Frage nach dem jeweiligen Umsetzungsmodus, nach den linguistischen Verfahrensweisen der ‚Transkription‘ und ‚Vertextung‘ außerliterarischer Medien, ist in der Forschung noch kaum gestellt worden.“ (Dies.: *Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung*, S. 21)

literarischen Text“ formuliert werden kann. Dieses Forschungsinteresse verlangt eine Perspektive, die bei der intermedialen Genesis ansetzt und nicht beim Produkt, dem Bild im Text. Irrelevant wird damit die zunächst nahe liegende Frage: „Liefert ein Roman sprachlich ‘adäquate’ Repräsentationen von Bildwerken?“⁸⁷ Mit dieser beurteilt man einzig das Ergebnis, dessen Zustandekommen hier jedoch unabhängig von diesem beschrieben werden soll. Daher gilt die Aufmerksamkeit den Mitteln und Verfahrensweisen, mit denen die Romanschriftstellerin und der -schriftsteller versucht, im Rahmen seiner Möglichkeiten eine denkbar starke bzw. stark wirkende Anwesenheit des Piktoralen zu evozieren: In Kapitel 5 werden jene literarischen Strategien typologisiert, mit deren Hilfe das Gemälde Eingang in den Roman findet und dort dem Leser durch eine spezifische „Als ob“-Präsenz suggeriert, genuin piktoral rezipiert werden zu können.

Wenn dieses Ziel zumindest als Textintention erkannt worden ist⁸⁸, soll hier von „Inszenierung“⁸⁹ des piktoralen Kunstwerks im sprachlichen die Rede sein. Damit ist ein Terminus gewählt, in dem der Fokus auf das Prozesshafte nachklingt und der benennt, was Irina O. Rajewsky in ihrer Systematik der Intermedialitätsvarianten als „Systemerwähnung qua Transposition“, somit als Unterform „intermedialer Systemreferenzen“ beschreibt und durch eine „Als ob“-Präsenz des kontaktgebenden im kontaktnehmenden Mediums bestimmt sieht⁹⁰. Gemeint ist – ganz im Wortsinne von Inszenierung – das ins Werk Setzen des Gemäldes, die Präsentation desselben auf dem „Tableau“ des Textes. Der Begriff ist hier also keineswegs so eng gefasst wie bei Franziska Mosthaf, die damit allein bezeichnet, „daß die literarischen Figuren den dargestellten Personen aus einem Gemälde nachempfunden werden bzw. daß die Welt des Gemäldes als referentielle fiktive Welt des Romans dient“⁹¹. Wie bei der Verfasserin der „Metaphorischen Intermedialität“ wird „Inszenierung“ jedoch auch hier von der „Thematisierung“⁹² abgegrenzt, mit der – allerdings in stärkerer definitiverischer

⁸⁷ Eykman, Christoph (2003): Über Bilder schreiben, S. 181

⁸⁸ Der Grad des „Gelingens“ der „Als ob“-Präsenz kann nur aus subjektiver Rezipientenperspektive bestimmt und daher hier nicht belegt werden.

⁸⁹ Als Komponente der Theaterbegrifflichkeit im 19. Jahrhundert und Übersetzung des französischen Begriffs *mise-en-scène* in die deutsche Sprache aufgenommen, ist Inszenierung vor allem seit den 1990-er Jahren zu einem allgemeinen ästhetischen Terminus geworden, der in allen kulturellen Bereichen Verwendung findet. Als solcher erfasst er „die ästhetische Arbeit in volle[r] Breite“ (Böhme, Gernot (1995): *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, S. 25), wird besonders jedoch mit kulturkritischer Absicht im Sinne einer Herstellung von Schein und Täuschung gebraucht. Hier soll er hingegen mit eingeschränkter und ursprünglicher Bedeutung gebraucht werden. Zunächst sei ganz allgemein relativiert: „Inszenierung produziert nicht Schein, sondern lässt etwas als gegenwärtig in Erscheinung treten“ (Fischer-Lichte, Erika (2005): *Inszenierung*, S. 153). Während der Begriff im frühesten deutschen Verständnis meinte, ein „dramatisches Werk vollständig zur Anschauung [zu] bringen“ (August Lewald. *Zit. nach: ebd.* S. 147), soll er hier in Anlehnung an die Vertreter der historischen Avantgarde verwendet werden, die ihn nicht mehr als eine Darstellungsstrategie, die den vorgegebenen Text „in Szene setzte“, verstanden, sondern als eine Erzeugungsstrategie, mit der das neue theatrale Kunstwerk hervorgebracht wird (vgl. *ebd.* S. 148). Inszenierung eines Gemäldes im literarischen Text versteht sich hier also nicht einfach als Übersetzung oder Übertragung eines außersprachlichen Kunstgegenstandes in den Roman, sondern als dessen „Als ob“-Präsentation mit fremdmedialen Mitteln. Der Terminus, der einen Prozess kennzeichnet (vgl. *ebd.*), unterstreicht außerdem den Fokus dieser Arbeit, der auf dem Verfahren der Repräsentation eines fremdsprachlichen Mediums im Text liegt.

⁹⁰ Vgl. Rajewsky, Irina O. (2002): *Intermedialität*, S. 205

⁹¹ Mosthaf, Franziska (2000): *Metaphorische Intermedialität: Formen und Funktionen der Verarbeitung von Malerei im Roman. Theorie und Praxis in der englischsprachigen Erzählkunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, S. 19. Werner Wolf kritisiert in seiner Rezension zu Recht die von Mosthaf zu ambivalente Verwendung von „Inszenierung“ (vgl. ders. (2001): *Franziska Mosthaf, Metaphorische Intermedialität*, S. 386 und FN 5). Nach dem Inszenierungsbegriff dieser Arbeit würde die von Mosthaf beschriebene „Inszenierung“ eher als Inszenierung der Figuren bzw. der Roman-Welt als der des Gemäldes verstanden werden, weil sie die medialen Aspekte und damit die zweite diegetische Ebene weitgehend unberücksichtigt lässt. Auch die Unterscheidung von Ulf Bleckmann soll nicht übernommen werden. Er teilt die Bild-Text-Relationen ein in „Thematisierung und Realisierung“ bildender Kunst. „Thematisierung“ meint die Referenz auf einzelne Bilder im Sinne einer Bildzitation oder narrativen Verbalisierung, der Begriff der „Realisierung“ beinhaltet die sprachliche Nachahmung spezifischer Gestaltungsmittel der bildenden Kunst (vgl. ders. (1994): *Thematisierung und Realisierung der bildenden Kunst im Werk Robert Walser*, S. 29). Melanie Klier verknüpft beides in dem Begriff „Konstruktion“ (vgl. dies. (2002): *Kunstsehen*, S. 25).

⁹² Vgl. Kapitel 4

Anlehnung an die „explizite Systemerwähnung“⁹³ bei Rajewsky – die intermedialen Varianten des „Redens über“ oder der Reflexion des Fremdmedialen im kontaktnehmenden Medium bezeichnet werden. Diese müssen ausdrücklich sein, doch kommt bei ihnen – das stellt den wesentlichen Unterschied zur Inszenierung dar – keine fremdmediale Illusionsbildung⁹⁴ zu Stande.

Das zugrunde liegende Verfahren der Inszenierung des Gemäldes im Roman ist das von Gisbert Kranz als mediale Transposition⁹⁵ bezeichnete, das per definitionem mehr beschreibt als eine einfache Translation⁹⁶. Daher soll in dieser Arbeit der irreführende Begriff der „Übersetzung“ nicht Verwendung finden. Auch legt dieser konventionell an sprachliche Translationsprozesse gekoppelte Terminus die Möglichkeit einer 1:1-Übertragung der Komponenten eines Mediums aus dessen Zeichensystem in das eines anderen Mediums nahe – und das ohne semantische Modifikation, wie sie bei genauerer Betrachtung schon in (fremd-)sprachlichen Übersetzungen und damit sogar noch innerhalb eines Zeichensystems nur in Annäherung realisierbar ist. Eine solche „Umtopf-Aktion“ des Inhalts von einer medialen Form in die andere mit dem Ergebnis einer wie auch immer gearteten Entsprechung ist gar nicht denkbar. Denn eine solche beinhaltet immer einen Prozess der Transformation, der dem Übertragenen eine Verfremdung konzidiert.⁹⁷

Doch auch wenn (partiell) Äquivalente der textuellen und piktoralen Erscheinungs- und Rezeptionsformen denkbar sind, so verstellte dieser sie allein konnotierende Begriff der Übersetzung den Blick auf die medialen Differenzen. Diese stehen jedoch im Fokus der vorliegenden Arbeit. Denn aus ihnen erwachsen gerade die einzelnen Inszenierungsstrategien. Diese grundlegende These basiert auf der Annahme, dass im Bewusstsein derer, die eine intermediale Interaktion intendieren, weit mehr die zu überwindenden Unterschiede von Bild und Text dominieren als die Gemeinsamkeiten. Daraus folgt eine zweite zentrale These: Die Differenzen zwischen den Medien schaffen auch den Anreiz zum intermedialen Verfahren, weil aus ihnen erst jene Suppletionsfunktion resultiert, die hier als die übergreifende vorgestellt wird: Bild und Text leisten nicht dasselbe, das Fremdmedium mit seinen spezifischen Kompetenzen soll daher jene des Basismediums ergänzen oder dessen Defizite ausgleichen. Das heißt genauer: Was dem Roman aufgrund der genuinen Eigenschaften seines zugrunde liegenden Mediums Text nicht möglich ist, will er durch die Kompetenzen des

⁹³ Vgl. Rajewsky, Irina O. (2002): *Intermedialität*, S. 197

⁹⁴ Hier soll von Illusionsbildung im Sinne von Werner Wolf (vgl. ders. (2001): *Illusionsbildung*) die Rede sein, wenn die Aktivität des Rezipienten im Text-Bild-Raum gemeint ist. Monika Schmitz-Emans spricht von „Imagination“ (vgl. dies. (1999): *Das visuelle Gedächtnis der Literatur*, S. 20), die hier als Synonym Verwendung findet.

⁹⁵ Vgl. Kapitel 5

⁹⁶ Martina Mai macht sich dagegen für gleichen Sachverhalt den Übersetzungsbegriff durch die Übersetzungstheorie Friedrich Schlegelmachers (vgl. ders. (1963): *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*, S. 38-70) praktikabel (vgl. dies. (2000): *Bilderspiegel – Spiegelbilder*, S. 80ff.). Vgl. auch: Christoph Eykman, der in Ermangelung eines anderen Begriffs ebenfalls von „Übersetzung“ spricht, diese jedoch in „...“ setzt (vgl. ders. (2003): *Über Bilder schreiben*, S. 181). Vgl. dagegen: „Während Übersetzung alle Singularitäten einem allgemeinen Äquivalent zuliebe ausfällt, verfährt die Medientransposition punktuell und seriell. Gegeben sei ein Medium A, organisiert als abzählbare Menge diskreter Elemente $E_{a1}...E_{an}$, dann besteht seine Transposition ins Medium B darin, die internen (syntaktischen und paradigmatischen) Beziehungen zwischen seinen Elementen auf die Menge $E_{b1}...E_{bm}$ abzubilden. Daß die Elementenanzahl n und m und/oder die Verknüpfungsregeln kaum je identisch sind, macht jede Transposition zur Willkür oder Handgreiflichkeit. Sie kann nichts Universales anrufen und muß, heißt das, Löcher lassen.“ (Kittler, Friedrich A. (201987): *Aufschreibesysteme 1800/1900*, S. 271)

⁹⁷ Genauso wenig wie von Übersetzung soll bezüglich der „Als ob“-Präsenz des fremdmedialen Gemäldes im Roman von „Piktoralisierung“ die Rede sein, was etwa in Analogie zu Werner Wolfs Untersuchungstitel „*The Musicalization of Fiction*“ (vgl. ders. (1999)) denkbar wäre. Doch griffe dieser Terminus für dieses Phänomen zu weit, suggerierte mindestens ein mediales Gleichgewicht der beteiligten Medien und das Ziel, eine verbal-visuelle Zwitterform zu schaffen. Bei der Inszenierung hingegen bleibt die für die intermedialen Bezüge charakteristische Dominanzbildung deutlich: Das Bild wird im Text mit Mitteln der Sprache inszeniert ohne dass das kontaktgebende Medium seinen Textstatus verlieren würde. Der Begriff der Piktoralisierung – das zeigt der Titel dieser Untersuchung – bleibt der übergreifenden Inszenierungsfunktion vorbehalten.

inszenierten und so in seinen eigenen medialen Korpus integrierten „Fremdkörpers“ Gemälde ausgleichen. Und dieser vermag diese Funktion zu erfüllen, auch wenn er nur in einer illusionistischen Weise präsent sein kann.

Daher erfolgt sowohl die Typologisierung der Transpositionsstrategien (Kapitel 5) als auch jene der Suppletion (Kapitel 6) – also Inszenierung und Funktionalisierung – auf der Folie des „medienbasierten Differenzmodells“, das in Kapitel 4 entwickelt werden soll. Als „Thematisierung“ klassifiziert werden dort zur Bildung der das Modell konstituierenden medialen Oppositionspaare jene Aussagen herangezogen, die in den Romanen selbst, meist auf Handlungsebene, als ein „Reden über“ die Medien Bild und Text – genauer in der Regel: über die Kunstformen Malerei und Literatur – Ausdruck finden. Anhand des so entstehenden Differenz-Schemas „textuell – piktoral“ wird die unüberbrückbare Kluft konturiert, die Text und Bild unweigerlich trennt und die eine Integration des Fremd- im Basismedium nur mit illusionistischer, nicht aber materieller Qualität zulässt. Dieser real existierende *intermedial gap*⁹⁸ kann nur im Text mit sprachlichen, das heißt im Roman mit literarischen Mitteln „als ob“ überwunden werden. Die Strategien zur Inszenierung des Gemäldes im Bilder-Text sind also primär als Überwindungsverfahren zu denken. Daher bietet der Roman dem Leser mit dem an der Werkoberfläche nicht sichtbaren, dennoch integrierten piktoralen Kunstwerk auch nicht „den vertrauten Gegenstand, an den wir uns erinnern, sondern die funkelnde Intensität einer heraufbeschworenen Halluzination“⁹⁹.

Auch wenn hier nur von fremdmedialer Illusion die Rede sein soll, so ist die Bildung derselben als eine Leistung der Kunstform Literatur zu verstehen, die auf der Folie des medienbasierten Ansatzes¹⁰⁰ schärfer konturiert abgelesen werden kann. Denn dieser hält sich an die strikte Unterscheidung zwischen den Medien Bild und Text einerseits und den auf ihnen basierenden Kunstformen Gemälde und Literatur andererseits und verspricht so zum einen die isolierte Betrachtung der literarischen Leistung auf Basis des Mediums Text, die vor allem in der scheinbaren Überwindung des *intermedial gap*, also der unüberbrückbaren medialen Differenz zwischen kontaktnehmendem und -gebendem Medium, und damit in der Erzeugung eines „Als ob“ des Fremdmedialen besteht. Zum anderen trägt der Ansatz – gemäß dem Wortsinne – dem Erkenntnisinteresse „*Inter-medialität*“ Rechnung.¹⁰¹

Auch hinsichtlich der Funktionalisierung wird der „Nutzen“ für die Literatur leichter ablesbar, wenn man Medium und Kunstform trennt, reizt doch der tatsächlich nicht überbrückbare Spalt zwischen den Medien und damit das aus ihm erwachsende Ergänzungspotential erst zur intermedialen Systemreferenz, so kann dieses nur in dem über das textuelle Medium hinausgehenden „Mehr“ des Romans zum Tragen kommen.

Beides – Inszenierung und Funktionalisierung – gilt es auf Basis des medienbasierten Differenzmodells (Kapitel 4) in den Hauptkapiteln 5 und 6 zu typologisieren.

Die das Differenzmodell konstituierenden medialen Reflexionen in den untersuchten Romanen, hier als intermediale „Thematisierung“ klassifiziert, repräsentieren über ihren Nutzen hinsichtlich der

⁹⁸ Rajewsky, Irina O. (2002): *Intermedialität*, S. 70

⁹⁹ Frye, Northrop (1981): *The Great Code: The Bible and Literature*, S. 227

¹⁰⁰ Eine ausführliche Begründung für diesen medienzentrierten Ansatz findet sich in Kapitel 4.

¹⁰¹ Dass diese Trennung weitgehend eine künstliche ist und nur heuristischen Zwecken dient, wird in Kapitel 4 diskutiert.

Typologisierung hinaus jedoch noch eine weitere Facette der intermedialen Bezugnahme des als Bilder-Texte deklarierten literarischen Materials. Die schematisierbaren Aussagen fungieren – ganz im Sinne Rajewskys – zum einen außerdem als „rezeptionslenkende marker (Markierung) weiterer intermedialer Systemreferenzen“¹⁰², also als Intermedialitätssignal, das den Leser für deren Aktualisierung im Text sensibilisiert. Zum anderen weckt das gehäufte Auftreten medientheoretischer Aussagen und damit einer Form intermedialer Bezugnahme erst recht die Aufmerksamkeit dafür, die Untersuchungstexte generell als eine Ausprägung des „intermedialen Romans“ zu bestimmen, einem literarischen Phänomen, dessen wissenschaftliche Definition noch aussteht.

Da es in dieser Arbeit um die Integration eines piktoralen Kunstwerks in den literarischen Text geht, soll die Intermedialitätsvariante hier werkseitig als Piktoralität spezifiziert und damit aufgezeigt werden, dass der Roman durch die intermediale Referenz eine piktorale „Als ob“-Qualität erhält, die den Leser zu einer stärkeren Visualisierung gleichzeitig animiert und befähigt. Die Bilder-Texte als „piktoralisierte“ Romane werden daher auch – aus Rezipientensicht – als Visualisierungsliteratur charakterisiert. Ihre virtuelle „Piktoralität“ ist im wahren Wortsinne damit „Medium“, also vermittelndes Element zur Evokation einer verstärkten, ebenso „virtuellen“, das heißt wenn überhaupt nur rezipienteninternen „Anschaulichkeit“ des literarischen Textes – und sie ist dies durch ihre Funktion als „Pontifex“ zwischen den Basismedien Bild und Text.

Mit Blick auf den Kontext der untersuchten Texte – so eine weitere zentrale These – lassen sich diese aufgrund der folgend konkreter zu beschreibenden Funktionalisierung des Fremdmedialen als markantes Merkmal in der dominanten Popularkultur¹⁰³ verorten, so dass die „Piktoralisierung“¹⁰⁴ des Romans als Reaktion der Literatur auf ein vom Bild beherrschtes mediales Umfeld erkennbar wird. Das Auftreten der „Intermedialität in der Literatur“ soll damit seinen Anstrich der temporalen Willkürlichkeit verlieren und – so will der Argumentationsstrang dieser Arbeit verdeutlichen – als ein kontextualisiertes Zeitphänomen erscheinen.

Sich einerseits der eingeschränkten Gültigkeit der zu erwartenden Erkenntnisse aufgrund der qualitativen Spezifik der untersuchten Texte für den gesamten Komplex des „Intermedialen in der Literatur“ bewusst, hofft diese Arbeit jedoch andererseits gerade aufgrund derselben einen Beitrag zum aus deutscher Sicht nur wenig beachteten Feld der Bestimmung von „Unterhaltungsliteratur“ zu leisten. Sie will zumindest einen kleinen Einblick in deren literarische Strukturen und Mechanismen gewähren und zeigen, dass diese in der Tat – gemessen an Kriterien der literarischen Qualität – einen Platz oberhalb des Trivialen beanspruchen darf. Dieses allein, weil sie sich aufs noch unbekannte Feld der Intermedialität vorwagt und dort – wie zu zeigen sein wird – raffinierte Spielformen sowohl der Inszenierung als auch Funktionalisierung findet. Aber auch, weil sie sich so um einen erhöhten Grad an Visualisierung bemüht, einer Rezeptionsqualität, die unter den Stichwörtern „Bildhaftigkeit“ und „Anschaulichkeit“ zu jenen positiv besetzten Wertungskriterien einer meist

¹⁰² Rajewsky, Irina O. (2002): Intermedialität, S. 197. Zum Problem der Markierung vgl. Kapitel 3.3.

¹⁰³ Die Konturierung einer solchen erfolgt in Kapitel 1.2.1.

¹⁰⁴ Zum Begriff der „Piktoralisierung“ vgl. Wolf, Werner (2001): Franziska Mosthaf, Metaphorische Intermedialität, S. 391.

werkimmanenten Betrachtung zählt¹⁰⁵, welche die Dichtung als sinngeprägte, fiktionale Gestaltung streng von jener begrifflichen, zweckhaften Aussage trennen will.

Zusammenfassend sei also gesagt: Diese Arbeit will einen Beitrag zur Erforschung der „literaturzentrierten Intermedialität“¹⁰⁶ leisten und somit die Etablierung der „Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft“¹⁰⁷ unterstützen. Trotz ihrer Spezifik, die der Homogenität des Materials geschuldet ist und aus der Untersuchung einer bestimmten Textgattung (Roman), der bestimmten Genres (Liebes-, historischer und Kriminalroman) und der Konzentration auf die Literatur einer bestimmten Qualität (Unterhaltungsliteratur) resultiert, soll diese Arbeit einen Schritt in Richtung einer „systematischen Typologie intermedialer Kontakte“ gehen, die Werner Wolf 1996 als eine von drei Aufgaben der literaturzentrierten Intermedialitätsforschung aufgezeigt hat.¹⁰⁸ Die Literaturwissenschaft weitet damit nicht nur den Blick auf neue Gegenstände, sie erschließt sich so auch alternative Pfade auf ihr ureigenstes Feld, können von der literaturzentrierten Intermedialitätsforschung doch neue Einblicke in die Mikrostruktur der narrativen Verfahrensweisen erwartet werden:

„Insofern ist gerade die Auseinandersetzung der Literatur mit dem ‚Anderen‘ der Bilder ein wichtiger Anlass, literarische Verarbeitungs- und Bewältigungsprozesse zu beobachten und über das zu reflektieren, was man die Macht der literarischen Sprache und ihre Grenzen nennen könnte.“¹⁰⁹

1.2. Die Bilder-Texte

1.2.1. Unterhaltende und visualisierende Romane

Gemälde als zentraler Erzählgegenstand in einem primär auf Unterhaltung zielenden Roman: Dies ist das Hauptauswahlkriterium für die literarischen Texte, anhand derer hier die Untersuchungsfragen erörtert werden sollen. Sie wurden oben bereits terminologisch als Bilder-Texte deklariert und haben alle ein bzw. mehrere Gemälde – keine Fotografie, Grafik, Skulptur etc., deren mediale Unterschiede trotz der gemeinsamen Zugehörigkeit zur bildenden Kunst zu groß wären – in ihrem narrativen Zentrum. Als erster Indikator dafür dient bei einigen Erscheinungen der Originaltitel oder jener der deutschen Übersetzung, der Werkbezeichnungen wie „Bild“, „Gemälde“, „Porträt“, „Portrait“ als Einzelwörter oder in Komposita auf- oder der Figuren als Vertreter der Kunst-Sparte (DIE FÄLSCHERIN, DER TULPENMALER, DIE PORTRÄTMALERIN, DER BILDERWÄCHTER, DIE BILDERSAMMLERIN, DAS GEHEIMNIS DES HIERONYMUS BOSCH) ausweist, der durch konventionelle Formulierung auf malerische Motive (DAS MÄDCHEN IN HYAZINTHBLAU) schließen lässt oder Kunsttechniken (ÜBERMALUNGEN) benennt. Darüber hinaus sind jedoch auch Romane relevant, die eine derartige Markierung¹¹⁰ auf dem Buchcover nicht aufweisen, aber dennoch ein Produkt der Malerei als zentralen Erzählgegenstand haben. Oft ist dies im Klappentext indiziert oder durch werbeunterstützende Zitate aus wohl-

¹⁰⁵ Vgl. Schulz, Georg-Michael (2019): Literarische Wertung, S. 271

¹⁰⁶ Vgl. Wolf, Werner (1996): Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? S. 90. Der Autor meint damit die Forschung, bei welcher der Untersuchungsgegenstand dominant die Literatur oder das Erkenntnisinteresse auf diese ausgerichtet ist. Vgl. auch ders. (2002): Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft, S. 179.

¹⁰⁷ Wolf, Werner (1996): Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft?

¹⁰⁸ Vgl. ebd. S. 92

¹⁰⁹ Schmitz-Emans, Monika (2002): Die Intertextualität der Bilder als Gegenstand der Literaturwissenschaft, S. 200f.

¹¹⁰ Zum Problem der Markierung vgl. Kapitel 3.3.

wollenden Rezensionen auf der Rückseite des Buchumschlags angezeigt. So schrieb das Magazin „Der Stern“ über TULPENFIEBER von Deborah Moggach: „Wie ein Stilleben holländischer Meister“ oder über Tracy Chevaliers DAS MÄDCHEN MIT DEM PERLENOHRRING: „Eine reizvolle Kunst-Geschichte“, deren „[s]innlich gemalte Sprache“ die Tageszeitung BERLINER MORGENPOST rühmt. Ähnlich schreibt „Die Welt“ über Autorin Jane Urquhart: „Sie öffnet dem Leser die Augen. Jeder ihrer Sätze ist ein Pinselstrich.“ Und Michael Freemans „Books“-Rezension wird auf dem Buchrücken von Gregory Maguires DAS TULPENHAUS schwärmend zitiert:

„Ein üppiges Gemälde voller in leuchtenden Farben gezeichneter Figuren und phantastischer Ereignisse erhebt vor unseren Augen, geschaffen von einem Künstler, der jedes Detail, jede Schattierung wohl-durchdacht gestaltet.“

Der Roman wird hier metaphorisch selbst zum Gemälde, die scheinbar profane Schriftstellerei zur Malerei überhöht und der jeweilige Roman so mit dem offenbar als Qualität verstandenen Siegel „anschaulich“ oder „visuell“ gekennzeichnet.¹¹¹ Auch am Marketing orientierte, gezielt zweideutige Titel-Zusätze wie „Ein Meisterwerk, für das es sich zu sterben lohnt“ auf der Cover-Seite von Harriet Crawleys Thriller DAS PORTRÄT, genauso die Deklaration eines Romans als „holländisches Genre-bild“¹¹² sowie „literarische[s] Kabinettstück zwischen Bild und Wirklichkeit“¹¹³ auf dem Rückumschlag, außerdem Autoren-Zitate wie die Deborah Moggachs – „[v]or allem aber gilt mein Dank den holländischen Künstlern selbst, durch deren Bilder wir eine verlorene Welt betreten und uns sofort zu Hause fühlen“¹¹⁴ –, aus denen hervorgeht, dass der Roman seinen Ausgangspunkt in diesen Gemälden gefunden hat, und nicht zuletzt die Umschlaggestaltung mit Werken der Kunstgeschichte – häufig Detailausschnitte – sind außertextuelle Hinweise auf die Relevanz des Romans für diese Arbeit. Doch einige Texte kennzeichnen auch auf Erzählebene ihren piktoralen Ursprung. So verweist in DAS TULPENHAUS, dessen Binnenerzählung im Prolog mit dem Titel „Auf Porzellan gemalte Geschichten“ als Erinnerung einer der gealterten Hauptfiguren ausgewiesen wird, die Erzählerin auf (fiktive) Gemälde, die das folgend erzählte Vergangene bewahrten:

Ein oder zwei Fenster öffnen sich in diese fernen Tage. Ihr habt sie gesehen – die Fenster aus Leinwand, von Malern geschaffen, damit wir durch sie hindurchsehen können. Ich kann nicht malen, aber ich kann es mit dem Herzen sehen: ein Rechteck aus Leinwand, das einen Nachmittag des Glücks in Erinnerung bringen kann.

Maguire, Gregory: DAS TULPENHAUS, S. 10

Während explizite Benennungen wie diese als sicherer Hinweis auf ein Gemälde gelten dürfen, können außerliterarische „Indizien“, etwa der Titel, meist der deutsche Übersetzungstitel, auch in die Irre führen. Denn es scheint, als hätten die Verlage die Kunstreferenz als erfolgreiches Marketing-Mittel erkannt. Dies lässt auch die Cover-Gestaltung vermuten, die schon seit den 70-er Jahren im Zuge der allgemein stärkeren Bebilderung von Romanen vielfach (bekannte) Werke der bildenden Kunst zeigt und als Bemühen der Buchgestalter zu werten ist, im visuellen Zeitalter mit der technischen Medien-Konkurrenz Schritt halten zu wollen¹¹⁵, auch wenn man häufig – vor allem bei historischen Romanen – den Bezug von Umschlaggemälde als auch Titel zur erzählten Geschichte

¹¹¹ Vgl. in Kapitel 1.2.1 „Visualisierungsliteratur“.

¹¹² Chevalier, Tracy (2001): DAS MÄDCHEN MIT DEM PERLENOHRRING

¹¹³ Boetius, Henning (2001): LAURAS BILDNIS

¹¹⁴ Moggach, Deborah (2001): TULPENFIEBER, S. 304

¹¹⁵ Vgl. Jost, Hermand (1996): Angewandte Literatur: politische Strategien in den Massenmedien, S. 136 (Kapitel: „Weil man in ihnen etwas erlebt, was man sonst nicht erlebt.“ Bestseller und Heftchenromane in der Bundesrepublik von 1965 bis 1985)

nur schwer nachvollziehen kann. So fragt man sich etwa nach der Lektüre von Jim Fusilli IHR LETZTES BILD auf was sich der Titel des „Großstadtkrimis“ bezieht, der im Original als „Closing Time“ erschien und in dem ein Privatdetektiv bei der Suche nach dem Mörder seiner Frau, wenigstens einer Malerin, auf weitere mysteriöse Todesfälle im Künstlertum stößt. Für die vorliegende Arbeit wäre zwar das „letzte Bild“ relevant gewesen, wenn es denn im Text eine Rolle spielte, eine reine Affinität zum Kunstbetrieb – wie etwa auch im Malerroman¹¹⁶, in dem meist eher die psychologische oder soziale (Konflikt-)Situation des Künstlers statt dessen Werk im Zentrum steht – reicht indes nicht aus.

Maßgebend für das Material dieser Untersuchung ist, dass Gemälde in den Romanen eine zentrale Rolle spielen. Dass es Texte sind, die in ihrer Handlungskonzeption auf Bildern basieren, ihren Ursprung, ihren Entstehungsanreiz in Bildern haben und dass dieser auch noch im Roman erkennbar ist und nicht allein aus sekundären Quellen rekonstruiert werden muss. Es sollen „erzählende Werke [sein], in denen Bilder nicht nur als Motiv, sondern [auch] als Motivation“¹¹⁷ fungieren. Horst Wagner hat dafür im Kontext seiner Untersuchung dramatischer Texte den Terminus vom „zentralen Gegenstand“ geprägt, dessen Hauptkriterium die Uersetzbarekeit desselben für den Text, welche es von einem herkömmlichen, nicht bedeutungstragenden Requisite unterscheidet, ist:

„Gemeint ist die Tatsache, daß [...] einem einzelnen, konkreten Gegenstand [...] eine Funktion zugewiesen wird, deren Wirksamkeit [...] das einzelne Drama [dies kann ebenso für einen epischen Text gelten] in seiner Totalität bedingt. Ein solcher [...] Gegenstand besitzt zwar die dingliche Konsistenz des Requisites, geht aber nicht in dessen zweck- und situationsgebundener und damit begrenzter Bedeutung auf, sondern ist von umfassender, großräumiger Wirksamkeit. Auf sein Da-Sein stützt sich der gesamte Handlungsaufbau mit Geschehensmotivierung und Geschehensverwicklung, mit Personencharakterisierung und Darbietung eines ‚Gehalts‘.“¹¹⁸

Einen solchen „zentralen Gegenstand“ muss das Gemälde in einem „Bilder-Text“ darstellen. Nicht entscheidend ist dagegen, ob es sich bei seinem außersprachlichen „Vor-Bild“ um ein reales Werk der bildenden Kunst handelt oder um ein fiktives. In beiden Fällen ist die Frage der Inszenierbarkeit im Text eine ähnliche, sie wird nicht einmal generell anders beantwortet. So wird sich etwa die scheinbar nahe liegende Annahme, dass reale und berühmte Werke der Kunstgeschichte nur benannt werden, da sie dann bereits vor dem Auge des Lesers konkret Gestalt annehmen könnten, als voreilige herausstellen. Gerade Gemälde bekannter realer Meister werden in den Romanen oft detailliert beschrieben. Dies lässt vermuten, dass mit dieser Inszenierung nicht die Evokation der intersubjektiv historischen Anschauung des Kunstwerks angestrebt sein kann, sondern andere Ziele eine Rolle spielen.

Um der Arbeit einen einheitlichen, überschaubaren Untersuchungsrahmen zu geben, in dem die zu erstellende Typologie als repräsentative gelten kann, wird dieser auch von der literarischen Qualität der ausgewählten Bilder-Texte bestimmt sein. Doch muss diese näher charakterisiert werden, da sie nicht in das gängige dichotomische Raster¹¹⁹ von „hoher“ und „niederer“, von Kunst- oder

¹¹⁶ Das heißt nicht, dass unter den Bilder-Texten nicht auch „Malerromane“ sind. Doch muss in ihnen das Werk des Künstlers oder ein bestimmtes künstlerisches Produkt eine Rolle spielen.

¹¹⁷ Dieterle, Bernard (1988): *Erzählte Bilder*, S. 10

¹¹⁸ Wagner, Horst (1967): *Der zentrale Gegenstand im Drama Lessings, Kleists und Grillparzers. Untersuchungen zur Dramaturgie des 18. und 19. Jahrhunderts*, S. 4

¹¹⁹ Der Beginn dieser Spaltung der Literaturproduktion ist markiert durch den Durchbruch der Masseliteratur, der vor allem durch den populären Roman im 19. Jahrhundert erfolgte und in Deutschland bei neuen und breiteren Leserschichten ein vor allem kompensatorisches Lektürebedürfnis evozierte, das durch preiswerte Produktionstechniken befriedigt werden konnte.

Kitsch-, Gipfel- oder Geröll-Literatur¹²⁰ eingeordnet werden und so die Trennlinie zwischen den von der Literaturwissenschaft kanonisierten untersuchungswürdigen und den minderwertigen Texten¹²¹ verfestigen soll. Denn eine solche Einteilung ist meist vage, sogar willkürlich definiert und unterliegt – neben den nicht- und außerliterarischen Maßgaben der wissenschaftsinternen „Macht und Machtkonflikte[.]“¹²² – vor allem rein innerliterarischen Kriterien.¹²³ Entscheidender hinsichtlich der Forschungsfrage nach der Inszenierung des Piktoralen im Sprachlichen erscheint jedoch die Position dieser Texte im fremdmedialen Umfeld, genauer: Die Referenz der Bilder-Texte auf andere visuelle Medien und damit ihre Abhängigkeit vom medialen Rezeptionskontext. Davon nicht zu trennen ist ihre Verankerung im Kulturellen, das folgend als „populär“ zu bestimmen sein wird und vor allem durch die primär ökonomische Zielvorgabe dieser Texte auch ihren Charakter determiniert: unterhaltend.

Der Unterhaltungsbegriff fand bereits Verwendung im Wertungs-Modell, das partiell bis heute die Literaturwissenschaft bestimmt und zwischen seinen Polen „Höhenkamm“ und „Trivial“¹²⁴ – nach dem Modell der „drei Qualitätsschichten“, das 1965 explizit Hans Friedrich Foltin vorgeschlagen hat, da er bereits „[i]nnerhalb der minderwertigen Literatur [...] gute und schlechte Bücher unterscheiden“¹²⁵ konnte – vage Zwischenräume für eine „Unterhaltungsliteratur als mittlere[.] Qualitätsschicht“¹²⁶ eröffnet. Wenn diese Auflösung des strammen Dualismus noch immer als zumindest kleiner Fortschritt zu begrüßen ist, bringt sie dennoch nicht die erwünschte Klarheit. Denn auch jetzt sind offensichtlich Zwischentöne vonnöten, die von „gute[r] Schundliteratur“¹²⁷ sprechen oder die Unterhaltungsliteratur „gehoben“¹²⁸ sein lassen.¹²⁹ Dieses Problem konnte auch die Einführung des Begriffs der „massenhaft verbreiteten Literatur“ in die literaturwissenschaftliche und -didaktische Diskussion der 90-er Jahre nicht lösen. Diese war zwar bemüht, die pejorativen Konnotationen von Trivial-, Banal- oder Subliteratur durch wertfreie zu ersetzen, musste aber aufgrund ihrer Bestseller auch Autoren wie Thomas Mann, Simmel, Hemingway oder Siegfried Lenz neben-

Vgl. Bürger, Christa / Bürger, Peter / Schulte-Sasse, Jochen (Hrsg.) (1982): Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur

¹²⁰ Vgl. Lenz, Bernd (1990): *Popular Literature und Cultural studies*. Bilanz und Perspektiven, S. 162

¹²¹ Es kursieren zahlreiche Termini mit stets pejorativem Beiklang wie Kolportage-, Hintertreppen-, Schundliteratur.

¹²² Lenz, Bernd (1990): *Popular Literature und Cultural studies*, S. 163

¹²³ „Die Rezeption literarischer Texte nach autonomieästhetischen Vorgaben gilt als die angemessene, also positiv einzustufende; Gegenteiliges gilt für die ‚heteronome‘ Verarbeitung.“ (Heydebrand, Renate von / Winko, Simone (1996): Einführung in die Wertung von Literatur. Systematik, Geschichte, Legitimation, S. 33) Besonders im „professionellen Umgang“ mit Literatur „[...] wird der Vorstoß gegen die Ästhetikkonvention negativ sanktioniert: Texte, die eine autonomieästhetische Verarbeitung nicht unterstützen – z.B. indem sie einen direkten Wirklichkeitsbezug oder eine dominante Unterhaltungsabsicht signalisieren –, werden aus dem Bereich der ‚Literatur als Kunst‘ ausgeschlossen [...]“ (Ebd. S. 96)

¹²⁴ „Trivialliteratur“ als Bezeichnung für massenhaft verbreitete Belletristik „minderer Qualität“ hat sich inzwischen durchgesetzt und – wenn auch selbst noch pejorativ – diffamierende wie „Schmutz“ oder „Schund“ abgelöst. Vgl. die 200 Bezeichnungen für „minderwertige Literatur“, zusammengestellt von Hans Friedrich Foltin (ders. (1965): Die minderwertige Prosaliteratur. Einteilung und Bezeichnungen, S. 288-323).

¹²⁵ Ebd. S. 292. Dieser Aufsatz markiert mit Helmut Kreuzers „Trivialliteratur als Forschungsproblem“ von 1967 die erste systematische Beschäftigung der Literaturwissenschaft mit nicht-kanonisierten Texten.

¹²⁶ Foltin, Hans Friedrich (1965): Die minderwertige Prosaliteratur, S. 292

¹²⁷ Ziegler, Klaus (1947): Vom Recht und Unrecht der Unterhaltungs- und Schundliteratur, S. 571

¹²⁸ Ueding, Gert (1979): Tendenzen der modernen Trivialliteratur, S. 69

¹²⁹ Dennoch setzt sich diese Unterscheidung immer mehr durch: „[T]rivialliteratur ist minderwertig gegenüber handwerklich gelungener Unterhaltungsliteratur, auch wenn im dt. Sprachgebrauch meist nur graduell zu bestimmende Unterschiede vorherrschen.“ (Volkmann, Laurenz (2001): Trivialliteratur, S. 644) Die Abgrenzung wird vorgenommen, doch bleibt gerade deshalb unerklärlich, weshalb sich in diesem Nachschlagewerk (Nünning, Ansgar (Hrsg.) (2001): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie) kein eigener Eintrag „Unterhaltungsliteratur“ findet. Man wird von diesem Lexem auf jenes der „Trivialliteratur“ verwiesen.

einander auflisten.¹³⁰ Diese rein quantitative Kategorisierung zeigt, dass das Qualitätsproblem nur umgangen worden ist.¹³¹

Der Sinn einer Definition von „Zwischenbereich[en]“ ist somit erkennbar¹³² und resultiert zum einen daraus, dass zwar die „traditionelle dichotomische Gliederung der Literatur in einen niederen, trivialen und einen hohen, künstlerischen Bereich immer weniger Anerkennung findet“¹³³, wie Ueding schon 1979 konstatierte, dass sie aber dennoch nicht aufgehoben ist. Zum anderen erwächst sie daraus, dass man für die „spezifischen Unterschiede in der ästhetischen Organisation der Sprache, in Adressatenkreis und Wirkungsintention keine endgültigen, allgemeinen, gar normativen Kriterien“¹³⁴ formuliert hat. Darüber hinaus sind die anerkannten Merkmale tendenziell stark an jenen „ästhetische[n] Wertungsnormen“ ausgerichtet, die sich an der Literatur orientieren, welche „die Literaturwissenschaft als ‚hohe‘“¹³⁵ und damit als das dem Trivialen vermeintlich völlig Gegensätzliche definiert, und die obendrein nicht minder „der berüchtigten Veränderlichkeit von Werturteilen“¹³⁶ unterliegen. Der auf ihnen fußende Maßstab dient daher in erster Linie dazu, die Texte, die diese Normen nicht erfüllen, literaturkritisch als schlicht „nicht hoch“ zu qualifizieren.¹³⁷

Diese partielle Kategorisierung, ihre fehlende Präzision und das ohnehin geringe Interesse an „minderwertiger“ Literatur waren bislang dafür verantwortlich, dass die „pedantische[.] Trennung“¹³⁸ des literarischen E- und U-Sektors erst heute in wissenschaftlichen Kreisen Unschärfen erhält. Doch noch immer birgt die einst kategorische Unterscheidung die Gefahr, dass Texte, die auf Basis verschiedener, nicht nur literaturästhetischer Kriterien in dem breiten Spektrum dazwischen liegen, schnell ins triviale Segment abgeschoben und damit gleichsam für die feuilletonistische Kritik wie für das literaturwissenschaftliche Interesse außer Sichtweite geraten. Rudolf Schendas Prognose aus den 60-er Jahren – „Die Polarisierung ‚hohe Literatur‘ : ‚niedrige Literatur‘ wird 1984 zu einem Kuriosum der Literaturgeschichte geworden sein“¹³⁹ – hat sich in dieser Eindeutigkeit bis heute nicht erfüllt. Und so ist auch literaturwissenschaftlich auf diesem Feld des „Dazwi-

¹³⁰ Darin spiegelt sich die auch heute noch maßgebliche Engführung: „Erfolgreichen Büchern wird gern nachgesagt, dass sie deshalb auch trivial sind oder sein müssen.“ (Neuhaus, Stefan (2002): Revision des literarischen Kanons, S. 38) Als Erklärung für diese Beobachtung sieht der Autor das Bedürfnis nach Identifikation des einzelnen Lesers mit Gruppen und die entsprechenden Abgrenzungen (vgl. ebd. S. 36f.).

¹³¹ Vgl. Baumgärtner, Alfred Clemens (1987): Massenhaft verbreitete Literatur, S. 282-315

¹³² Und sie wird auch vielstimmig gewünscht: „In Deutschland ist die Kluft zwischen ernsthafter Schriftstellerei und Kolportägeliteratur unverändert groß und allenthalben erklingen die Klagen über die Gefährlichkeit des Niemandslandes zwischen Kunst und Kommerz. Woher aber die Mittellage, das Mittelmaß nehmen? [...] (Dabei müßte es doch Abstufungen geben zwischen dem Über- und dem Entspannten, dem Sinnreichen und dem Unsinnigen.)“ (Winter, Helmut (1986): „A Good Story!“ – Leseerwartungen in England und Deutschland, S. 69)

¹³³ Ueding, Gert (1979): Tendenzen der modernen Trivialliteratur, S. 69

¹³⁴ Ebd. Vgl. auch: „Die indirekte Wertung zu einer direkten und methodischen fortzuentwickeln, betrifft endlich über einzelne Teilbereiche hinaus das Ganze der Literatur: die Synthese der Literaturgeschichtsschreibung.“ (Müller-Seidel, Walter (21969): Probleme der literarischen Wertung. Über die Wissenschaftlichkeit eines unwissenschaftlichen Themas, S. XIV)

¹³⁵ Nutz, Walter (1999): Trivialliteratur und Popularkultur. Vom Heftromanleser zum Fernsehzuschauer. Eine literatursoziologische Analyse unter Einschluß der Trivialliteratur der DDR, S. 43. Das muss heute konstatiert werden, auch wenn Hans Friedrich Foltn bereits Charakteristika der „Herstellung und Verbreitung der Bücher [als] Merkmale für die drei Schichten“ (ders. (1965): Die minderwertige Prosaliteratur, S. 294f.) einbezieht und die Wirkung der Lektüre auf den Leser zumindest diskutiert.

¹³⁶ Eagleton, Terry (1997): Einführung in die Literaturtheorie, S. 12

¹³⁷ Dass diese Verengung der Perspektive jedoch als hinderlich angesehen wird, ist ebenfalls keine neue Ansicht: „Es gibt Stücke, die im Ganzen betrachtet, tadelhaft sind, und sich, gleichsam der Kritik zum Trotz, durch unzählige Vorstellungen im Beifall erhalten. Wenn dieses geschieht, so müssen die Situationen so außerordentlich rührend seyn, daß sie die untern Seelenkräfte allezeit beschäftigen, und uns niemals Zeit lassen, an das Ganze zu denken. Der Kunstrichter hat sich in diesem Falle vor dem sehr schädlichen Vorurtheile zu hüten, als wenn die Regeln des Ganzen allezeit das Vornehmste wären. Hat der Dichter Genie genug, die Fehler der Anlage durch die Gewalt der Leidenschaften, die er erregt, unserer Bemerkung zu entziehen, so macht sich der Kunstrichter lächerlich, wenn er seine Empfindungen verleugnet.“ (Moses Mendelssohn. Zit. nach: Mattenklott, Gert (1986): Gibt es U- und E-Leser? S. 37)

¹³⁸ Heckmann, Herbert (1986): Die Angst vor dem Vergnügen, S. 12

¹³⁹ Zit. nach: Lenz, Bernd (1990): *Popular Literature und Cultural studies.*, S. 162

schen“ nur wenig genreübergreifende Definitionsarbeit geleistet worden, was sicherlich zum einen im mangelnden Interesse der Universitäten begründet liegt, die bis heute vorwiegend „ihr Augenmerk [...] auf die Literatur [richten,] wie sie sein soll und nicht auf jene, die vorhanden“¹⁴⁰ ist, wie sie in bestechend großer Anzahl und Auflage existiert¹⁴¹. Dies hat unter anderem zur Folge, dass jegliche wissenschaftliche Beschäftigung mit Unterhaltungsliteratur vermeintlich der Rechtfertigung bedarf¹⁴² und bemüht ist, nur „nach den Höhenkämmen“¹⁴³ derselben zu suchen. Zum anderen resultiert der zu konstatierende Mangel auch aus der Erkenntnis, dass „in ästhetischer Hinsicht die Übergänge zwischen den verschiedenen Schichten der Literatur [fließend] sind“¹⁴⁴ und der Versuch einer mehrere Merkmale berücksichtigenden Kategorisierung immer uferlos erscheinen muss.

Einigkeit scheint zumindest hinsichtlich der Frage zu wachsen, dass „die Beschreibung und Bewertung der Trivial- und Unterhaltungsliteratur nach innerliterarischen Kriterien nicht ausreicht [...]“¹⁴⁵. Peter Nusser hat in seinem Theorie-Entwurf der Trivial- und Unterhaltungsliteratur daher den „kommunikativen Aspekt“ einbezogen, neben den Produktionsbedingungen vor allem auch die Rezeption in den Blick genommen und konstatiert, dass die „unterhaltende Literatur im wesentlichen auf der Übereinstimmung zwischen dem Sinn- und Erwartungshorizont der Leser und den in den Texten sich niederschlagenden Vorstellungszusammenhängen [basiert]“¹⁴⁶. Eine Deutung des Gelesenen sei nicht vonnöten, eine unmittelbare Teilhabe und daher Unterhaltung möglich. Wie die Trivial- unterliege auch die Unterhaltungsliteratur einem starren formalen und inhaltlichen Rahmen, innerhalb dessen Letztere – und das unterscheidet die Klassen – auf verschiedenen Gebieten innovativ sein, sich also den durch die „Kommerzialisierung der Literatur“ bedingten „Normierungstendenzen“ partiell entziehen könne, indem sie die ästhetischen Standards variere, erweitere, bereichere.

Wenn man Unterhaltungsliteratur so versteht, lassen sich auch die Bilder-Texte dieser Kategorie zurechnen, weisen sie doch „eine größere themat., formale und sprachl. Vielfalt“ auf als die Trivial- oder Schundliteratur und eine „geringere gedankliche Tiefe, formalen und inhaltl. Konservatismus und ein sprachl. meist niedrigeres Niveau“ als die „sog. gehobene Literatur, [die] Dichtung“, wie es anhand innerliterarischer Kriterien für diese Kategorie gefordert ist.¹⁴⁷ So überraschen einige Texte nahezu den Leser, weil sie den aktionsreichen Plot mit metaästhetischen Reflexionen über – dem hier zentralen Erzählgegenstand „Gemälde“ entsprechend – die Kunst unterbrechen oder Dialoge

¹⁴⁰ Börsenblatt des deutschen Buchhandels (1951), S. 429-430

¹⁴¹ Hier ist ähnliches zu vermuten wie Wolfgang Binder für die Trivilliteratur reklamiert: Sie werde als eine *quantité négligeable* aus dem Universitätsstudium ausgeklammert, weil wohl die bürgerlich-idealistische Ideologie an die so genannten ewigen Werte der Dichtung glaube und sich durch minderwertige Produkte nicht beirren lassen wolle – unter anderem, weil diese zu stark ins Bewusstsein riefen, dass alle Literatur – auch die hohe – Ware sei (vgl. ders. (1972): Dichtung und Trivilliteratur, S. 17). Wahrscheinlich ist außerdem, dass die Grenzen des etablierten literaturwissenschaftlichen Instrumentariums bei der Anwendung auf den andersartigen Untersuchungsgegenstand erkennbar würden (vgl. Viehoff, Reinhold (2002): Von der Literaturwissenschaft zur Medienwissenschaft – und kein Weg zurück, S. 73).

¹⁴² Die Ausführlichkeit dieser Aussagen hier ist diesem Reflex nicht minder geschuldet.

¹⁴³ Lenz, Bernd (1990): *Popular Literature und Cultural studies*, S. 163

¹⁴⁴ Nusser, Peter (1991): Trivilliteratur, S. 9

¹⁴⁵ Nusser, Peter (2000): Unterhaltung und Aufklärung: Studien zur Theorie, Geschichte und Didaktik der populären Lese Stoffe, S. 15. Vgl. auch: „Die popular literature ist im Schnittpunkt verschiedener methodischer Interessen und Ansätze angesiedelt, z.B. zwischen Literaturwissenschaft, Soziologie und Geschichte.“ (Lenz, Bernd (1990): *Popular Literature und Cultural studies*, S. 164)

¹⁴⁶ Nusser, Peter (2000): Unterhaltung und Aufklärung, S. 16. Diese Ansicht hat bereits lexikalischen Status: „Wertmodelle [...] könnten in Verbindung mit literatursoziolog. und rezeptionsgeschichtl. Fragestellungen dazu führen, die starre Trennung der Dichtung von Unterhaltungsliteratur und Trivilliteratur aufzugeben zugunsten einer differenzierten Stufenleiter künstler. Werte.“ (Schulz, Georg-Michael (²1990): Literarische Wertung, S. 271f.)

¹⁴⁷ Kellner, Rolf (²1990): Unterhaltungsliteratur, S. 481

über deren Rezeption einflechten.¹⁴⁸ Andere weisen einen komplexen Aufbau des Plots auf, der etwa vom Wechsel der erzählten Zeit und dem Sprung zwischen Rahmen- und Binnen-Erzählung geprägt sein kann. Unverzichtbar scheint das happy end, das jedoch nicht immer erwartbar und weit weniger von Harmonie gekennzeichnet ist als jenes der trivialen Heftchenromane.

Konstitutiv für unterhaltende Texte ist im Kern jedoch das, was im englischsprachigen Raum schlicht „a good story“ genannt wird: „‘Yes – oh dear yes’, sagt E.M. Forster, ‘the novel tells a story!’“¹⁴⁹ Zahlreiche Bilder-Texte erzählen eine solche „gute“ und damit unterhaltende Geschichte, die in England, Frankreich oder Amerika ohne pejorativen Unterton das Fundament eines Romans ausmacht und dennoch nicht den Abstand des Werks zur hohen Literatur aufzeigt.¹⁵⁰ Die hier untersuchten Texte sind solche, die nicht trivial genug sind, um von der Kritik gar nicht beachtet zu werden, es sind aber auch keine Romane, von denen die Feuilletons sprechen und die zum oft zitierten „Kanon“ anerkannter zeitgenössischer Autoren gehören. Es sind unterhaltende Bücher, die der Amerikaner „a good book“ nennen würde, für die hingegen auf Kulturseiten deutschsprachiger Zeitungen neben „Unterhaltungsroman“ allenfalls Verlegenheits-Umschreibungen wie „gutbürgerliche page turner“¹⁵¹ kursieren. Es sind Romane, die zu bestätigen scheinen, was bereits 1845 Robert Prutz in „Über die Unterhaltungsliteratur“ bemerkt:

„Die eigentliche Bildung ist [...] auf unendlich Wenige beschränkt; [...] Die andern, die Meisten, müssen [...] mit dem bloßen Schein der Bildung sich begnügen. Und hier nun ist der eigentliche Boden der Unterhaltungsliteratur.“¹⁵²

Daher haben sich auch heute diese Romane als quantitative und ökonomische Größe nicht in den Nischen des Buchmarktes etabliert, sondern beanspruchen seinen belletristischen Part zu großen Teilen¹⁵³, vor allem in den klassisch trivialen Genres der Liebes- und Kriminalromane. Auch stecken sie auf dem Gebiet des historischen Romans ein Feld ab, auf dem sie besonders gedeihen¹⁵⁴, vermutlich, weil gerade der historisierte Narrationsrahmen ihnen den Anstrich von „Bildung“ verleiht und Unterhaltung mit Anspruch verspricht.

Gemäß der so kalkuliert primär auf Unterhaltung zielenden Literatur¹⁵⁵ mit einem wenn auch scheinbaren Bildungsanspruch soll Unterhaltung als rezeptive Haltung von rein passivem oder eskapistisch geprägtem Medienkonsum¹⁵⁶ unterschieden werden.

¹⁴⁸ Dies ist für primär unterhaltende Texte wesentlich überraschender als es Martina Mai für ihr Untersuchungsmaterial konstatiert: „[J]ede Beschäftigung mit spezifischen Kunstwerken betrifft notwendigerweise auch Kunst an sich und schließt somit den Rahmentext ein.“ (Dies. (2000): *Bilderspiegel – Spiegelbilder*, S. 13)

¹⁴⁹ Winter, Helmut (1986): „A Good Story!“ S. 67

¹⁵⁰ Jochen Vogt vermutet als Ursache der schärferen Wertung in Deutschland das „ästhetische[...] Diktat der Weimarer Klassik und des Klassikerkultes im 19. Jahrhundert“. In Frankreich und Großbritannien hingegen könne „man auch als Erzbischof oder Literaturprofessor Krimis lesen und schreiben“ (ders. (2002): *Einladung zur Literaturwissenschaft*, S. 190).

¹⁵¹ Mangold, Ijoma (2003): Ein regelrechtes Erdbeben. Steht der Verkauf von Ullstein Heyne List bevor? In: *Süddeutsche Zeitung* (8./9. Februar)

¹⁵² Zit. nach: Vogt, Jochen (2002): *Einladung zur Literaturwissenschaft*, S. 190

¹⁵³ Romane (48,5%) und Kriminalromane (22,5%) machten 2005 zusammen 70 Prozent des Warengruppenanteils „Belletristik“ auf dem deutschen Buchmarkt aus. Der Umsatz letzterer stieg sogar um 4,5 Prozent (vgl. Börsenverein des Deutschen Buchhandels (2005): *Branchen-Monitor BUCH Gesamtjahr 2005*).

¹⁵⁴ 2003 waren zehn Prozent der gekauften Romane in Deutschland historische (vgl. Kochhan, Christoph (2004): *Faible für Heiteres. Marktforschung*, S. 14).

¹⁵⁵ Diese umständlich anmutende Formulierung ist gewählt worden, weil weder der Höhenkamm-, noch Trivilliteratur das Unterhaltungspotential abgesprochen werden soll. Vgl. außerdem: „An diesem Punkt zeigt sich, dass die [...] zunächst durchaus fruchtbare Unterscheidung von autonom-ästhetischer und heteronom-ästhetischer Lektüre nur eine scheinbare ist. Letztlich ist jede Lektüre heteronom, nicht nur die des nativen oder ‘Normallesers’.“ (Neuhaus, Stefan (2002): *Revision des literarischen Kanons*, S. 18)

¹⁵⁶ Vgl.: „Gegen die Lektüre von Krimis und trivialen Liebesromanen ist nichts zu sagen, außer: Es wird auch hier, zumindest in der Regel, kein Lernprozess angestoßen. Kurz gesagt: Kaugummi für das Hirn ist notwendig, aber Nahrung benötigt es außerdem.“ (Ebd. S. 152) Doch häufig wird der Unterhaltungsbegriff noch für dieses Rezeptionsbedürfnis verwendet: „Lan-

„[Unterhaltung] verlangt zwar keine Rezeptionshaltung, bei der der Zuschauer ein Bewußtsein von sich selbst zu entwickeln hat; im Unterschied zu bloßer Zerstreuung – bei der er bewußtlos [...] gar nicht mehr mitbekommt, was vor ihm sich abspielt – erlebt der Unterhaltene sich jedoch als anwesend; er braucht zwar kein Engagement aufzubringen, läßt aber die Möglichkeit zu, daß die Unterhaltung ihm etwas sagt.“¹⁵⁷

Damit balanciert Unterhaltung „auf dem Grat zwischen erfüllten Erwartungen und Überraschungseffekten. Unterhaltung muss vertraut wirken und gleichzeitig ein bisschen neu“¹⁵⁸. Ihre oft zitierte Leichtigkeit sei daher allein als leichte Zugänglichkeit verstanden.¹⁵⁹ Von der Kunstwahrnehmung unterscheidet sie sich durch ihren optionalen Charakter: „Unterhaltung bietet ein Erfahrungspotential an, erzwingt aber nicht das Realisieren von Erfahrung.“¹⁶⁰

In diesem Sinne sollen die Bilder-Texte als unterhaltende Texte verstanden werden. Der funktionale Terminus „Unterhaltungsliteratur“ wird zu ihrer Bezeichnung hier dennoch nicht maßgeblich sein, da er – allein das Ziel des Produzenten und die von ihm anvisierte Rezeptionsmotivation des Lesers bezeichnend – dem medial ausgeweiteten Blickwinkel dieser Arbeit nicht gerecht wird. Darüber hinaus wurde Unterhaltung bislang zu häufig missverständlich als Synonym für Zerstreuung, von der sie hier abgegrenzt werden soll, verwendet.¹⁶¹ Daraus resultiert vermutlich der im deutschen Sprachraum sowohl fachsprachliche als auch umgangssprachliche Gebrauch „im Sinn ästhetischer und moralischer Abwertung“¹⁶². Aus religiösen Gründen¹⁶³ ist der Begriff außerdem negativ konnotiert, eine Herabsetzung, die sich im Konkurrenzkampf der dualistischen Literatur-Lager im 18. Jahrhundert vertieft hat und bis heute die (deutsche) Sicht auf die „deutsche Literatur prägt, die alles tut, um beim Leser nur kein Vergnügen aufkommen zu lassen“¹⁶⁴. Dies schrieb Herbert Heckmann und konstatierte die alte „Angst“ der deutschen Leser „vor Unterhaltung“¹⁶⁵, wohingegen das Bedürfnis des Menschen nach dieser doch „nahezu als eine anthropologische Konstante gesehen werden“¹⁶⁶ müsse, deren ursprüngliche Verwirklichung im stets negativ bewerteten Kolportageroman des 19. Jahrhunderts, dem „erste[n] Produkt einer modernen, rein kommerziellen Unterhaltungsindustrie“¹⁶⁷, verortet werden muss.

Der Verzicht auf den Terminus „Unterhaltung“ scheint so zwingend, will man sich von diesen konnotierenden „Altlasten“ frei machen. Doch auch aufgrund des Erkenntnisinteresses, das nicht auf eine Bewertung, allenfalls Einordnung der Literatur zielt, soll davon Abstand genommen werden. Hinzu kommt, dass Unterhaltung, wertneutral verstanden und außerhalb des Kontextes einer „Sak-

geweile, Unsicherheit, der Wunsch nach einer anderen, besseren Welt – das sind die Ursachen des Unterhaltungsbedürfnisses, und sie kennzeichnen die populäre Literatur bis in unsere Tage.“ (Winter, Helmut (1986): „A Good Story!“ S. 65)

¹⁵⁷ Hügel, Hans-Otto (1993): Ästhetische Zweideutigkeit der Unterhaltung. Eine Skizze ihrer Theorie, S. 137f.

¹⁵⁸ Martenstein, Harald (2004): Als das Zappen noch geholfen hat. Vor zwanzig Jahren startete das private Fernsehen. Seither muss sich unser Leben zwischen die Werbeblöcke zwängen. In: Die Zeit 3, S. 37

¹⁵⁹ Vgl. Hügel, Hans-Otto (1993): Ästhetische Zweideutigkeit der Unterhaltung, S. 130

¹⁶⁰ Hügel, Hans-Otto (2003): Unterhaltung, S. 80

¹⁶¹ Vgl.: „Warum lesen Menschen? [...] Die große Mehrzahl aber, das Massenpublikum, sucht beim Lesen weder Wissen noch Stützung für die eigenen Ansichten, sondern bloß Unterhaltung, Zerstreuung, Ablenkung. Lesen ist für sie eine Form der Flucht aus der Wirklichkeit in die Welt der Fiktionen.“ (Winter, Helmut (1986): „A Good Story!“ S. 64)

¹⁶² Nusser, Peter (1991): Trivilliteratur, S. 3. Vgl. auch: „Hier versteht man unter ‚Unterhaltungsliteratur‘ in der Regel ‚ästhetisch geringwertige‘ Bücher [...]“ (Winter, Helmut (1986): „A Good Story!“ S. 64) Angesichts der Quantität so zu bezeichnender Literatur auf dem Buchmarkt ist es erstaunlich, dass noch kein innovativer Terminus gefunden wurde.

¹⁶³ Nach religiösen Vorstellungen lenken Unterhaltung und Zerstreuung den Menschen unter anderem von der kontemplativen Besinnung auf Gott ab. (Vgl. Nusser, Peter (1991): Trivilliteratur, S. 3)

¹⁶⁴ Heckmann, Herbert (1986): Die Angst vor dem Vergnügen, S. 11

¹⁶⁵ Heckmann, Herbert (Hrsg.) (1986): Angst vor Unterhaltung? Über einige Merkwürdigkeiten unseres Literaturverständnisses

¹⁶⁶ Liessmann, Konrad Paul (2001): Unterhaltungsindustrie, S. 653f.

¹⁶⁷ Wittmann, Reinhard (1991): Geschichte des deutschen Buchhandels. Ein Überblick, S. 253

ralisierung der Kunst¹⁶⁸, eine Rezeptionsfunktion der Literatur beschreibt, die universell und keineswegs einer bestimmten literarischen Qualität vorbehalten sein soll.¹⁶⁹ Außerdem wird hier die verbreitete Annahme bezweifelt, dass die vorwiegend rezeptive Qualität „Unterhaltung“ sich allein an ästhetischen Strukturen des Produkts festmachen lässt.¹⁷⁰

Generell ist also der Terminus „Unterhaltungsliteratur“ zu vieldeutig und negativ bestimmt, um die literarische Bandbreite zwischen hoch und trivial zu beschreiben. Eine Neuschöpfung, die allein den Aspekt der ästhetischen Qualität markiert, scheint aufgrund der „unsinnige[n] Konstruktion einer allgemein gültigen ‘oberen’ und ‘unteren’ Grenze¹⁷¹, also aufgrund der genannten fließenden Übergänge und Wechselbeziehungen zwischen den „literarischen Schichten“ ebenso wenig sinnvoll und in Folge der Forderung Kreuzers nach einer auf Basis vielfältiger Kriterien differenzierten, vergleichenden Betrachtung von Literatur bestimmter Zeitabschnitte außerdem nicht zeitgemäß. So soll auch hier keine weitere starre Schublade mit neuer Aufschrift gezimmert werden, die noch zwischen obere und untere literarische Güte-Lade geschoben und in der bequem all das verstaut werden kann, was den Kriterien des Hohen nicht mehr und denen des Trivialen noch nicht entspricht – zumal nicht präzise geklärt ist, welche diese Unterscheidungsmerkmale denn sind. „Ein solches Konstrukt [der Grenzziehung] wird stets subjektiv errichtet werden, weil objektive Kriterien fehlen.“¹⁷²

Trotz der Untauglichkeit des Unterhaltungs-Terminus zur maßgeblichen Kennzeichnung der Bilder-Texte wird ein heute dominierender Aspekt der Unterhaltung, wenn auch nicht begrifflich, so doch konzeptuell als Merkmal des Untersuchungsmaterials berücksichtigt werden: „Unterhaltung ist im 20. Jahrhundert geradezu definiert durch ihren ökonomischen Aspekt [...].“¹⁷³ Die Bilder-Texte sollen verstanden werden als Produkte der oft zitierten „Unterhaltungsindustrie“, die als kulturelle Produktionsmaschine jener „Massenkultur“ fungiert, die Nutz in seinem Theorieentwurf einer solchen als „Populärkultur“¹⁷⁴ bezeichnet. Daher sind die literarischen Erzeugnisse auch den charakteristischen Transformations- und Prozessen der medialen Zweitverwertung sowie des Produktionszwangs kultureller Güter aufgrund starker Nachfrage unterworfen – Faktoren, die auf die literarische Produktion Einfluss haben.

So wird an das Untersuchungsmaterial dieser Arbeit nicht die traditionelle Bewertungsplatte angelegt. Denn deren Dichotomie, auch mit dem aufweichenden Einschub der Unterhaltungsliteratur als

¹⁶⁸ Mattenklott, Gert (1986): Gibt es U- und E-Leser? S. 39

¹⁶⁹ Auch die im Zusammenhang mit „Unterhaltung“ vermeintlich einhergehende Eskapismus-Funktion, die in literatursoziologischen Studien als Merkmal proklamiert wird, erscheint nicht charakteristisch: „Der eine ‘flieht’ mit einem Heftroman aus der Wirklichkeit, der andere mit der Lektüre der ‘Buddenbrocks’.“ (Nutz, Walter (1999): Trivalliteratur und Populärkultur, S. 107)

¹⁷⁰ Für die literarische Wertung wird noch immer nach Kriterien gesucht (vgl. Neuhaus, Stefan (2002): Revision des literarischen Kanons, S. 11ff.).

¹⁷¹ Nutz, Walter (1999): Trivalliteratur und Populärkultur, S. 74

¹⁷² Ebd. S. 74f.

¹⁷³ Hügel, Hans-Otto (2003): Unterhaltung, S. 76

¹⁷⁴ Vgl. Nutz Walter (1999): Trivalliteratur und Populärkultur. Begriff und Konzeption der Populärkultur soll hier von Nutz übernommen werden, auch, um sie vom Terminus der „Populärkultur“ zu unterscheiden, der seit dem 19. Jahrhundert als Gegenbegriff zur Hochkultur verwendet worden ist und in dem das elitäre Kulturverständnis aus der kapitalistischen Kulturindustrie der Kritiker Horkheimer und Adorno nachklingt. Diese sahen in der Populärkultur ein oberflächliches Massenvergnügen amerikanischer Herkunft, dem die Rezipienten passiv als Opfer ausgeliefert sind. Neutraler soll hier Populärkultur zunächst als Volks- und Massenkultur verstanden werden, in welcher der Rezipient zumindest eine Chance hat, sich zu den Produkten der Massenindustrie nicht konform zu verhalten (vgl. Mayer, Ruth (2001): Populärkultur, S. 514-515).

mittlere Bewertungsstufe, erscheint erst recht weder zweckmäßig noch zeitgemäß¹⁷⁵, blickt man auf die analoge Spaltung in Hoch- und Populär-Kultur, die als einstiger common sense der Forschung inzwischen von dieser ebenfalls als obsolet bezeichnet wird.¹⁷⁶ Im Hinblick auf die Fragestellung ist es sinnvoller, statt einer dominant literaturzentrierten Sichtweise eine kultur- und sozialwissenschaftliche sowie medienhistorische Perspektive zu eröffnen¹⁷⁷ und terminologisch sowie thesenhaft neu auszurichten. Eine solche wird es erlauben, die Literatur auch in Relation zu ihrer kulturellen und medialen Umgebung wahrzunehmen. Dies scheint zum einen geboten, weil es hier um literarische Texte geht, deren Produktion stark und gezielt in den ökonomischen und kulturellen Kontext eingebunden ist. Und zum anderen, da inzwischen ein Konsens darüber besteht, dass die mediale Entwicklung der vergangenen Jahrzehnte Einfluss auf die Literatur genommen hat.

Derartige Ansätze kommen vor allem aus den *cultural studies* und versprechen durch „einen ganzheitlichen Kultur- und Literaturbegriff die Chance zur Lösung verschiedener Probleme im Bereich der popular literature“¹⁷⁸. Schon der Begriff, für den sich Lenz hier vor dem Hintergrund der englischen Kritik, in der „popularity“ verstärkt als Kriterium betont wurde, entschieden hat, kennzeichnet eine Perspektivenöffnung. Er findet Widerhall im Deutschsprachigen, in dem die Theorie einer populären Kultur Gestalt annimmt. Auch wenn der Terminus aufgrund seines rein quantifizierenden Aspekts zwar ebenfalls Ausdrucksstärke vermissen lässt, lenkt er von der Wertung ab und den Fokus auf den Kontext, was „unvermeidlich“ und „als Trend der Literaturwissenschaft generell“¹⁷⁹ zu begrüßen ist. Im Zusammenhang mit der Abkehr von der qualitativen Hierarchisierung habe dies, so Lenz, den Vorteil, dass die *popular literature* in neue Argumentationszusammenhänge eingebracht und etwa auch im Verhältnis zu anderen ästhetischen Kommunikationsformen betrachtet werden könne, also der „Integration von Literatur- und Medienanalyse“¹⁸⁰ Vorschub leiste.

Dies scheint um so mehr unabdingbar, als sich die Literatur heute in eine vielfältige und grundlegend gewandelte Medienlandschaft, in der einstige Eckpfeiler verrückt wurden, eingebettet findet: „Der Aufstieg der Massenkultur bedeutete im 20. Jahrhundert ganz eindeutig Aufstieg von Bild, Klang und Bewegung gegenüber Wort und Schrift.“¹⁸¹ Neil Postman sah 1985 diese Verwandlung von der „wortbestimmte[n] in eine bildbestimmte Kultur“¹⁸² sich vor allem an einem Medium manifestieren, dem Fernsehen, dessen Zeitalter jenes des Buchdrucks ablöste: „[D]as Fernsehen liefert uns einen Austausch in Bildern, nicht in Worten.“¹⁸³ Im Zuge dessen ist der Film „zur privilegierten öffentlichen Rezeptionsform von Literatur“¹⁸⁴ geworden. Nicht nur Klassiker der Weltliteratur, gera-

¹⁷⁵ „Unsere Kultur ist gerade in den letzten fünfzig Jahren bestimmt durch ein Aufeinanderzubewegen von Hoch- und Populärer Kultur, von Kunst und Unterhaltung, Popularisierung und Verkunstung lassen sich allenthalben wahrnehmen, sind als kulturelle Techniken geradezu alltäglich geworden.“ (Hügel, Hans-Otto (2003): Einführung, S. 11)

¹⁷⁶ Allerdings ebenfalls ohne dass sich bereits eine neue Verhältnisbestimmung durchgesetzt hätte (vgl. ebd. S. 1). Doch lässt sich sagen, dass spätestens in der Postmoderne Hoch- und Populärkultur ineinandergreifen (vgl. Mayer, Ruth (2001): Postmoderne/Postmodernismus, S. 522).

¹⁷⁷ Zum Abschluss ihrer Arbeit hat etwa auch Irina O. Rajewsky (vgl. dies.: (2003): Intermediales Erzählen in der italienischen Postmoderne. Von den „giovani scrittori“ der 80er zum „pulp“ der 90er Jahre, S. 386) den konstatierten Form-, Funktions- und Bedeutungswandel intermedialer Vertextungsverfahren in italienischen Texten in die parallele Mediendebatte eingebettet, weil sie dort „auffällige Analogien“ erkannte. Als Abschlussatz ihrer Arbeit koppelt sie gar die „zukünftige Geschichte der Literatur“ (ebd. S. 390) an die Mediengeschichte.

¹⁷⁸ Lenz, Bernd (1990): *Popular Literature und Cultural Studies*, S. 167

¹⁷⁹ Ebd. S. 169

¹⁸⁰ Ebd. S. 168

¹⁸¹ Maase, Kaspar (2003): *Massenkultur*, S. 55

¹⁸² Postman, Neil (1987): *Wir amüsieren uns zu Tode*, S. 18

¹⁸³ Ebd. S. 16

¹⁸⁴ Albersmeier, Franz-Josef (1992): *Theater, Film und Literatur in Frankreich. Medienwechsel und Intermedialität*, S. 2

de zeitgenössische Werke werden weniger von Lesern als von Zuschauern rezipiert. Und das inzwischen ohne Image-Verlust, nachdem die Verfilmung lange Zeit als „Akt der Trivialisierung“¹⁸⁵ gegolten hatte. Dieser war von Bertolt Brecht als „Abbauproduktion“ verachtet worden, als ein Prozess, nach dem vom Kunstwerk nur noch etwa „Melodramatisches“ oder ein „happy end“ bleibe, wenn es auf „Marktlinie“ gebracht sei.¹⁸⁶ Heute ist der Roman gar oftmals nicht mehr als die „Romanvorlage“ oder im wahrsten Sinne das „Buch zum Film“. Das „neue[.] ‘Supermedium’ Audiovision“¹⁸⁷, ein enges Netz medialer Verflechtungen, das die monetäre Wertschöpfung erhöht und kalkulierbar macht und den Medienkonsum fördert, prägt zunehmend die Medienlandschaft.

Daher hat sich auch die Literaturwissenschaft inzwischen – wenn auch nur punktuell – den „neuen“ audiovisuellen Medien zugewandt, außerdem über Methoden nachgedacht, die ihrem „audiovisuellen Analphabetismus gegensteuern“¹⁸⁸ können und so etwa das Fernsehen als einen Forschungsgegenstand erkannt – hat erkennen müssen –, weil „die Aneignung literarischer Stoffe und Formen zunehmend über die Medien Film und Fernsehen erfolgt“¹⁸⁹. Für eine derartige Ausweitung der literaturwissenschaftlichen Perspektive spricht jedoch bereits die nicht neue Behauptung, dass „ein Autor [...] aus seiner Erfahrung mit dem Medium Fernsehen Konsequenzen für sein Schreiben zieht“¹⁹⁰. Dies gilt verstärkt für die vergangenen Jahrzehnte, in denen sich nicht nur die „sinnliche Kraft des visuell, auditiv und inszenatorisch Gestalteten“ intensiviert hat, sondern auch „die Fähigkeit der Menschen, audiovisuelle Botschaften differenziert wahrzunehmen und genußvoll zu lesen“¹⁹¹, gestiegen ist. Heute besteht weitgehend Konsens darüber, dass die Medienentwicklung Einfluss auf die Literatur hatte und weiterhin hat.

Als Hintergrund dieser medialen Entwicklung lässt sich eine Kultur skizzieren, die als „populäre“ oder „Popular-Kultur“ bezeichnet wird und irgendetwas mit Vergnügen zu tun hat. Als „Kultur der Unterhaltung“, deren maßgebliche Zugangsweise nicht mehr die Bildung, sondern der Wille zur Unterhaltung ist, hat Walter Nutz eine solche in seinem Theorie-Entwurf einer Popularkultur als die inzwischen „bestimmende[.] Kultur“¹⁹² bezeichnet.¹⁹³ Diese habe die bislang vor allem aus künstlerischer und akademischer Richtung als „die Kultur“ schlechthin bezeichnete, aber faktisch nur einer Elite mit exklusiver Bildung zugängliche Hochkultur abgelöst und orientiere sich auch nicht mehr an dieser, sondern vereinnahme deren mediale Territorien.¹⁹⁴ Zu Letzteren gehörten unter anderem

¹⁸⁵ Maintz, Christian (2002): Theater und Film. Historische Präliminarien, S. 28

¹⁸⁶ Vgl. Brecht, Bertolt (1967ff.): Gesammelte Werke, Band 18 [Schriften zur Literatur und Kunst, Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment], S. 202f.

¹⁸⁷ Hickethier, Knut (1993): Film- und Fernsehanalyse, S. 1

¹⁸⁸ Zimmermann, Bernhard (1996): Kanonbildung als Problem der Fernsehgeschichte der Literatur, S. 93. Vgl. auch: „Die verstärkte Reflexion medientheoretischer Fragestellungen in der germanistischen Literaturwissenschaft der letzten Jahre ist Ausdruck einer Konfliktlage und einer Konkurrenz unter verschiedenen Medien, die die traditionell an Literatur orientierte Germanistik ganz offenkundig unter Druck setzt.“ (Kremer, Detlef (2004): Literaturwissenschaft als Medientheorie, S. 23)

¹⁸⁹ Zimmermann, Bernhard (1996): Was heißt und zu welchem Ende erforschen wir die Fernsehgeschichte der Literatur? S. 37. Der Autor konstatiert, dass „fast die Hälfte aller Kino- und TV-Großproduktionen in der Bundesrepublik Literaturverfilmungen sind“ (ebd.).

¹⁹⁰ Japp, Uwe (1996): Das Fernsehen als Gegenstand der Literatur und der Literaturwissenschaft, S. 19. Vgl. auch: Brecht, Bertolt (1967ff.): Gesammelte Werke, Band 18 [Schriften zur Literatur und Kunst, Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment], S. 156

¹⁹¹ Maase, Kaspar (2003): Massenkultur, S. 55

¹⁹² Nutz, Walter (1999): Trivilliteratur und Popularkultur, S. 326

¹⁹³ „Wie immer sich allerdings die kulturelle Klassengesellschaft umstrukturiert, Hochkultur ist nicht mehr der Bezugspunkt, an dem alles andere gemessen wird.“ (Maase, Kaspar (2003): Massenkultur, S. 52)

¹⁹⁴ Vgl. Nutz, Walter (1999): Trivilliteratur und Popularkultur, S. 324

das Buch, der Roman, die Literatur – und zu ihnen können daher auch die Bilder-Texte, die per definitionem vorrangig auf Unterhaltung zielen, gezählt werden.

Die Entwicklung einer solchen Popularkultur sieht Nutz im Wesentlichen bedingt durch die Entstehung der Massenmedien, welche die Inhalte popularkultureller Produkte nicht nur transportieren, sondern diese auch mitbilden. Aufgrund der ökonomischen Forderung dieser Massenmedien müssten diese Erzeugnisse massenhaft rezipiert werden und seien daher auf den „größten gemeinsamen Nenner“¹⁹⁵ der Rezeptionsmöglichkeiten ausgerichtet, also in höchstem Maße simplifiziert. Um Rezipientenerwartungen zu entsprechen und damit ökonomische Erfolgchancen¹⁹⁶ kalkulierbar zu machen, würden die Produkte stark stereotypisiert und „für ihre popularkulturellen Zwecke mundgerecht serviert“¹⁹⁷, außerdem auf Kurzlebigkeit und daraus resultierende stete Nachfrage nach Neuem ausgerichtet. Unterhaltung statt Aufklärung sei ihr Ziel.

Die triviale Literatur, die „Massen-Lesestoffe“¹⁹⁸, begreift Nutz als Teil dieser Popularkultur. Nach seinem Verständnis weist sie in extremer Form spezifische Merkmale auf, mit denen sie sich nahtlos in den skizzierten Rahmen integriert. Denn unter einem Trivialroman versteht Nutz:

„[...] ein genormtes Produkt, das einer bestimmten und genau festgelegten inneren und äußeren Form unterliegt. Diese Form ist eine Norm, die sowohl für ihre innere Form (z.B. Inhalt, Stil, Fabel und Wortschatz) als auch für ihre äußere Form (wie Erscheinungsweise, Darreichungsform oder Umfang) ihre absolute Gültigkeit besitzt. Diese Norm resultiert aus der genauen Kenntnis der Leserschicht, auf die diese Trivialromane geschrieben werden. Die Fabel hat eine stets gleichbleibende Dramaturgie: Sie beginnt in einem lösbaren Konflikt, der im Happy-end aufgelöst wird, das für eine triviale Geschichte charakteristisch ist. [...] die handelnden Personen [treten] in einem Schwarz-Weiß-Schema nur als gute und böse Figuren auf[...]. [Sie] sind mit wenigen Ausnahmen Stereotypen. Handlungen, Situationen sowie die Beschreibung der Milieus und Gefühle der ‚Helden‘ werden im Superlativ dargestellt.“¹⁹⁹

Literarische Texte dieser Art, die außerdem alltagssprachlich formuliert seien²⁰⁰, verstünden sich als Elemente eines „geschlossenen Systems“ und hoben sich auch „gegenüber der als ‚Mittellage‘ oder ‚Unterhaltungsliteratur‘ eingestuften Literatur konturiert“²⁰¹ ab.

Diese kategorischen Formulierungen – „absolute Gültigkeit“, „stets gleichbleibend“ – führen jedoch zu der Frage: Was ist mit literarischen Produkten, die dieser Norm nur partiell entsprechen, sei es, dass sie mit ihr nur in einigen Punkten übereinstimmen oder von deren Extrem graduell abweichen, ihre stereotypen Helden etwa doch partiell individuelle Züge aufweisen oder das Happyend zwar als eines gelesen werden kann, doch – etwa ethisch differenzierter betrachtet – nur vordergründig eines ist? Gehören diese Texte, ebenfalls auf massenhafte Rezeption angelegt und der merkantilen Marktmacht unterworfen, nicht zur Popularkultur? Mir scheint Nutz´ Definition einer selben eine Spannweite zu bieten, die auch neben den trivialen Produkten Raum lässt für eine primär auf Unterhaltung zielende, sich jedoch vom Trivialen abgrenzende Populärliteratur – genauso wie neben

¹⁹⁵ Nutz, Walter (1999): Trivialliteratur und Popularkultur, S. 324

¹⁹⁶ Diese Abhängigkeit der Masseliteratur vom Markt ist keineswegs ein neues Phänomen. Bereits jene Literatur, welche zur Goethezeit „die Deutschen lasen, während ihre Klassiker schrieben“ (Walter Benjamin), hatte sich ökonomischen Gesetzen unterwerfen müssen und die Textproduktion bereits damals immer deutlicher Warencharakter angenommen (vgl. Vogt, Jochen (2002): Einladung zur Literaturwissenschaft, S. 189). Eine bedeutsame Verstärkung dieser Tendenz und „medien-geschichtlich folgenreiche Grenzerweiterung des Mediums Buch“ erfolgte durch die Durchsetzung des Taschenbuchs, das „schon auf Grund der Auflagenhöhe jedes Einzeltitels auf eine massenhafte Konsumtion ausgerichtet ist, die die herkömmliche Bildungsaura des Buches unterminiert, seinen Gebrauchswert apostrophiert“ (Zimmermann, Bernhard (2002): Literatur und Medien, S. 182).

¹⁹⁷ Vgl. Nutz, Walter (1999): Trivialliteratur und Popularkultur, S. 324

¹⁹⁸ Ebd. S. 293

¹⁹⁹ Ebd. S. 63. Vgl. auch Volkmann, Lauren: (2001): Trivialliteratur

²⁰⁰ Vgl. Nutz, Walter (1999): Trivialliteratur und Popularkultur, S. 64

²⁰¹ Ebd. S. 65

den Soap-Operas im Fernsehen noch Platz ist für den die Massen begeisternden Kino-Film. Und dies umso mehr, als es hier um eine Gattung geht, der per se – Macht oder Makel – die Unterhaltung zugeordnet wird:

„Tatsächlich entwickelt sich auch in eben demselben Zeitraum, in dem sich angeblich hohe und niedere Literatur unversöhnlich polarisieren, mit dem stürmischsten Erfolg ein Genre, das diese Abstraktionen zumindest in der konkreten poetischen Faktur weit hinter sich läßt: der Roman. Getrost durfte er mancher Qualitäten entbehren, einer gewiß nicht, Unterhaltsamkeit.“²⁰²

Die kultur- und medienwissenschaftliche Perspektive wird für einen umfassenden Blick auf das Produkt hier ergänzt durch eine literatursoziologische Betrachtung der zu untersuchenden Texte, die den Fokus auch auf die „Bedürfnislage der Konsumenten und [...] marktwirtschaftliche[...] Ausnutzung der Leserbedürfnisse durch die Produzenten von Literatur“²⁰³ richtet. So können die Bilder-Texte als Erscheinung ihrer Zeit begriffen, ihre Merkmale im kulturellen Kontext verortet und vor allem Beziehungen zu parallelen populären Medienprodukten, etwa dem Mainstream-Kino oder Fernseh-Film, erkannt werden – ähnlich wie von Nutz, der erklärt: Die „Fernsehserie [ist] im Grunde eine Fortführung des Heftromans ´mit modernen Mitteln´.“²⁰⁴ Ähnlichkeiten und Abhängigkeiten sollen so augenfällig werden und eine übergreifende These dieser Arbeit, nach der die Bilder-Texte als von ihrem Kontext visuell determinierte Produkte zu kennzeichnen sind, belegen.

Der Rahmen der aktuellen Popularkultur ist es also, der vielschichtige Wechselbeziehungen zwischen alten und neuen Medien erkennen lässt: „Buch und Audiovision bilden einen intermedialen Beziehungskomplex, in dem Bezugnahme und Differenz gleichermaßen zu beobachten sind.“²⁰⁵ In der Beziehung zwischen dem literarischen Text und Film- und Fernseh-Produkten wird diese Differenz vor allem bezüglich der visuellen Komponente der medialen Konkurrenz augenscheinlich. Dem rein (Schrift-)Sprachlichen ist nicht in gleicher Weise wie dem (TV-)Film eine Visualität eigen. Ihm fehlt die Fähigkeit des „umweglosen Vor-Augen-Führens“, das im „visuellen Zeitalter“, im Zeichen der Übermacht des Bildes, von den Massen der Rezipienten gefordert zu sein scheint. Mit der audio-Komponente kann es – wenn auch als „schwächerer“ Kandidat – noch in Konkurrenz treten. Gedacht sei hier an die zwar selten genutzte, aber generell bestehende Möglichkeit der auditiven Rezeption von Literatur bei Lesungen oder in Form des wieder vermehrt produzierten Hörbuchs. Doch „im Bereich des Imaginären, d.h. des Scheins, verliert Literatur gegen das Kino“²⁰⁶. Denn während diese „Effektproduktionsmaschine“ direkt auf die Leinwand und damit ebenso „ohne Zwischentritt“²⁰⁷ auf die Netzhaut des Betrachters projizieren kann, benötigt die Literatur die „vermittelnd-produktive Instanz“ der Einbildungskraft, um das „Kino im Kopf des Lesers“ zu aktivieren.²⁰⁸

Doch nicht nur auf dem Feld der sinnlichen Rezeption, auch auf dem des Plots und den damit verbundenen Inszenierungsformen setzen die audiovisuellen Medien neue Maßstäbe: „[D]ie Rasanz charakterisiert die Angebote [...]“²⁰⁹ Szene folgt auf Szene, lange Einstellungen sind eine Selten-

²⁰² Mattenklott, Gert (1986): Gibt es U- und E-Leser? S. 37f.

²⁰³ Nusser, Peter (1991): Trivilliteratur, S. 8

²⁰⁴ Nutz, Walter (1999): Trivilliteratur und Popularkultur, S. 310

²⁰⁵ Schanze, Helmut (1996): Einleitung, S. 7

²⁰⁶ Jürgens, Christian (2000): Literatur im Zeitalter des Kinos II. Das „Man“ ohne Eigenschaften oder: Fluchtlinien literarischer Aufschreibesysteme, S. 278

²⁰⁷ Kittler, Friedrich A. (1987): Aufschreibesysteme 1800/1900, S. 271

²⁰⁸ Vgl. Jürgens, Christian (2000): Literatur im Zeitalter des Kinos II, S. 279

²⁰⁹ Nutz, Walter (1999): Trivilliteratur und Popularkultur, S. 323

heit, aktions- und abwechslungsreich ist die Handlung. „Der Rezipient benötigt kaum noch seine Phantasie, die rasanten Bilderfolgen nehmen ihm alle Vorstellungsanstrengungen ab und liefern jede erdenkliche Szene in einem entsprechenden Ambiente.“²¹⁰ Neil Postman hat diese Tendenz Jahre zuvor schon mit dem Begriff „Guckguck-Welt“ beschrieben, „in der mal dies, mal das in den Blick gerät und sogleich wieder verschwindet. [...] sie fordert uns nicht auf, etwas zu tun, ja, sie läßt es gar nicht zu“²¹¹.

In diesem hier nur skizzierten Kontext der medialen Konkurrenz musste und muss die Literatur sich neu verorten. Der „Präsenzchock des Films“ um 1900 habe sie zunächst einmal „sprachlos“ gemacht, konstatiert Helmut Schanze.²¹² Damals und noch mehr in Folge, in der das Fernsehen die mediale Vormacht errang, hat sich nicht nur ihr Stellenwert gegenüber jenem in der einstmals medial vom Buch geprägten Zeit verändert. Die Literatur selbst ist eine andere geworden, hat auf das veränderte fremdmediale Umfeld reagiert.

Ein historisch prominentes Beispiel für die zumindest intendierte Reaktion der Literatur auf eine mediale Revolution – eben die Erfindung des Films – lässt sich in der Epoche des Expressionismus finden, in der die menschliche Wahrnehmung allein durch das Großstadtleben mit einer Reizüberflutung konfrontiert war, die in den bewegten Bildern des Kinos ihre mediale Entsprechung, wenn nicht Steigerung fand. Die Erfahrung all dessen schlug sich nicht allein thematisch vor allem in der so genannten „Großstadtlyrik“ nieder, sondern hatte auch Einfluss auf die Form der Werke: Die durch Komplexität bestimmte literarische Gattung erfand die Simultangedichte, das Drama suggerierte Simultaneität und Parataxe durch eine nicht logisch oder psychologisch nachvollziehbare Verkettung einzelner Akte und der Roman galt zu dieser Zeit zumindest Alfred Döblin „schon lange“ nicht mehr als eine fest definierte „Form“²¹³. Der Autor forderte 1917 den „Regenwurmroman“, der „in zehn Stücke geschnitten werden kann und jeder Teil bewegt sich selbst“²¹⁴. Zuvor, 1913, hatte er für diese Vorgabe den Begriff „Kinostil“ geprägt, in dem die „Gedrängtheit und Präzision“²¹⁵ der erfahrenen Realität zum Ausdruck gebracht werden könne.²¹⁶ Damit zeigt sich, wie die Literatur auf einen sich stark im Wandel befindlichen Kontext reagiert, im Besonderen auf die veränderten Wahrnehmungsbedingungen, die sich am Medium Film retrospektiv ablesen lassen.

„Der Filmsehende liest Erzählungen anders. Aber auch der Erzählungen schreibt, ist seinerseits ein Filmsehender.“ Und als solcher, so sagt Brecht weiter, wolle er „seiner eigenen Haltung beim Schreiben den Charakter des Instrumenteбенützens [...] verleihen“²¹⁷. Gemeint sind hier die „Instrumente“ des Films, die der Autor bei seiner Produktionsweise – wohl wissend, dass er sie nicht verwenden kann – verwenden will. Das Bewusstsein für seine eigenen Produktionsmittel bleibt also nicht unberührt von der damals neuen Medienerfahrung.

„War auf der einen Seite die Entwicklung des Films seit seinen Anfängen nicht zu trennen von der Übernahme literarischer Stoffe und Themen, von der Anlehnung an narrative Techniken [...], so ließen sich andererseits in dem Maße, wie sich eine eigenständige Bild-Sprache des Films entwickelte, Einwir-

²¹⁰ Nutz, Walter (1999): Trivialliteratur und Popularkultur, S. 320

²¹¹ Postman, Neil (1987): Wir amüsieren uns zu Tode, S. 99

²¹² Vgl. Schanze, Helmut (1996): Geschriebene Bilder. Zu Problem und Geschichte der literarischen Vorlage, S. 79

²¹³ Döblin, Alfred (1963): Ausgewählte Werke, Band 2 [Aufsätze zur Literatur, Reform des Romans], S. 33

²¹⁴ Döblin, Alfred (1963): Ausgewählte Werke, Band 2 [Aufsätze zur Literatur, Bemerkungen zum Roman], S. 21

²¹⁵ Döblin, Alfred (1963): Ausgewählte Werke, Band 2 [Aufsätze zur Literatur, An Romanautoren und ihre Kritiker], S. 17

²¹⁶ Döblin selbst hat 1928 mit „Berlin Alexanderplatz“ einen expressionistischen Roman nach dieser Maßgabe geschrieben.

²¹⁷ Brecht, Bertolt (1967ff.): Gesammelte Werke, Band 18 [Schriften zur Literatur und Kunst, Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment], S. 156f.

kungen filmischer Wahrnehmungs- und Darstellungsformen auf die literarische Praxis nicht übersehen.²¹⁸

Während die bewegten Bilder des Films zunächst noch neue Seh-Erlebnisse ermöglichten, dominieren die des Fernsehens inzwischen die mediale Erfahrung. In der Popularkultur sind vor allem die technischen Massenmedien die primäre Informations- und Quelle der Unterhaltung²¹⁹: „Schrift verliert sich [...] in Audiovisualität auf Bildschirmen.“²²⁰ Daher bestimmen sie sowohl den Erwartungshorizont als auch die Ausbildung der Rezeptionskompetenz des „heute an das Lesen langer romanhafter Texte ungewohnten Rezipienten“²²¹. Für Nutz ist dieser an den Konsum permanenter und einfach zu verfolgender „action“ gewöhnt. Rasante Bildfolgen ersetzen die Fantasie. Unterhaltung statt Reflexion sei das Ziel, wie es auch Neil Postman für seine „Guckguck-Welt“ bereits reklamiert hatte.²²²

Doch auch die literarischen Produzenten sind geprägt von dieser Medienerfahrung, sie sind „Filmsehende“, wenn nicht gar „Filmschreibende“ – wie zahlreiche Autoren der hier zu untersuchenden Bilder-Texte, die in ihrer Kurzbiographie auch eine Tätigkeit als Drehbuchautor auflisten.²²³ Und so gilt der Einfluss des Audiovisuellen auf die Literatur heute gar als lexikalisch etablierte Tatsache: „[D]ie Verbreitung des F[ernsehen]s zum dominierenden Massenmedium in der 2. Hälfte des 20. Jh. hat zu einer grundlegenden Veränderung von Sichtweisen und Erscheinungsformen der Lit. maßgeblich beigetragen.“²²⁴ Die Literaturwissenschaft hat dies keineswegs unberücksichtigt gelassen, sondern die vielfältigen Formen der medialen Interdependenzen etwa in den 70-er und 80-er Jahren unter Schlagwörtern wie „filmische Schreibweise“ in den Blick genommen und so literarische Verfahren diskutiert, die strukturelle Ähnlichkeiten mit filmischen aufwiesen.²²⁵

Auf die Darstellung dieser Forschung soll hier verzichtet²²⁶ und stattdessen der Fokus auf einen Aspekt dieser medialen Konstellation gelenkt werden, in dem die Konkurrenzsituation offensichtlich zutage tritt: dem der *Verbildlichung*. Die Literatur verfügt nicht über die unmittelbare Präsenz der Bilder, die das Kino produziert, ihr Leser muss „das Gelesene mit seiner Phantasie in einem ausschließlich indiv[id]uellen Prozeß 'aufbau[en]'“²²⁷, also auch dessen visuelle Komponente. Diese Verbildlichung leistet seine *Einbildungskraft*, die – laut Kittler – jedoch im Kino „arbeitslos“²²⁸ wird.²²⁹ Auch wenn man soweit nicht gehen will, da auch auf der Leinwand Gesehenes vom Rezi-

²¹⁸ Heller, Heinz-Bernd (1983): *Literatur und Film. Die historische Dimension*, S. 161

²¹⁹ „Was wir über unsere Gesellschaft, ja über die Welt, in der wir leben, wissen, wissen wir durch die Massenmedien.“ (Luhmann, Niklas (1996): *Die Realität der Massenmedien*, S. 9)

²²⁰ Voigts-Virchow, Eckart (2001): *Fernsehen und Literatur*, S. 173

²²¹ Nutz, Walter (1999): *Trivalliteratur und Popularkultur*, S. 320

²²² Vgl. Postman, Neil (1987): *Wir amüsieren uns zu Tode*, S. 83ff.

²²³ Die Analyse derartiger Romane hinsichtlich ihrer Ähnlichkeitsstruktur mit dem Drehbuch wäre weiterführend fruchtbar. Sie könnte etwa nach Analogien der textuellen Interpunktion in der Literatur und den technischen Anweisungen des Drehbuches suchen, nach literarischen Imitationen des filmischen Verstreichens von Zeit, nach einer der Literatur konventionell nicht gemäßen Dramaturgie der Szenenfolge etc. und so die „verfilmbare“ Verfasstheit dieser Texte konstatieren, das Schreiben der Autoren im Hinblick auf die kineastische Umsetzung oder – nicht intentional – als Folge der Filmrezeption.

²²⁴ Voigts-Virchow, Eckart (2001): *Fernsehen und Literatur*, S. 172

²²⁵ Vgl. Griem, Julika (2001): *Film und Literatur* / Joachim Paech (1996): 'Filmisches Schreiben' im Poetischen Realismus / Ders. (1988): *Literatur und Film* (darin: Kapitel 7: Filmische Schreibweise, S. 122-150)

²²⁶ Vgl. Rajewsky, Irina O. (2002): *Intermedialität*, S. 40-58

²²⁷ Nutz, Walter (1999): *Trivalliteratur und Popularkultur*, S. 320

²²⁸ Kittler, Friedrich A. (1987): *Aufschreibesysteme 1800/1900*, S. 271

²²⁹ Im Gegensatz dazu setzt das ambitionierte Kino auf eine „semiotische Fastenkur der Leinwand“: Lars von Trier montierte in seinem Film „Dogville“ (2003) bis „aufs letzte Schräubchen [...] die Bildermaschine“ ab, schuf ein bühnenähnliches Tableau, auf dem sich die Figuren in einer nur durch Kreidestriche angedeuteten Welt bewegen, ein nur in Umrissen auf den Boden gezeichneter Hund bellt und eine „Straße ist eine Straße, weil ihr Name auf dem Bühnenboden steht“. Sein Film sei daher „ein Appell an die Vorstellungskraft des Zuschauers, eine Projektion, die da beginnt, wo Bilder aufhören“ (Nico-

pienten strukturiert werden muss, so ist dennoch ein qualitativer Unterschied zu konstatieren und damit eine mediale Konkurrenz zwischen Bild und Text, auf welche die Literatur reagiert hat.²³⁰

Generell steht derselben eine Reaktion offen, die allen kreativen Ausdrucksformen möglich ist:

„Jede der Künste kann sich entweder auf ihre Unabhängigkeit berufen oder es gerade als eine Herausforderung ansehen, ihre medial bedingten Grenzen zu überschreiten, um an den Schwesterkünsten zu partizipieren: die Malerei wird dann poetisch, die Poesie musikalisch usw.“²³¹

In der Forschung werden diese zwei literarischen Verhaltensweisen angesichts der visuellen Übermacht meist nur grob skizziert. Nach der einen besinnt sich der literarische Text auf die ihm eigenen spezifischen Fähigkeiten, das heißt angesichts der „allmächtigen Bilderflut [auf die] Kultur des Wortes“²³². Er umgeht damit die Konfrontation mit dem popular dominierenden Audiovisuellen, um sich einen eigenen „kleinen“ Weg für eine „kleine Literatur“²³³ zu bahnen, die sich im Extremfall maßgeblich auf das beschränkt, was noch immer am besten in Worten sich darstellen lässt: abstrakte Gedanken. Und die sich somit mangels gemeinsamer Basis dem medialen Vergleich entzieht, der seine unmittelbarste Form in der parallelen Existenz von Buch und Film findet, die heute nicht nur aus der Literaturverfilmung resultiert, sondern oft auch aus dem „Buch zum Film“, das nicht mehr die filmische Vorlage, sondern eine literarische Adaption eines „Film-Films“ sein kann. Es gilt: „Die Selbstreflexivität moderner oder auch sogenannter postmoderner Literatur geht den Fernsehsendungen nach literarischer Vorlage in der Regel ab.“²³⁴

Die zweite Form, in der die literarische Reaktion auf das Audiovisuelle zum Ausdruck kommt, ist das Schreiben für Film und Fernsehen in Form des Drehbuchs oder auch nur des „drehbuchgerechten“ Roman-Schreibens, also des epischen Schreibens mit der primären Intention, einen potentiell verfilmbaren Text zu erzeugen.²³⁵ Beides macht die Textkunst Literatur – wenn auch graduell verschieden – in letzter Konsequenz zu einer Produktionsstufe im Prozess der audiovisuellen Industrie. Denn trotz aller Plädoyers vor allem der um Renommee ringenden Drehbuchautoren konnte sich ihre Textsorte auch in ihrer Reinform als „Script“ noch nicht als eigenständig anerkannte Kunstform durchsetzen.

Neben diese zwei Ausprägungen der literarischen Reaktion auf das erstarkende audiovisuelle Umfeld soll hier – als These – eine dritte gestellt werden, die konzeptionell als das Dazwischen der beiden Extrempositionen verstanden sein will und der die Bilder-Texte in einer noch zu bestimmenden Unterkategorie zugezählt werden können.²³⁶ Diese Überlegungen gehen maßgeblich von

demus, Katja (2003): Das Leben, Ein Brettspiel. Das Kino als hundgemeine Versuchsanordnung: Lars von Triers neuer Film „Dogville“ ist ein großartiger Appell an die Vorstellungskraft des Zuschauers. In: Die Zeit 44, S. 33).

²³⁰ Doch keineswegs nur diese, denn auch im Theater lässt sich in jüngerer Zeit eine „generelle Verlagerung von der Sprache zum Visuellen“ (Maintz, Christian (2002): Theater und Film, S. 31) ausmachen.

²³¹ Varga, Aron Kibédi (1990): Visuelle Argumentation und visuelle Narrativität, S. 357

²³² Schanze, Helmut (1996): Einleitung, S. 7

²³³ Jürgens, Christian (2000): Literatur im Zeitalter des Kinos II, S. 279

²³⁴ Zimmermann, Bernhard (1996): Fernsehlandschaft im Wandel: Ein Rückblick auf die Gegenwart, ein Ausblick in die Zukunft, S. 108f.

²³⁵ Diese Vermutung wird häufig in Feuilleton-Kritiken so genannter postmoderner Romane geäußert. Vgl.: „Das alles ist von Cathleen Schine so schnell und schludrig geschrieben, dass es dafür nur eine Erklärung gibt: Der vorliegende Roman ist wie er sich mit seinen Szene- und Schauplatzwechseln, seinen kleinen flotten Dialogen präsentiert, die Vorlage für das Drehbuch, an dem Elisabeth (die Protagonistin des Romans) scheitert. Man kann Tage mit Emma vom Blatt weg verfilmen. Man kann es auch lassen und sich sagen, dass Bücher wie diese das historische Ende des postmodernen Literatur-Romans markieren.“ (März, Ursula (2004): Bovary, rückwärts. Cathleen Shines „Tage mit Emma“ oder das Ende der Postmoderne. In: Die Zeit 13, S. 59)

²³⁶ Um einen intersubjektiven Arbeitsbegriff zu bestimmen, soll diese Beschreibung in Grundzügen vorab geschehen. Doch ist es auch ein zumindest sekundäres Ziel der vorliegenden Arbeit, bestimmter und literaturästhetisch zu konturieren, was diese Literatur, bestimmt durch das Bewusstsein der Existenz ihrer fremdmedialen und kulturell dominanten medialen Kon-

der Frage aus, ob eine der populären Kultur verpflichtete und damit auf Unterhaltung eines Massenpublikums ausgerichtete Literatur nicht ebenfalls, und zwar schon als Text, „ver-filmt“, genauer: „ver-bildlicht“ sein müsse, um sich behaupten zu können? Orientiert sie sich nicht bereits zunehmend an ihrem Rezipienten, dem eine weitaus höhere Kompetenz als Zuschauer denn als Leser unterstellt und dessen Erwartungshorizont vor allem dadurch gekennzeichnet ist, dass Erfahrungsinhalte und Wahrnehmungsformen „nicht durch das Sieb der Begriffe und Worte filtriert“²³⁷ werden, sondern im wahrsten Wortsinne *anschaulich* präsentiert sind?²³⁸ Richtet sie sich also nicht schon nach der heute dominanten „Eisenbahnwahrnehmung“²³⁹, nach der durch bewegte Bilder bestimmten kinematographischen und televisionalen Sehweise aus?²⁴⁰ Kann sie nicht nur so – wie der Film – zu einem „Medium der Massen“²⁴¹ und damit zum profitablen „Geklapper“ fürs „Volk“²⁴² werden?

Daher ist, so die These, diese Literatur – im Folgenden soll sie allgemeiner als „Referenz-“²⁴³, spezieller als Visualisierungsliteratur bezeichnet werden – im Wesentlichen dadurch gekennzeichnet, dass sie auf eine den visuellen Medien ähnliche Anschaulichkeit zielt, diese jedoch mit den genuin literarischen Mitteln – etwa dem der Beschreibung – nicht mehr in bislang gekanntem Maße herzustellen bereit und fähig ist²⁴⁴, da sie sich – der gleichen ökonomischen und zielgruppenspezifischen, an die Maßgabe der Unterhaltung gekoppelten Funktion unterworfen – auf anderes, etwa auf einen rasanten und aktionsreichen Handlungsablauf, konzentrieren muss. So hat sie, um die im „visuellen Zeitalter“²⁴⁵ geforderte Visualität zu evozieren, die literarische Strategie der Referenz ausgebildet: Derartige Texte referieren im massenmedial verdichteten Rezeptionsraum entweder auf visuelle Fremdmedien oder auf die von ihnen erzeugten Bilder, die meist als Stereotype im piktoralen Pool der populären Kultur existieren und von deren rezipierenden Teilhabern – in verschiedenen Forschungsrichtungen als „Masse“ oder als „The People“ beschrieben – unbewusst aufgerufen werden können. Durch diese Referenz auf außertextuelle Visualitäts-Faktoren verlieren sie ihre Autonomie, da der oben genannte Prozess des „Aufbauens“ durch den Leser beim Lesen hinsichtlich der visuellen Komponente abhängig wird vom vorausgesetzten medialen und kulturellen Rezeptionskontext,

kurrenz, ausmacht. Es wird erwartet, dass vor allem die Funktionalisierungsgründe Aufschluss über „qualitäts“-spezifische Merkmale dieser populären Sparte des literarischen Marktes geben werden.

²³⁷ Vgl. Balázs, Béla (1924): *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, S. 152

²³⁸ Dies zeichnet den Menschen generell aus, der „im Gegensatz zu den meisten anderen Säugetieren, hauptsächlich durch seinen visuellen Sinn geprägt [ist]. Während [...] der Großteil der Tiere im Vergleich zu ihrem Geruchsvermögen ein eher marginales Sehvermögen besitzt [...], verhält es sich bei dem Menschen genau umgekehrt. Hier dominiert eindeutig der Sehsinn“ (Schiemann, Jons M. (2004): *Das visuelle Tier. Menschliches Primat des Sehens*, o.S.).

²³⁹ Grossklaus, Götz (1993): *Das technische Bild der Wirklichkeit: Von der Nachahmung (Mimesis) zur Erzeugung (Simulation)*, S. 94

²⁴⁰ Auch Irina O. Rajewsky konstatiert eine starke „Hinwendung zum Medium des Fernsehens“ in den 90-er Jahren, wohingegen in den 80-ern noch eine Prädominanz des Films als Bezugsobjekt bestanden habe (vgl. dies. (2003): *Intermediales Erzählen in der italienischen Postmoderne*, S. 383).

²⁴¹ Heller, Heinz-Bernd (1983): *Literatur und Film*, S. 168

²⁴² Filmgegner Franz Pfemfert konstatierte 1909: „Die Fackelträger der Kultur eilen zur Höhe. Das Volk aber lauscht unten dem Geklapper des Kinos.“ (Zit. nach: Ebd. S. 169)

²⁴³ Gebildet in Anlehnung an die Charakterisierung der intermedialen Interaktion durch Irina O. Rajewsky, die von Einzel- oder Systemreferenz bzw. intermedialen Bezügen spricht (vgl. dies. (2002): *Intermedialität*, S. 78ff.).

²⁴⁴ In der Geschichte der Malerei referierten umgekehrt auch Gemälde zur Bedeutungsergänzung auf Texte, da sie mit eigenen artistischen Mitteln nicht auszudrücken vermochten, was sie sagen wollten: „Dazu [zu dem im Bild dargestellten Blick der Figur] gehört das zugleich gesprochene Wort. Wer aus der Szene erkannt hat, um welches Wunder [...] es sich handelt, kennt auch die Worte, die gesprochen wurden. Bilder für Analphabeten sind das also nicht.“ (Holländer, Hans (1984): *Augenblicksbilder. Zur Zeit-Perspektive in der Malerei*, S. 190)

²⁴⁵ Dieses zeichnet sich auch dadurch aus, dass das „menschliche Primat des Sehens“ noch stärker ausgebildet wird und die anderen Sinne „durch Selbstverstümmelung“ gänzlich in den Hintergrund getreten, nicht mehr richtig genutzt werden: „Wir Menschen scheinen es darauf anzulegen unsere Sinne zu betäuben, anstatt sie zu erfreuen.“ (Schiemann, Jons M. (2004): *Das visuelle Tier*, o.S.)

in welchem diese Faktoren existieren. Dennoch unterliegt der literarische Text noch keiner direkt rezeptiven Abhängigkeit von der tatsächlichen medialen Visualisierung wie das Drehbuch. Denn während der Leser eines Scripts bei der Lektüre gefordert ist, den „fertigen Film herauf[zu]beschwören“²⁴⁶, ist ein Visualisierungsroman meist nicht von einem konkreten visuellen Medienprodukt abhängig und auf dieses „zugeschrieben“ wie das Drehbuch auf seine Verfilmung²⁴⁷. Er kann auch anders visualisiert werden als auf Basis der vorgeformten Referenz-Bilder, intendiert ist jedoch deren Aktualisierung durch den Leser.

Eine Referenz erfolgt in intermedialer Hinsicht entweder unmarkiert, indem der Text durch Reizwörter den Leser animiert, die von (audio-)visuellen Massenmedien vorgeprägten Bilder aufzurufen. Oder „markiert“, indem er sich auf optische Medien selbst (Systemreferenz) oder auf Produkte derselben (Einzelreferenz) bezieht und sie inszeniert, wie es in den Bilder-Texten mit der Kunstform Malerei und/oder konkreten Gemälden geschieht. In jedem Fall sind diese Texte, die hier zusammenfassend als Visualisierungsliteratur bezeichnet werden sollen, literarische Produkte, die nicht allein selbst visualisieren, sondern ihre angestrebte intensivere, eventuell sogar intersubjektive Visualität durch intermediale Referenz zu evozieren hoffen.

²⁴⁶ Brunow, Jochen (³1991): Eine andere Art zu erzählen. Utopie vom Drehbuch als eigenständiger Schreibweise, S. 25

²⁴⁷ Dennoch lässt sich die These auch dadurch stützen, dass einige der Bilder-Texte bereits kurz nach ihrem Erscheinen als Roman verfilmt worden sind (vgl. u.a. Pérez-Reverte, Arturo [1990]: DAS GEHEIMNIS DER SCHWARZEN DAME [La tabla de Flandes] – Jim McBride: Uncovered, 1994 / Chevalier, Tracy [1999]: DAS MÄDCHEN MIT DEM PERLENOHRRING [Girl with a Pearl Earring] – Peter Webber: Girl with a Pearl Earring, 2003).

Mit Blick auf das fremdmediale Rezeptionsumfeld der Literatur ergibt sich folgende Klassifizierung:

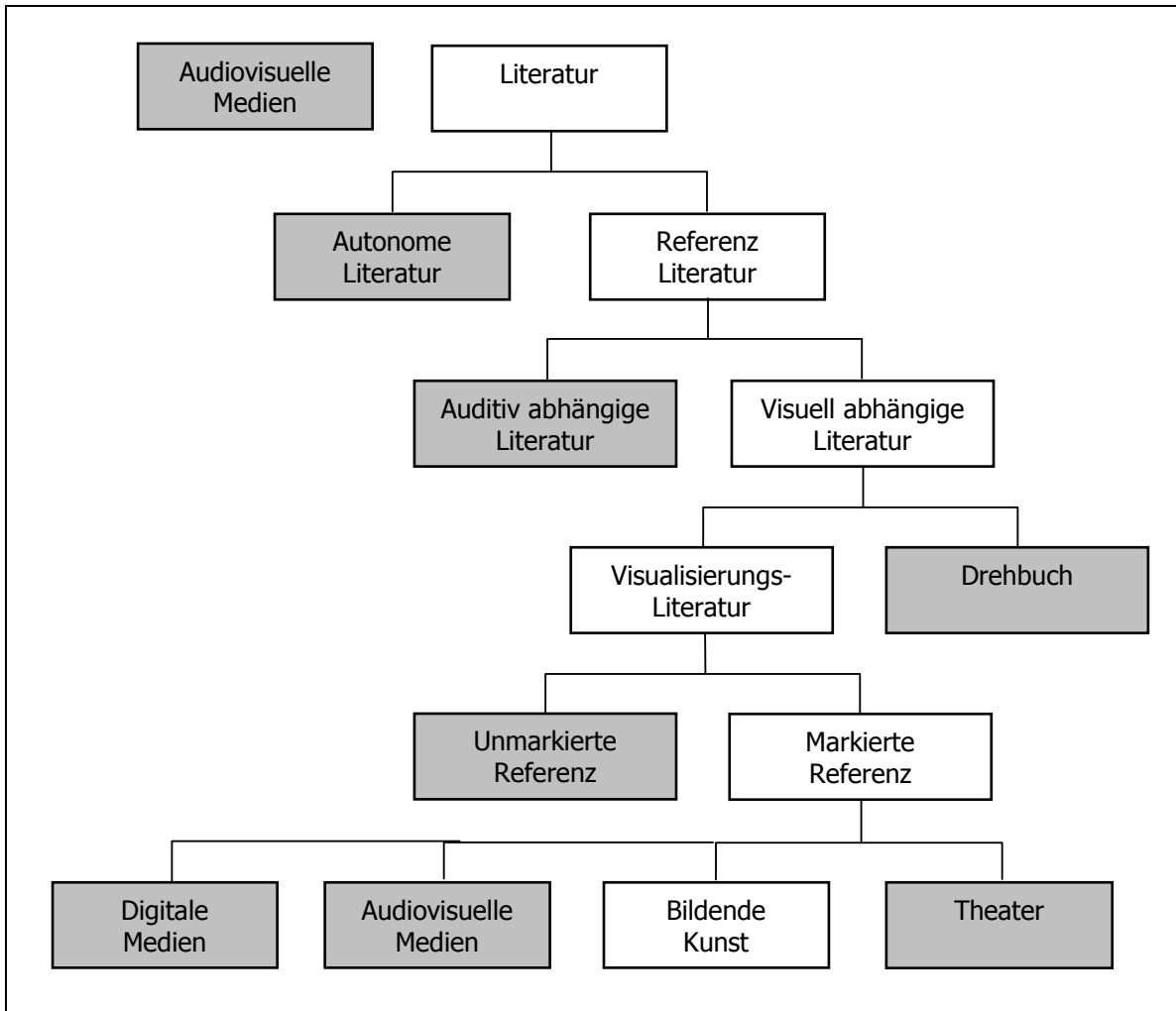


Abbildung 1: Visualisierungsliteratur

Mit einer derartigen Kategorisierung ist eine neue Trennlinie zwischen literarischen Produkten gezogen worden. Nicht mehr Qualität – wie auch immer bestimmt –, sondern die Ausrichtung der Literatur im Rahmen ihres fremdmedialen Umfeldes ist das scheidende Kriterium²⁴⁸, genauer: die Abhängigkeit des literarischen Textes von den medialen Produkten im Kontext. Eine bezüglich ihrer Produktion und Rezeption autonome oder zumindest auf Autonomie zielende, also von fremdmedialen Erscheinungsformen unabhängige Literatur, die sich auf konventionelle literarische Verfahren und Werte besinnt und nicht immer eine Abschottung, zumindest aber eine abgrenzende Auseinandersetzung mit der visuell dominierten Alltagswelt praktiziert, steht einer übergreifend als intermedial zu beschreibenden gegenüber, die – gleich in welchen intermedialen Ausprägungen – einen Bezug zu parallel existierenden Medien und medialen Produkten aufweist, teilweise diesen auch markiert und so – in einem graduell weiten Spektrum – eine Abhängigkeit von medialen Fremdfaktoren erzeugt.

Im Einzelnen: Als „(visuell-)autonome Literatur“ soll von der „intermedialen“ jene unterschieden werden, die sich angesichts der medialen Konkurrenz auf das Wort und nur auf mit ihm Ausdrückendes besinnt, so wie es oben als erste Reaktionsform beschrieben worden ist. Die Literatur

²⁴⁸ Irina O. Rajewsky konstatiert einen ähnlichen Befund für ihr Untersuchungsmaterial (vgl. dies. (2003): *Intermediales Erzählen in der italienischen Postmoderne*, S. 390).

entzieht sich dem medialen Kräftespiel – jedoch nicht, indem sie die Problematik ausblendet, sondern auf sie reagiert. Wie vor allem die Reflexionsromane der Postmoderne zeigen, kann dies durch eine Konzentration auf die nur verbal darstellbare Gedankenwelt geschehen.²⁴⁹ Es kann aber auch in offensiver Auseinandersetzung mit dem Fremdmedium erfolgen. Für die Lyrik konstatiert Mönig diese Autonomie für dichterische Texte des 20. Jahrhundert, die Bildwerke vergegenwärtigen, diese aber nicht nur „verdolmetschen“, sondern eine „inhaltliche und gestalterische Eigenständigkeit behaupten in einem explizit aufgenommenen und Interpretation provozierenden Zusammenhang mit Bildern [...]“²⁵⁰.

Für den Roman kann „Das Buch der Illusionen“²⁵¹ [!] von Paul Auster als Beispiel dieser ausdrücklichen medialen Auseinandersetzung dienen. Die Beschreibung sowohl der filmischen Inhalte als auch der Techniken des fiktiven Regisseurs und Komikers Hector stellen aufgrund ihres Umfangs und ihrer narrativen Parallelführung zum Hauptplot des Romans keinesfalls ein Mittel zur Visualisierung des Letzteren dar. Ganz im Gegenteil wird die Autonomie der Literatur erhalten durch eine strukturelle Abkapselung des Film-Parts von der zentralen Erzählung. Beide Erzählstränge sind vielmehr als Repräsentanten einer „Sprache“ (Bild- und Textsprache) und als solche als Opponenten zu sehen. Gegenübergestellt werden nicht allein zwei Geschichten – die des Literatur[!]professors und jene des vermeintlich verstorbenen Machers der Stummfilme [!] –, sondern auch zwei mediale Vermittlungsformen, in einer „Meditation über die optische Sprache des Kinos und das Wesen der Literatur“²⁵². Dass der Autor auch Drehbuchautor ist und durchaus den Einsatz von Filmtechniken – schnelle Schnitte, Rück-, Überblendungen – in der Literatur einzusetzen weiß, darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass hier eben nicht proklamiert werden soll, dass sich im intermedialen Zeitalter Bild und Text konstruktiv und innovativ ergänzen können. „Für mein Empfinden zeigten Filme zu viel, ließen der Phantasie des Betrachters zu wenig Spielraum“²⁵³, lässt Auster seinen Protagonisten David Zimmer sagen und scheint diesen Nachweis selbst erbringen zu wollen, indem er die filmischen Bilder in der Sprache reproduziert – und zwar in für den Leser nahezu unerträglich langatmigen Deskriptionssequenzen²⁵⁴, welche die Fahrten der Kamera nachzeichnen und wie diese Details in den Blick nehmen. Derart gespiegelt im anderen Medium erscheint viel deutlicher, was der „Literaturprofessor“ dem Film generell anlastet, dass er nämlich die Welt – „die Welt in uns [!] und außer uns“²⁵⁵ – desto schlechter repräsentiere, je genauer er die Wirklichkeit nachahme. Daher seien ihm auch immer schwarz-weiße Stummfilme am liebsten ge-

²⁴⁹ Eine ähnliche Reaktion ist in der Vergangenheit zwischen zwei anderen medialen Ausdrucksformen zu beobachten gewesen. Während aufgrund der wachsenden „Schaulust“ im 19. Jahrhundert zunächst das Theater eine „Schwerpunktverlagerung von sprachlichen zu visuellen Darstellungsformen“ (Maintz, Christian (2002): Theater und Film, S. 6) vollzog und mit zahlreichen Spezialeffekten, opulenten Szenerien, spektakulären Szenen das Seh-Bedürfnis des Publikums befriedigte, der Film jedoch dann diese visuell-inszenatorische Komplexität adaptierte und perfektionierte, kam der Prozess „im Theater parallel dazu weitgehend zum Erliegen“ (ebd. S. 7). Das Theater versuchte also nicht in den Wettstreit mit dem technischen Medium zu treten, da seine Stärke nicht allein in der Produktion von Bildern besteht.

²⁵⁰ Mönig, Klaus (2002): Malerei & Grafik in deutscher Lyrik des 20. Jahrhunderts, S. 9f.

²⁵¹ Auster, Paul (2002): Das Buch der Illusionen

²⁵² Verna, Sacha (2002): Schnurrbart im Sägemehl. Nur traurige Helden sind gute Helden, in seinem „Buch der Illusionen“ schlägt Paul Auster jedoch zu viele melodramatische Purzelbäume. In: Die Weltwoche 31, S. 66

²⁵³ Auster, Paul (2002): Das Buch der Illusionen, S. 23

²⁵⁴ Gerade diese Passagen wurden von Rezensenten als Schwäche des Romans ausgelegt. So zeigt sich Sacha Verna erstaunt darüber, „wie schlecht Auster mit der Übertragung von Film in Literatur umzugehen vermag“ und kritisiert, dass der Autor zwar seinen Protagonisten die mit Phantasie zu füllenden Leerstellen im Film vermissen lässt, jedoch nicht auf die Idee komme, dass diese auch im eigenen Roman wünschenswert seien (vgl. dies. (2002): Schnurrbart im Sägemehl. In: Die Weltwoche 31, S. 66-67)

²⁵⁵ Auster, Paul (2002): Buch der Illusionen, S. 23

wesen, während Farbe und Ton die „optische Sprache“²⁵⁶ schwächten. Hier wird also gerade nicht die suppletionsfähige Interaktion der beiden Medien proklamiert, sondern für deren Trennung plädiert. Daher ist Sacha Verna zuzustimmen: „Das ´Buch der Illusionen´ ist weder ein Buch über Filme noch ein buchgewordener Film.“ Zu widersprechen hingegen ist der Schlussfolgerung, „Paul Auster verschenkt die Möglichkeiten, die das Miteinander von Bildersprache und Sprachbildern bieten würde“²⁵⁷. Er zeigt indes, dass diese derzeit allerorten unter dem Stichwort der Intermedialität suggerierten Potentiale zur Verwässerung der literarischen Kompetenz führen, die etwa in den durch des Lesers Illusionsbildung zu füllenden „optischen Leerstellen“ des literarischen Textes zu suchen ist. Denn das Autofané am Romanende trifft nicht allein die Filme, die im wahrsten Sinne in Flammen aufgehen. Es verbrennt im Roman auch das Manuskript, das von diesen Filmen berichtet. Was bleibt, ist der Roman, den der Rezipient in den Händen hält: „Das Buch der Illusionen“.

Während die hier als autonome definierte Literatur somit dadurch gekennzeichnet ist, dass sie die Illusionsbildung durch den Leser nicht abhängig machen will von fremdmedialen Bildern, intendiert die Referenzliteratur gerade eine solche konstruktive Anlehnung durch ihre Bezugnahme auf fremdmedial Vorgeprägtes oder ausdrücklich auf Medien bzw. konkrete Produkte derselben. In dieser Arbeit liegt der Fokus auf der visuellen Dimension der Referenz, die aus der augenscheinlicheren Differenz zwischen Text und Bild resultiert. Denn in visueller Hinsicht tritt das Defizit der sprachlichen Kunstform offener zu Tage, im Audio-Bereich ist eine derartig scharfe Konkurrenz nicht gegeben, da auch der Literatur die hörbar gemachte Sprache zur Verfügung steht und Literatur und Film nach Überwindung des Stummfilms in dieser Dimension Berührungspunkte finden: beide sind auditiv rezipierbar.²⁵⁸ Doch entscheidender ist im „Bilder-Zeitalter“ die Visualisierungsliteratur, die auf medial geprägte Bilder oder deren optische Medien referiert, um von deren Visualität zu profitieren, die ihr selbst faktisch nicht eigen ist.

Mit Einführung des Visualisierungsromans und dessen folgend relevanter, durch die markierte Referenz auf Gemälde gekennzeichnete und als Bilder-Text benannter konkreter Ausprägung soll auch terminologisch der vom Erkenntnisinteresse geleitete Blickpunkt unterstrichen, außerdem die Frage nach der literarischen Qualität in den Hintergrund gerückt und eine nicht intermediale Charakterisierung des Untersuchungsmaterials auf das Merkmal „vorwiegend auf Unterhaltung zielend“ beschränkt werden. Neben dem Roman ist im Rahmen der hier entworfenen Kategorisierung theoretisch eine analoge Unterkategorie visuell-abhängiger Literatur jeder anderen literarischen Gattung denkbar, doch in dieser Arbeit nicht Gegenstand. Hier soll einzig auf das Drehbuch verwiesen werden, das Parallelen zum Visualisierungsroman aufweist und – als „Progattung“²⁵⁹ beschrieben – als Prototyp einer Kunstform gelten kann, die von medialen Bildern abhängig ist, die sie selbst nicht erzeugt.

²⁵⁶ Auster, Paul (2002): *Buch der Illusionen*, S. 23

²⁵⁷ Verna, Sacha (2002): *Schnurrbart im Sägemehl*. Nur traurige Helden sind gute Helden, in seinem „Buch der Illusionen“ schlägt Paul Auster jedoch zu viele melodramatische Purzelbäume. In: *Die Weltwoche* 31, S. 66

²⁵⁸ Doch soll erwähnt sein, dass eine der Visualisierungsklassifikation analoge Einteilung der fremdmedial abhängigen Literatur auf Basis der auditiven Komponente ebenso möglich ist. Denn es sind verstärkt auf auditive Qualität zielende Texte ebenso denkbar wie auf Visualität ausgerichtete und daher auch eine „Auditisierung“-Literatur, die auf die audio-Seite des Films referiert – etwa durch emotionalisierte Dialoge, sprachlich imitierte Geräuschkulissen etc.

²⁵⁹ Schanze, Helmut (1996): *Geschriebene Bilder*, S. 75

„[P]ainting and writing have so much to tell each other; they have much in common. The novelist after all wants to make us see.“²⁶⁰ Visualität ist keineswegs ein neues oder exklusives Ziel erzählender Texte. Mit Visualisierungsroman sollen jedoch literarische Werke beschrieben werden, die auf eine verstärkte Visualität zielen, diese aber nicht nur mit den genuin literarischen Mitteln, etwa dem der Beschreibung, sondern auch durch Referenz auf medial vorgeprägte Bilder (unmarkierte Referenz), auf visuelle Produkte optischer Medien oder auf diese Medien selbst (beides markierte Referenz) erzeugen. Sie setzen damit nicht mehr allein auf die Imaginationskraft des Lesers, der auf Basis seines Erfahrungshorizontes Bilder „frei“, das heißt auf alleiniger Grundlage der textuellen Äußerung generiert. Einer der „Bilder-Texte“ diskutiert selbst den qualitativen Unterschied zwischen der Realitäts- und Medien-Referenz. Medial geprägte Bilder, die auf einer zweiten diegetischen Ebene anzusiedeln sind, erhöhten laut diesem den visuellen Intensitätsgrad:

[Erzähler:] „Na ja, es hat schon immer eine Beziehung zwischen den Menschen und der Welt des Wunderbaren gegeben. Denkt nur an die Fabeln und Legenden“, gab ich zu bedenken. [...]

[Nuria: ...] „Die Vorstellungskraft vermag zwar viel, bewegt sich aber in einem völlig anderen Bereich.“ [...]

[Chamuco:] „[...] Sag mal, hat dich nicht gelegentlich die unglaubliche Realitätsnähe bestimmter digital erzeugter Bilder oder Darstellungen verblüfft, die du im Film oder Fernsehen gesehen hast?“

Fernández, Pedro: DAS GEHEIMNIS DES MALERS, S. 236

In einem kulturellen Kontext, in dem nicht nur das Visuelle dominiert, sondern vor allem die bewegten Bilder, fungieren als Referenz-Medien vor allem Film und Fernsehen. Genau wie deren produktive Vorstufe, das Drehbuch, zielen die Visualisierungsromane vor allem auf die „Visualität des Films“²⁶¹ – in Erwartung ihrer primär filmsehenden Leserschaft. Diese konkrete, komplexe und außerdem größtmögliche intersubjektive Visualität der Leinwand oder des Bildschirms ist jedoch mit sprachlichen Mitteln nicht zu erreichen, literarische Verfahren der Verbildlichung würden indes die Aufmerksamkeit des Lesers über die Toleranzschwelle des Unterhaltungswertes hinaus beanspruchen und die auf Rasanz ausgerichtete Plot-Abfolge unterbrechen. Wie abrupt diese auch in der Literatur ist, wie schnell Szene auf Szene im Roman folgen kann, zeigt folgendes Beispiel:

[Der Protagonist macht die Entdeckung eines Briefes, der für den Handlungsfortgang von großer Bedeutung ist.]

„Archie erkannte Floras Handschrift. Er ging zum Haustelefon und wählte Sir William Wardingtons Nummer.

[einfacher Absatz]

Sir William streifte weiße Gazehandschuhe über und breitete das brüchige Papier auf dem Tisch mit dem grünen Boi-Bezug aus. Er beachtete die Übersetzung gar nicht [...].

Harriet Crawleys: DAS PORTRÄT, S. 291

Hier fehlt jede Form der romantypischen Überleitung, die einer Regieanweisung wie „Mr. Wardington betritt den Raum“ nahe käme. Wie nach einem filmischen Schnitt, der nur mit einfachem Absatz angedeutet wird, muss der (überraschte) Leser im nächsten Satz die Anwesenheit Mr. Wardingtons zur Kenntnis zu nehmen. Sie war nicht angekündigt worden. Nutz hat auf diese um „Rasanz“ ringende „Sparsamkeit“ der Texte bezüglich der Vermittlung des in der Populärliteratur vermittelnden Geschichtsbildes hingewiesen:

„Da die Handlungen der populären Lesestoffe stets auf die von ihr als optimal dramaturgisch ‘richtige’ Struktur ausgerichtet sind, vermeidet sie alles, was den Handlungsverlauf stören könnte. Aus diesem Grunde werden nur die spärlichsten Geschichtsdaten oder -beschreibungen gegeben [...].“²⁶²

²⁶⁰ Virginia Woolf. Zit. nach: Mosthaf, Franziska (2000): Metaphorische Intermedialität, S.4

²⁶¹ Witte, Karsten (³1991): Direktor Musenfett. Ein Volksfeind und Die Ästhetik der Nebensachen. Zur Geschichte und Theorie des Drehbuchschriftens in Deutschland, S. 47

²⁶² Nutz, Walter (1999): Trivialliteratur und Popularkultur, S. 47

Hier kommt der schon von Lessing als Manko der Dichtkunst erkannte „Zeitfaktor“ zum Tragen:

„Gesetzt nun also auch, der Dichter führe uns in der schönsten Ordnung von einem Teile des Gegenstandes zu dem anderen; gesetzt, er wisse uns die Verbindung dieser Teile auch noch so klar zu machen: wie viel Zeit gebraucht er dazu? Was das Auge mit einmal übersieht, zählt er uns merklich langsam nach und nach zu [...].“²⁶³

Diese Schnelligkeit, die der Leser vom unterhaltenden Roman erwartet, geht einher mit der Spannung, mit der Ausrichtung auf eine fortschreitende Handlung, gegen die schon Alfred Döblin wetterte, weil er in ihr eine „Vereinfachung“ der Gattung sah, die aus der „zunehmenden, raffiniert gezüchteten Leseunfähigkeit des Publikums“ resultiere.

„Zeit ist genug da, aber sie werden völlig ruiniert durch die Zeitungen. Ungeduld ist das Maß aller ihrer Dinge, Spannung das A und Z des Buches. Anderthalb Stunden Folter, man spuckt aus, das Buch hat seine Pflicht getan. [...] In die gleiche Kerbe wie die Zeitung schlägt der Film. Es ist das völlige Debakel des Romans.“²⁶⁴

Der primär auf Unterhaltung zielende Roman muss also den Spagat schaffen, Anschaulichkeit zu erzeugen, ohne Spannung und Rasanz zu vernachlässigen. Der Visualisierungsroman zeigt, dass er jedoch nicht anschaulich sein muss, um anschaulich rezipiert zu werden. Er fordert durch die Strategie der Referenz auf den piktoralen Pool paralleler Medien hingegen – genau wie das Drehbuch – seinen Rezipienten auf, „dem Text eine visuelle Vollständigkeit zu verleihen, die er nicht besitzt, auf die er aber verweist“²⁶⁵. Auch wenn das Drehbuch auf noch zu erzeugende Bilder voraus weist, der Visualisierungsroman hingegen gerade auf diese medial manifestierten Bilder referiert, erzeugen jedoch beide literarische Kunstformen²⁶⁶ bildhafte Vorstellungen beim Rezipienten durch – die terminologische Anleihe bei der Computersprache sei erlaubt – „short cuts“, als Signalwörter zu verstehen, die gezielt eine Vorstellung aufrufen, ohne sie zu beschreiben. Doch natürlich sind diese im Gegensatz etwa zu den Regieanweisungen des Drehbuchs im Roman weit umfangreicher und in den narrativen Textfluss eingebettet.

Neben einer zweiten Ähnlichkeit zahlreicher Visualisierungsromane mit dem Script, der Dominanz des Dialogs, fällt bei allen Untersuchungstexten eine dritte ins Auge: die Seltenheit reflexiver Passagen.²⁶⁷ Auch „[k]ein gutes Drehbuch enthält die nicht verfilmbaren Gedanken und inneren Motivationen seiner handelnden Figuren oder andere nicht visuelle Erklärungen“²⁶⁸. Langatmige und durch fehlende Aktion gekennzeichnete Ausdrucksformen der Beschreibung und Reflexion sind jedoch nicht nur in der unterhaltenden Literatur des Populären zur Rarität geworden.²⁶⁹ Sie sind eine Vorgabe des Populär-Audiovisuellen, das sich eben durch Rasanz und Aktion auszeichnet. „Die meisten der dort [in den ´modernen Abspiegelstätten für Filme´] gezeigten Filme haben gar nicht mehr das Ziel zu erzählen, sie wollen nur überwältigen, unterwerfen.“²⁷⁰ Dieses sich in schneller Bildfolge statt langer Frontaleinstellungen und aktionsreicher Handlung statt kontemplativer Monologe zeigende Phänomen wurde über den Film hinaus zum Kennzeichen „aller Produkte der Produzenten von populärkulturellen Institutionen der Literatur, des Rundfunks, Films und Fernseh-

²⁶³ Lessing, Gotthold Ephraim (1979ff.): Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 5,2 [Laokoon], S. 124

²⁶⁴ Döblin, Alfred (1963): Ausgewählte Werke, Band 2 [Aufsätze zur Literatur, Bemerkungen zum Roman], S. 20

²⁶⁵ Brunow, Jochen (³1991): Eine andere Art zu erzählen, S. 26

²⁶⁶ „Das Drehbuch ist heute bereits zu einer selbständigen literarischen Kunstform geworden [...].“ (Béla Balázs. Zit. nach: Brunow, Jochen (³1991): Vorwort, S. 7) Anerkannt ist es als solche indes noch nicht (vgl. ebd.).

²⁶⁷ Damit sind nicht jene gemeint, die in Kapitel 4 als Reflexionen über die Medien aufgeführt werden. Aufgrund des Fehlens der Selbstreflexion der Figuren fallen diese umso mehr auf.

²⁶⁸ Brunow, Jochen (³1991): Eine andere Art zu erzählen, S. 32

²⁶⁹ „Die Resistenz des Fernsehens gegen die Selbstreflexivität moderner Literatur erweist sich auch für die 1990er Jahre als prägend.“ (Zimmermann, Bernhard (2002): Literatur und Fernsehen, S. 179)

²⁷⁰ Brunow, Jochen (³1991): Eine andere Art zu erzählen, S. 31

hens[...]²⁷¹: Solche Güter seien auf Rasanz ausgerichtet, weil diese zum „raschen ‚Verzehr‘“ stimuliere, der wiederum aufgrund der ökonomisch gebotenen Kurzlebigkeit des Marktes medialer Produkte eine Notwendigkeit darstelle. Auf den schnellen Konsum folge ein Bedürfnisgefühl, das durch ein erneutes Angebot für dessen Produzenten gewinnbringend befriedigt werden könne. „Diese Rasanz hat sich in den unterhaltenden Zeitschriften breitgemacht, die auf lange Texte zugunsten ‚schneller‘ Bildfolgen (Visualisierung) verzichten.“²⁷² Und sie hat sich auch in der auf Unterhaltung zielenden Literatur breit gemacht, die ihre eigene Ökonomie ausgebildet, Rationalisierungsstrategien entwickelt hat, um diesen Vorgaben zu entsprechen. Nusser hat dies am Beispiel des Thrillers gezeigt: „Die Aneinanderreihung kurzer, aktionsgeladener Szenen, ständiger Schauplatzwechsel, Wechsel der Beschreibungs- und Wahrnehmungsperspektiven, Verkürzung des Bildes zur Großaufnahme und die durch all dies bewirkten Spannungssteigerungen und emotionalen Erregungen“²⁷³ bestimmten heute sowohl den literarischen Thriller als auch den aktionistischen Kriminalfilm bzw. Fernsehkrimi.

Als eine dieser literatur-ökonomischen Strategien wird hier die intermediale Referenz zur Erzeugung von Visualität verstanden, die auf den ersten Blick vor allem – jedoch nicht allein – langatmige Beschreibungen „ersparen“ kann. Denn vor diesen wird in der Literaturgeschichte nicht erst heute gewarnt. Lukian (ca. 120 – 180 n. Chr.) etwa nannte es geschmacklos, mit solchen die Geduld des Lesers zu missbrauchen²⁷⁴, Nicolas Boileau (1636 – 1711), Verfasser der Poetik „L'Art poétique“ (1669 – 1713), beschreibt seine Reaktion auf lange Beschreibungen als eine für die meisten Leser typische wie folgt: „Ich überschlage, um zum Ende zu kommen, zwanzig Seiten [...]. Hütet Euch vor der fruchtlosen Weitschweifigkeit solcher Autoren, und belastet euer Werk nicht mit unnützen Kleinigkeiten.“²⁷⁵ Auch eine Konzentration auf das zu Sehende geht nicht zum ersten Mal in der Geschichte einher mit einer Erhöhung des Tempos. Die Skopophilie, die Schaulust, die schon im 19. Jahrhundert zum Grundtenor gehörte, habe dazu geführt, dass sich auch das Theater in eine „Sensationsmaschine“ verwandelte²⁷⁶, deren Leitprinzip auf die „Formel ‚Maximale Dynamisierung‘“²⁷⁷ gebracht werden könne. Schon hier führte der verstärkte Visualitätsgrad zur Rasanz. Das Auge wurde zum primären Sinnesorgan erklärt und nicht mehr durch die Intensität eines Bildes, sondern durch die rasche Folge vieler, später bewegter Bilder gefordert.

In der Referenz auf fremdmediale Bilder scheint die unterhaltende Literatur heute eine Strategie gefunden zu haben, die es ermöglicht, den parallelen und widerstreitenden Forderungen nach Visualität und Rasanz nachzukommen. Mönig hat den Einsatz des Bildzitats mit vergleichbarer Zielsetzung in der Lyrik konstatiert, wo er zwar weniger auf Visualität als auf eine zusätzliche Bedeutungsdimension zielt, jedoch bezüglich der Quantität eine ebenso rationalisierende Funktion erfüllt wie in den Bilder-Texten:

²⁷¹ Nutz, Walter (1999): Trivialliteratur und Popularkultur, S. 323

²⁷² Ebd.

²⁷³ Nusser, Peter (1980): Der Kriminalroman, S. 83

²⁷⁴ Vgl. Halsall, Albert W. (1992): Beschreibung, Sp.1499

²⁷⁵ Zit. nach: Ebd. Sp.1502

²⁷⁶ Vgl. Remshardt, Ralf Erik (1998): Als die Bilder laufen lernten. Dion Baucault und das „vorfilmische“ Theater des 19. Jahrhunderts, S. 78

²⁷⁷ Maintz, Christian (2002): Theater und Film, S. 7

„[...] Bildevokationen [...] ermöglichen heute auf engstem Raum eine komplexe und zugleich offene Genauigkeit, die die Textlektüre für viele Leser intensiviert und anreichert mit Bedeutungen, die durch ein Vielfaches an sprachlicher Ausführlichkeit, wenn überhaupt, nur sehr viel umständlicher zu erreichen wäre.“²⁷⁸

Dem so durch Rasanz und visuelle Intensivierung konturierten Visualisierungsroman stehen zwei Referenzstrategien – die unmarkierte und markierte²⁷⁹ – zur Verfügung, die parallel verfolgt werden können, da sie auf unterschiedliche Referenzobjekte zielen.

In unmarkierter Weise referiert die Literatur auf von Fremdmedien geprägte Bilder, also auf Stereotypen, die im kollektiven Gedächtnis²⁸⁰ der Gesellschaft verankert und durch Signalwörter aufgerufen werden können. So entstehen Fantasiekulissen, die der Text nicht mehr eigens erschaffen muss, sondern auf deren Modelle in einer virtuellen Bilderwelt er verweisen kann. Daher wird es etwa in einem Liebesroman, der in Adelskreisen und dem Schauplatz „Schloss in Schottland“ angesiedelt ist, angesichts der Verfilmungen von Romanen der englischen Bestseller-Autorin Rosamunde Pilcher unnötig sein, diese Kulisse eingehend zu beschreiben. Deren Visualität kann beim filmsehenden Leser vorausgesetzt werden: Nach Empfang des Signals „schottisches Schloss“ reproduziert dieser das TV-Bild vom „inneren Auge“ – auch weil es in seinem von der populären Kultur geprägten Erwartungshorizont liegt, dieses zu tun. Gleiches gilt etwa für die Straßen von New York. Auch der lesende Fernseh-Zuschauer, der niemals in den USA war, bekommt ein Bild der Stadt allabendlich in amerikanischen Serien vor Augen geführt. Warum also das narrative Action-Tempo verlangsamen, um – einige Beispiele seien noch genannt – deskriptiv die Kulisse „Rom“ mit ihrem ums Kolosseum kreisenden Roller- und Kleinwagen-Verkehr zu evozieren, die nicht nur der Rezipient italienischer Filme internalisiert hat, oder die Szenerie eines mittelalterlichen Marktplatzes aufrufen, der aus Kostümfilmern mit seinen erdigen, stets von Gestalten in Lumpen und regem Handel rund um den Galgen belebten Grund visuell konturiert ist? Gleiches gilt für andere Schauplätze aus dem gängigen Repertoire der Unterhaltungsindustrie, die durch Wiederholung intersubjektiv verankert und für die Rezeption von massenhaft verbreiteten Produkten wie Film, Fernsehen und eben auch Romanen konstituierend sind.

„Die Welt der ‚Mantel- und Degenfilme‘ oder jene des ‚Wilden Westens‘ oder die des Tatort-Films mit Schimanski in Duisburg ‚gehört‘ zu uns, zum Fernsehzuschauer [...]. [...] Dieses ‚kollektive‘ Gedächtnis nutzen alle Produzenten unbewußt als Hintergrund für ihre Erzählungen, weil es eine allbekannte, wohlbekannte, vielleicht auch ‚abgedroschene‘, d.h. ‚triviale‘ Welt stets aufbewahrt und parat hält und die nur ‚abgerufen‘ und nicht ständig neu exponiert werden muß.“²⁸¹

So lässt sich auch die wachsende Produktion des heute äußerst populären historischen Romans erklären.²⁸² Neben dem allgemeinen „Geschichtsboom“, den zumindest Deutschland etwa durch TV-Dokumentationen erlebt, ermöglichen es Romane mit geschichtlichem Hintergrund durch einfache – möglichst ungenaue – Zeitangaben („Mittelalter“, „Ritterzeit“, „Weltkrieg“) und ohne Beschreibung eine fremdartig faszinierende, monumentale Kulisse zu evozieren, vor der gleich welches Geschehen einen anderen Effekt erzielt als in der Szenerie der Jetzt-Zeit. Dies machte jedoch

²⁷⁸ Mönig, Klaus (2002): *Malerei & Grafik in deutscher Lyrik des 20. Jahrhunderts*, S. 23

²⁷⁹ Zum Problem der Markierung vgl. Kapitel 3.3

²⁸⁰ Vgl. u.a. Nutz, Walter (1999): *Trivilliteratur und Popularkultur*, S. 314

²⁸¹ Ebd.

²⁸² Im sprunghaften Anstieg eines neuen Typs von metafictionaler und selbstreflexiver Geschichtsfiktion, der seit Mitte der sechziger Jahre in verschiedenen Nationalliteraturen zu verzeichnen ist, sieht etwa Ansgar Nünning eine Renaissance des historischen Romans (vgl. ders (1995): *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiction* Teil I: Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans). Dieser stellte 2003 zehn Prozent der verkauften Romane auf dem deutschen Buchmarkt (vgl. Kochhan, Christoph (2004): *Faible für Heiteres. Marktforschung*, S. 14).

erst der Film möglich, der durch aufwändige Historienstreifen etwa die Visualität des Mittelalters vor dem heutigen Rezipienten erstehen ließ. Zuvor war eine visuelle Vorstellung vergangener Zeit nur aus den exklusiven Quellen der Historien-Gemälde erschließbar. Die Literatur kann sich hingegen heute das filmisch konstruierte Historienbild der Masse zunutze machen und damit jene Visualität erzielen, die der Schaulust ihrer auch filmschauenden Leserschaft entgegenkommt. Doch nicht nur die Bilder des Films, auch die der bildenden Kunst dienen als Referenzobjekt. So dürfte etwa das Holland des 17. Jahrhundert vor allem durch die wachsende Begeisterung für Gemälde van Dycks oder Vermeers Gestalt gewinnen. Deren Werke fanden nicht nur in zahlreichen Ausstellungen, sondern auch als Nachdrucke massenhaft Verbreitung und damit Eingang in die populäre Kultur.

Die markierte Referenz, die in dieser Arbeit zentral in den Blick genommen wird, beschreibt die Bezugnahme auf mediale Produkte oder die Medien selbst – und zeigt im Gegensatz zur unmarkierten Referenz diesen auch an. Der Text nennt etwa einzelne Werke der visuellen Medien, er inszeniert sie. Oder er referiert auf diese selbst, benennt Film, Fotografie, Theater oder Malerei, setzt sich mit diesen künstlerischen Ausdrucksformen diskursiv auseinander. Zunächst bietet dieser Bezug, vor allem jener auf mediale Produkte, deren Kenntnis der Autor voraussetzen kann, die Möglichkeit der visuellen Präzisierung. Der Text verweist auf eine konkrete künstlerische Gestaltung, die er selbst nie derart scharf konturieren könnte, „[d]enn das Poetische behält immer eine eigentümliche Unfixiertheit“²⁸³. Er ermöglicht so außerdem eine intersubjektive Festschreibung des nicht sichtbaren Visuellen und „erspart“ sich dessen Beschreibung.²⁸⁴

Von der unmarkierten unterscheidet sich die markierte Referenz doch weit mehr dadurch, dass nicht nur die visuelle Intensität komplex evoziert werden kann, erhöht wird auch die Komplexität des Visuellen, die sich als Konkretheit beschreiben lässt. Das „schottische Herrenhaus“ bekommt etwa durch den Zusatz „wie in der Pilcher-Verfilmung“ einen (TV-)Rahmen und dadurch eine weit größere Anschaulichkeit verliehen als der implizite Verweis auf ein „Schloss in Schottland“. Doch wichtiger: Aufgerufen wird zugleich die Rezeption des jeweiligen Mediums. Von konkreten Filmen kann man nicht sprechen, ohne zugleich eine Vorstellung vom Film-Sehen zu evozieren, von äußeren Begebenheiten wie einem Kinosaal, einer Leinwand, einem Fernsehzimmer etwa, aber auch – und dies ist hier entscheidend – von den Bedingungen der Rezeption eines Films.²⁸⁵

Während bislang die Visualisierungsliteratur vor allem durch die Referenz auf das in der Populärkultur nun einmal dominante Medium der bewegten Bildern konturiert worden ist, soll nun gezeigt werden, dass die Erhöhung des visuellen Intensitätsgrades genauso durch die Bezugnahme auf das statische Bild geschehen kann und geschieht.

„Es ist nun diese Illusion [der Identität von Bild und Sache], die das Faszinosum der bildenden Kunst für die Dichtung begründet; genauer: es ist die vorgebliche Unmittelbarkeit der bildenden Künste, ihre sinnliche Präsenz, mit der die poetische Sprache zu konkurrieren sucht [...]“²⁸⁶

²⁸³ Gadamer, Hans-Georg (1986): *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, S. 148

²⁸⁴ Auch Irina O. Rajewsky konstatiert, dass Einzelreferenzen als „*shorthand*“ attributiv oder illustrativ anstelle längerer Beschreibungen gesetzt“ (dies. (2003): *Intermediales Erzählen in der italienischen Postmoderne*, S. 383) werden.

²⁸⁵ Vgl. Kapitel 6.2.1

²⁸⁶ Moog-Grünewald, Monika (2001): *Der Sänger im Schild – oder: Über den Grund ekphrastischen Schreibens*, S. 2

Was Moog-Grünewald hier als maßgeblich für jede literarische Auseinandersetzung mit der Kunst konstatiert, ist vielmehr als Intention einer Literatur zu bestimmen, die sich tatsächlich der Konkurrenz bildlicher Darstellung stellt, sich mit dieser diskursiv auseinandersetzt und durch Abgrenzungsbestrebungen ihre Autonomie zu verteidigen versucht, wie es oben beschrieben wurde. Die vorwiegend auf Unterhaltung zielenden Visualisierungstexte, die als visuell-abhängig deklariert wurden, funktionalisieren dagegen die Visualität der bildenden Kunst, indem sie explizit auf sie referieren und damit weniger den in visuell-komplexer Hinsicht gegebenen qualitativen Abstand verdecken als ihn in offensiver Auseinandersetzung betonen. So scheint die „Faszination“ dieser Literatur an der Bildkunst eher in der Möglichkeit einer parasitären Teilhabe etwa an deren bildlicher Konkretetheit und weniger in der Lust am Wettstreit mit ihr begründet zu liegen. Die anschauliche Unmittelbarkeit hatte auch schon Lessing, der bemüht war, die Vorrangigkeit der Poesie vor der Malerei zu beweisen, als einzigen nicht widerlegbaren Vorteil der bildenden Künste bestätigt: Deren natürliche Zeichen, „nämlich Figuren und Farben in dem Raume“²⁸⁷, gewinnen ihre Kraft durch die „Ähnlichkeit mit den Dingen“²⁸⁸. Darüber hinaus weist die bildende Kunst – speziell hier die Malerei – noch eine Besonderheit unter anderen visuellen Referenz-Optionen auf: Während die Neuen und audiovisuellen Medien vorwiegend der Informationsvermittlung oder Unterhaltung zugerechnet werden, gehört die Rezeption eines Gemäldes in den Bereich der Kunstwahrnehmung. Im Gegensatz zur Unterhaltung sei diese nicht von der oben beschriebenen Rezeptionsoffenheit bestimmt. Sie fordere „Unbedingtheit [...], [erlaube] keine Beliebigkeit in der Wahrnehmung und im Interesse [...] und [verlange] daher dem Rezipienten Anstrengung ab[...]“²⁸⁹. Da mit der Inszenierung eines Gemäldes nicht nur auf dieses, sondern auch auf die spezifische Gemälderezeption referiert wird, letztere jedoch in ihrer Inanspruchnahme des Rezipienten weit über das Sehen nicht künstlerischer oder bewegter Bilder hinausgeht, scheinen sich die Texte, die Gemälde inszenieren, durch diese Referenz ein Höchstmaß an visuell komplexer Intensität zu versprechen. Denn zum einen erfordert die für das an bewegte Bilder gewöhnte Auge ungewohnte Statik eines Gemäldes eine andere Sehkompetenz, zum anderen animiert die Deklaration „Kunst“ den Leser zu einer besonderen Wahrnehmungsweise und durch diese zur gezielten Suche nach dem „Mehr“²⁹⁰ der Kunst. Von dieser spezifischen und aktualisierbaren Rezeptionserfahrung des auch Kunst betrachtenden Lesers profitiert der Text, da er so Visualität erzeugt ohne literarisch zu visualisieren.²⁹¹

Dieser bedarf die Literatur heute, will sie auch das Publikum erreichen, das nicht nur – wie von Kulturkritikern häufig behauptet – die Fähigkeit des konzentrierten Lesens, sondern auch eine andere „langsame[.] Kulturpraktik[.]“, die Fähigkeit des Sehens, genauer: des „sorgfältigen Betrachtens“²⁹² verloren hat. In einem der Bilder-Texte, in dem an anderer Stelle vom Ich-Erzähler auch

²⁸⁷ Lessing, Gotthold Ephraim (1979ff.): Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 5,2 [Laokoon], S. 209, vgl. auch S. 219

²⁸⁸ Ebd. S. 310

²⁸⁹ Hügel, Hans-Otto (2003): Unterhaltung, S. 80

²⁹⁰ Adorno, Theodor W. (1996): Gesammelte Schriften, Band 7 [Ästhetische Theorie], S. 122

²⁹¹ Christoph Eykman sieht hingegen trotz der Tatsache, dass „der Leser kein konkretes Bild vor Augen hat, sondern stets an die Vermittlung durch das sprachliche Medium verwiesen bleibt“ (ders. (2003): Über Bilder schreiben, S. 182) das Ziel der Gemälde-Inszenierung erreicht, wenn der Rezipient „ein vertieftes inhaltliches Wissen um besondere Eigenschaften der (fiktiven) Bilder [gewonnen hat], Eigenschaften, die zwar für ihn unanschaulich, aber gleichwohl geistig präsent und bedeutungsvoll sind“ (ebd. S. 182). Doch muss hier gefragt werden, ob eine solche Definition mit dem Etikett „intermedial“ bedacht werden kann, da es doch nur um die Vermittlung von Inhalten geht. Außerdem wird nicht die Frage beantwortet, warum der Text den „Umweg“ zur Vermittlung dieses Inhalts über das Bild machen sollte, wenn doch alle genuin piktoralen Eigenschaften in den textuellen auf- oder besser: untergehen.

²⁹² Kremer, Detlef (1995): Peter Greenaways Filme. Vom Überleben der Bilder und Bücher, S. 7

die *Bilderflut meiner Zeit* (Fleischhauer, Wolfram: DIE PURPURLINIE, S. 17) beklagt wird, kommt diese These explizit zum Ausdruck:

„Unsere Sehgewohnheiten sind kümmerlich. Wir werden schlechterdings zum Nichtsehen erzogen. Andernfalls könnten wir kaum eine belebte Einkaufsstraße entlanggehen, ohne angesichts der Fülle optischer Reize den Verstand zu verlieren.“ (S. 61)

Romane müssen darauf reagieren, wenn sie auch noch die Menschen als Rezipienten gewinnen wollen, deren „entdeckende[s] Auge [...] zum Zuschauerauge degeneriert [ist]“²⁹³. Die gegenwärtige Debatte um diesen Kompetenzverlust wird bestimmt von zwei diametralen Annahmen. Die eine geht davon aus, dass „nicht ein Mangel“, sondern im Gegenteil eine „Flut von Bildern“²⁹⁴, die „Beschleunigung der optischen Wahrnehmung“ und damit die „Medien des schnellen Bildwechsels“²⁹⁵ (Film, Fernsehen, Video), für diese Entwicklung verantwortlich sind. Die andere spricht von dem „viel zu textlastigen Zeitalter“²⁹⁶ und der übermächtigen „verbale[n] Kommunikation“ der „westlichen Kultur“²⁹⁷. An beiden Polen – zuviel Bild, zuviel Sprache – erhält das Sehen eine neue Bedeutung. Während Autoren durch die Integration von Kunst in ihre Texte diese für die Leser zu einer „Schule des Sehens“ werden lassen könnten, weil sie reflektierend „Einblicke in ungewohnte Denk- und Sehweisen [...] vermitteln“²⁹⁸, wertet auch Regisseur Peter Greenaway seine Filme, in denen Gemälde in unterschiedlichster Weise Raum einnehmen, als Versuche, die verlorengegangene Fähigkeit des Sehens wiederherzustellen²⁹⁹. Auch in dem hier analysierten Roman Fleischhauers, DIE PURPURLINIE, wird die Gemäldebetrachtung zum alternativen Seh-Erlebnis in einer mit optischen Reizen überfüllten Umgebung: *Deshalb genießen wir wohl auch die schlichte Ordnung der alten Gemälde, auch wenn wir im Grunde nichts über sie wissen. Sie kommen uns relativ überschaubar vor, verglichen mit unserer Welt.* (S. 61)

Gemälde scheinen also geeignet – auch in transformierter Weise in Literatur und Film, in denen sie ihre Materialität, Form und Farbe, einbüßen – den bereits stark von dynamisch-visuellen Wahrnehmungsmustern geprägten Rezipienten zunächst aufgrund seiner Gewohnheit, die Welt visuell zu erfassen, anzusprechen, zu stimulieren, zur Rezeption zu animieren, darüber hinaus aber sein Bewusstsein auch auf diese spezifische Wahrnehmungsform zurückzuführen und sie somit zu intensivieren, kurz: das Sehen flüchtiger Bilder zum Betrachten eines Bildes werden zu lassen. Der heutige Rezipient sieht zwar hauptsächlich, dennoch sieht er nicht mehr. „Er hat das Bild verloren und ist den Bildern verfallen.“³⁰⁰ Und zwar in einem Maße, dass heute laut Greenaway das visuelle Medium des Films, welches gerade in seiner Anfangszeit durch Mittel wie Schnitt, Montage, Perspektivenwechsel dem Publikum neue „Seh-Räume“³⁰¹ eröffnete, dieser „Stützfunktion“ der bildenden Kunst bedürfe, um wiederum eine neue Intensität der Wahrnehmung zu ermöglichen. Umso mehr muss die nicht über optische Mittel verfügende Literatur auf diese neuen Wahrnehmungsformen ihrer Leser reagieren: auf Leser, die Zuschauer sind. Der eigentlich „alten“ Kunstform Gemälde wird diese irritierende und daher auf das Sehen selbst lenkende Fähigkeit zugesprochen,

²⁹³ Petersen, Swantje (1995): Korrespondenzen zwischen Literatur und bildender Kunst im 20. Jahrhundert, S. 236

²⁹⁴ Ebd.

²⁹⁵ Kremer, Detlef (1995): Peter Greenaways Filme, S. 7

²⁹⁶ Revolution des Sehens. Interview mit Peter Greenaway. In: Focus 25 (1994), S. 91

²⁹⁷ Ebd.

²⁹⁸ Petersen, Swantje (1995): Korrespondenzen zwischen Literatur und bildender Kunst im 20. Jahrhundert, S. 237

²⁹⁹ Vgl. Kremer, Detlef (1995): Peter Greenaways Filme, S. 7

³⁰⁰ Dürrenmatt, Friedrich (1988): Gesammelte Werke, Band 7 [Literatur und Kunst], S. 423

³⁰¹ Heller, Heinz-Bernd (1983): Literatur und Film, S. 170

weil sie heute als „Fremdkörper“ medialer Darstellung und ihre Rezeption im routiniert konventionisierten Gebrauch von Medien als Novum erscheint.³⁰² Dies zeigt sich derzeit vor allem im anspruchsvollen Film, der immer häufiger als „Gemälde“ charakterisiert wird, weil der Filmemacher „wie ein Maler“ arbeite, der „die Essenz des zu Sagenden mit nur einem Bild zu erfassen sucht“³⁰³.

Einige der Bilder-Texte thematisieren ausdrücklich die aktuelle Welt, in der das Sehen mit Flüchtigkeit verbunden ist. Neben permanenten Appellen zum richtigen Betrachten³⁰⁴ und der Praxis vieler Protagonisten, Stunden und Tage vor einem Gemälde zu verbringen, steht etwa der Wunsch der Hauptfigur, einer Kunsthistorikerin, in Katharine Webers *MUSIKSTUNDE: Ich hoffe, ich lebe lange genug, um meinen Frieden mit einer Welt voller Menschen zu schließen, die schauen, aber nicht sehen [...]*. (S. 174) Daher ist vor allem eine im populären Kontext operierende Literatur, die das gleiche, nicht zum Sehen mehr fähige Massenpublikum bedienen will wie das Mainstream-Kino, nicht nur zur Visualisierung, sondern auch zu einer Bewusstmachung des Seh-Aktes gezwungen, will sie sich neben dem medialen Konkurrenten Film behaupten und dem Publikum – ähnlich wie dieser – Visualität bieten.³⁰⁵

Eine solche vom Text ausgehende Animation des Lesers zur langsamen, auf Intensität zielenden Kulturtechnik der Kunstbetrachtung anhand eines im Text inszenierten Gemäldes scheint jedoch im Gegensatz zur rasanten Plot-Abfolge zu stehen, die der Visualisierungsliteratur im populären Kontext abverlangt wird. Tatsächlich geschieht sie jedoch mit der Referenz auf ein Gemälde, die immer den Akt der Gemälderezeption einschließt, „schnell“, das heißt der beschriebenen unterhaltungsliterarischen Rationalität entsprechend, ohne dass der Erzählfluss unterbrochen werden muss. Durch die Bezugnahme allein erfolgt damit der Appell zu einer bewussten, konzentrierten, sogar kontemplativen „Betrachtung“, die über das Sehen populärer bewegter Bilder hinausgeht. So ist es heute die Kunst, die – wie früher der Film – „neue“ Sehräume eröffnen kann, welche jedoch eigentlich „alte“ vergessene sind. Die Visualisierungsstrategie der markierten Referenz auf bildende Kunst beruht also im Kern darauf, dass das Gemälde, das selbst im Film – wie bei Greenaway – die Konzentration auf das Betrachten lenkt, auch im Text dazu geeignet ist, den „zuschauenden Leser“ verstärkt auf seine Fähigkeit der visuellen Wahrnehmung auszurichten und so eine intensiviert „visualisierende“ Rezeption des Textes zu fördern. Der Werbe-Text auf einem der untersuchten Romane liest sich wie eine gelungene Realisierung dieses Prinzips:

³⁰² Zur Kontrastierung ist ein Vergleich mit den Niederlanden des 17. Jahrhunderts dienlich: „Das Bild bekam den Wert eines Möbelstücks [...]. Bilder waren für jeden, ob reich oder arm, zugänglich und wurden [...] auch auf Jahrmärkten wie Obst und Gemüse gehandelt.“ (Jäkel-Schleglmann, Sylvia (1994): *Zum Lobe der Frauen. Untersuchungen zum Bild der Frau in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts*, S. 24) Vgl.: *Was man über die Holländer sagt, trifft also zu. Jeder Fischhändler und Bauer muß Bilder an seinen Wänden haben, und selbst das schwache Geschlecht muß sich in der Malerei versuchen.* (Maguire, Gregory: *DAS TULPENHAUS*, S. 329) | *Zahlreiche Händler pflegten ihr Geld in Bilder zu investieren [...]. Es gab praktisch keine Wohnung, die ein Zimmer mit dem hellen Licht des Nordens hatte und nicht mindestens ein Bild darin.* (Marini, Lorenzo: *DER TULPENMALER*, S. 43)

³⁰³ Vgl. Leweke, Anke (2004): *Tänzeln über dem Nichts*. In seinem Film „Vater und Sohn“ gelingt dem russischen Regisseur Alexander Sokurov ein wunderbares Beziehungsgemälde“. In: *Die Zeit* 34, S. 41. Vgl. auch Bordwell, David (2005): *Figures traced in light. On Cinematic Staging*. Mit „staging“ beschreibt Bordwell ein filmisches Erzählen im Bild, vornehmlich in einem Bild. „Piktoral“ nennt er dieses Verfahren, bei dem der Blickpunkt die entscheidende Rolle spiele und das Bild die größte Wirkung entfalte, wenn es – dennoch bewegt – ohne Unterbrechung durch einen Schnitt verharre.

³⁰⁴ Vgl. Kapitel 6.2.1

³⁰⁵ Diese Bewusstmachung des „Seh-Aktes“ beim Lesen wirft die übergreifende Frage auf, ob intermediale Beziehungen nicht gerade dann auftreten, wenn ihre Suppletions-Funktion vonnöten ist – als Folge der Degeneration der Wahrnehmungsfähigkeit einzelner medialer Ausdrucksformen.

„Entstanden ist ein dichter, spannender, sinnlicher Roman mit geschliffenen Dialogen und filmreifen Schnitten – und wunderbaren Bildbeschreibungen, die einem das Werk Boschs noch einmal anschaulich vor Augen führen.“³⁰⁶

Um diese visuelle Dichte zu erzeugen, muss die Kunstreferenz als solche markiert sein, damit sie tatsächlich den „Leser zum staunenden Betrachter des Bildes“ (Süddeutsche Zeitung)³⁰⁷ machen kann. Das heißt nicht, dass der Roman schon im Titel ein bekanntes Werk der bildenden Kunst zitieren muss wie es der hier angeführte macht, der überdies als Untertitel auf den Künstler verweist: DER GARTEN DER LÜSTE. ROMAN ÜBER LEBEN UND WERK DES HIERONYMUS BOSCH. Doch muss, wenn es sich um ein reales Kunstwerk handelt, zumindest im Text eine Nennung, Beschreibung oder ein anderer Hinweis auf Kunst erfolgen. Eine unmarkierte Referenz auf künstlerische Produkte – etwa die Beschreibung eines Bildmotivs ohne die Angabe, dass es sich um eine solche handelt – liefe hinsichtlich der heute einzig sicher voraussetzbaren Kenntnis sehr populärer und mannigfach reproduzierter Werke der Malerei wohl meist ins Leere. Wenn es sich um ein fiktives Werk handelt, darf die Markierung etwa durch Vokabeln wie „Bild“, „Gemälde“, „Kunstwerk“, „Rahmen“ ohnehin nicht ausbleiben.³⁰⁸ Erst diese Markierung, die durch die zentrale Stellung des Gemäldes als konkretes Ding „Gemälde“ im Roman bereits gegeben ist und deren rezeptionslenkende Funktion den Leser ausdrücklich auf eine intermediale Lesart des Visualisierungsromans ausrichtet, macht eben diesen zum Bilder-Text im hier relevanten Sinne.

Als formale Kontur des Untersuchungsmaterials soll die literarische Gattung des Romans gelten, die bislang unter intermedialem Paradigma wenig Beachtung fand. Denn „[a]nders als das Drama und die Lyrik sperrt sich die Narrativik nämlich aufgrund ihrer monodimensionalen Fixierung auf den Kanal ´sprachlicher Text´ [...] der Intermedialität in besonderer Weise“³⁰⁹. Das lässt sich allein aufgrund der Tradition und der daraus resultierenden Quantität der intermedialen Phänomene in diesen Gattungen vermuten. Die Oper etwa, generell eine auf mehreren Kanälen operierende Kunstform, zeigt dies durch ihre Vielzahl. Und eine große Anzahl an Bildgedichten steht einer kleinen von bildinszenierenden Erzähltexten gegenüber.³¹⁰

„Ein Roman wird, wegen seiner Länge, weitaus seltener von einem solchen Motiv dominiert [...]. Als symbolische Randelemente oder bloße Handlungsrequisiten finden sich beide Motive dort dagegen häufig. Ähnlich scheint dies im Fall der dramatischen Gattung zu sein – wohl weil der eher dynamische Charakter des Dramas dem grundsätzlich statischeren Moment der Selbst- oder Bildnisbetrachtung entgegensteht, welches nicht geeignet scheint, das dramatische Gesamtgeschehen zu gestalten.“³¹¹

Die Begründung für die stärkere intermediale Offenheit anderer literarischer Gattungen im Gegensatz zu der des Romans ist grundlegend: Erstere weisen strukturell größere Ähnlichkeiten mit anderen Medien auf. Lyrik, „the nearest relative to music“³¹², bekundet die Nähe zur Ton-Kunst schon etymologisch.³¹³ Auch haben poetische Texte Gemeinsamkeiten mit piktoralen Werken, in der Ro-

³⁰⁶ Vgl. Vermeulen, John (2002): DER GARTEN DER LÜSTE. Roman über Leben und Werk des Hieronymus Bosch

³⁰⁷ Vgl. Dempf, Peter (2001): DAS GEHEIMNIS DES HIERONYMUS BOSCH (Cover-Text)

³⁰⁸ Die visuelle Bildung durch den Leser erfolgt dann nicht primär über das bekannte Motiv, sondern auf Basis der medialen Bedingungen eines Gemäldes.

³⁰⁹ Wolf, Werner (1996): Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? S. 93

³¹⁰ Vgl. Dieterle, Bernard (1988): Erzählte Bilder, S. 11

³¹¹ Frenschkowski, Helena (1995): Phantasmagorien des Ich. Die Motive Spiegel und Porträt in der Literatur des 19. Jahrhunderts, S. 14f.

³¹² Wolf, Werner (1999): The Musicalization of Fiction, S. 33

³¹³ „Lyrik f. [...] Im 19. Jh. entlehnt aus gleichbedeutend frz. (*poésie lyrique*, aus 1. *lyricus* (dass., wörtlich: ´zum Spiel der Lyra gehörig´), aus gr. *lyrikós* (dass.), zu gr. *lýra* ´Leier´.“ (Kluge, Friedrich (22)1989): Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, 452)

mantik galten Gedichte nach Karl Philipp Moritz etwa als einzig adäquate Modifikationen der „inneren Form“ eines Kunstwerkes³¹⁴, ihre Fähigkeit zur Kontamination mit anderen Medien ist daher größer als die des Romans:

„[...] während die Lyrik von ihrem Wesen, oder [...] von ihren ‚Elementen‘ her – Komprimiertheit, Dichte der Aussage, Kürze der Form, Evozierungspotential, Beschränkung auf ein minimales Geschehen – eine ‚natürliche‘ Verwandtschaft mit der Malerei aufweist, so ist die erzählende Literatur von Zeitlichkeit, Handlung, Bewegung und von der Mittelbarkeit ihres Vortrags geprägt, also von Charakteristiken, die den Hauptmerkmalen der Malerei diametral entgegengesetzt sind.“³¹⁵

Das heißt jedoch keineswegs, dass der Roman sich gänzlich einer Interaktion mit dem Gemälde verschließt. Vielmehr wird in dieser Arbeit davon ausgegangen, dass es gerade die medialen Unterschiede und die sich daraus ergebenden Suppletions-Möglichkeiten sind, die Wort und Bild sich immerfort suchen lassen³¹⁶, dass der gestalterische Reiz für die Literatur also genau darin besteht, sich fremde Kompetenzen nutzbar zu machen. Und diese Trennungspunkte sind, wie Wolf für die Musik konstatiert, auch bezüglich der Malerei „even more accentuated outside poetry“³¹⁷. Die zahlreichen Kunst inszenierenden Textbeispiele der vergangenen Jahrzehnte bezeugen ebenso: Der Roman, schon von Virginia Woolf als „cannibal [...], [wh[o] has devoured [...] many forms of art“³¹⁸ bezeichnet, sperrt sich keineswegs gegen intermediale Tendenzen, sondern hat in ihnen ein fruchtbares Gestaltungsmittel erkannt. Dieses beweisen auch erzählende Texte vom Beginn des 20. Jahrhunderts, als die wechselseitige Durchdringung von Literatur und Malerei Hochkonjunktur hatte. Es sind die literarischen Verfahren von Autoren wie Gertrude Stein und Marcel Proust oder die des *nouveau roman*, die nach Intermedialität strebten und versuchten, mit ihren Mitteln dem Text Aspekte der Bildlichkeit zu verleihen. Diese Literatur war jedoch Gefahr gelaufen, sich zu sehr auf das Ausloten ihrer Gattungsgrenzen zu konzentrieren, dadurch den ihr ursprünglich eigenen Grad an Narrativität einzubüßen und „sich ‚[v]om Sein der Sprache fasziniert‘ [...] ihrer potentiellen Selbstauflösung“³¹⁹ zu nähern. Die Bilder-Texte haben keinen derartigen Experimentalcharakter. Sie erzählen, bauen mit ihrem Unterhaltungsanspruch gerade auf ihr narratives Potential und indizieren ihren intermedialen Charakter einzig durch die medialen Reflexionen (explizite Systemreferenz, Kapitel 4) und durch die markierte Inszenierung eines Fremdmediums, des Gemäldes (Systemreferenz qua Transposition, Kapitel 5). Dass diese Zweigleisigkeit gerade der „formloseste[n] aller literarischen Formen“³²⁰, dem Roman, möglich ist, den schon Henry James einen großen grauen Sack nannte, in den man alles mögliche hineinstopfen könne – so auch die Intermedialität –, ist vielleicht gerade die Stärke dieser Gattung, die dabei hilft, „dem konkurrierenden Ansturm von Film und Fernsehen noch einigermaßen standzuhalten“³²¹.

Ein Blick auf die einzelnen Typen des Romans soll hier jedoch nicht erfolgen, da die Inszenierung und Funktionalisierung des Medialen etwa vom Genre weitgehend unabhängig zu sein scheint und nur die Funktionalisierung des Gemäldes als bedeutungstragendes Motiv im Roman tendenziell Zu-

³¹⁴ Vgl. Dieterle, Bernard (1988): *Erzählte Bilder*, S. 207

³¹⁵ Ebd. S. 11. Vgl. auch Mönig, Klaus (2002): *Malerei & Grafik in deutscher Lyrik des 20. Jahrhunderts*, S. 7.

³¹⁶ Goethe, Johann Wolfgang von (1948ff.): *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, Band 9 [Maximen und Reflexionen], S. 517

³¹⁷ Wolf, Werner (1999): *The Musicalization of Fiction*, S. 33

³¹⁸ Zit. nach: Wolf, Werner (1996): *Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft?* S. 97

³¹⁹ Faust, Wolfgang Max (1977): *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder Vom Anfang der Kunst am Ende der Künste*, S. 8

³²⁰ Vogt, Jochen (2002): *Einladung zur Literaturwissenschaft*, S. 176

³²¹ Ebd.

ordnungen zulässt. Doch kann man sagen, dass vor allem Liebes-, Kriminal- und historische Romane untersucht werden, die das traditionelle Spektrum der Unterhaltungsliteratur ausmachen, in dem jedoch die Grenzen fließend sind. So ist sicherlich Tracy Chevaliers *DAS MÄDCHEN MIT DEM PERLENOHRRING* als historischer Roman zu klassifizieren, da er im 17. Jahrhundert im Haus des niederländischen Malers Johannes Vermeer spielt. Aber er erzählt die Liebe der Dienstmagd zum Hausherrn und ist daher ebenso als Liebesroman zu bezeichnen. Ähnliches gilt für den sich auf dem belletristischen Markt als eigenes Genre etablierenden „historischen Kriminalroman“. Romane wie David Morrells *DAS PORTRÄT* – vom Autor der Romanvorlagen für die „Rambo“-Filme mit Sylvester Stallone und weiterer erfolgreicher Thriller geschrieben – müssten in die Action-Kategorie eingeordnet werden, das Gemälde steht hier jedoch im Zentrum eines zweiten Handlungsstrangs, einer Liebesgeschichte. Andere Bilder-Texte lassen sich – wie der als Entwicklungsroman zu bezeichnende von McCarthy *DAS BILD DES MÄDCHENS* – in keine dieser Genre-Schubladen schieben.

Eine weitere Bestimmung des Untersuchungsmaterials erfolgt in der literaturwissenschaftlichen Praxis durch die Originalsprache. Doch diese soll hier – obwohl es sich um eine Arbeit handelt, die an einem Germanistischen Institut entstand – ebenfalls keine Rolle spielen, da die Unterhaltungsindustrie heute eine grenzüberschreitende ist und auch ihre Untersuchung nicht an Sprachgrenzen halt machen darf. Internationale Film- und Fernsehproduktionen bestimmen das TV- und Kinoprogramm in vielen Ländern, Unterhaltungsromane werden oftmals zu internationalen Bestsellern, selbst die einst stärker als andere Kultursparten lokal gebundenen Bühnenproduktionen – zu denken ist an Musical-Shows – werden standardisiert und für den internationalen Markt präpariert. Genauso wenig macht das Phänomen der Dominanz von Bildern im Alltag, die „Bilderflut“, an Nationengrenzen Halt. Die piktorale Kommunikation, die Verständigung über Bilder, besonders Symbole, resultiert vielmehr aus der verstärkten Internationalisierung, in der das Piktorale als universelle „Sprache“ gelten kann.

Darüber hinaus erwies sich das hier zu konstatierende Phänomen der zentralen Stellung eines Gemäldes im unterhaltenden Roman als ein grenzüberschreitendes und soll daher auch in seiner internationalen Ausprägung in den Blick genommen werden. Das bedeutet, dass die Originalsprache des literarischen Textes, aber auch der kulturelle Kontext seiner Entstehung, ein homogen westlicher, unberücksichtigt bleiben, weil im Unterhaltungssektor von einer weitgehenden Standardisierung ausgegangen werden kann: Die Romane sind nicht für einen bestimmten literarischen Markt gemacht, sondern auf Übersetzung und Publikation in fremdsprachigen Leserkreisen ausgerichtet. Auch kann vorausgesetzt werden, dass die Autoren keine nationalen Spezifika in ihren Texten transportieren wollen, da zum einen die Schauplätze ihres Handlungsgeschehens häufig nicht ihrem Lebensumfeld³²² entsprechen, und zum anderen die Orte – wenn überhaupt erwähnt und konkretisiert – nur toposartig und dem oben beschriebenen Visualisierungsprinzip gemäß als Kulisse fungieren. Ein weiteres Indiz für die intendierte Internationalisierung dieser Bilder-Texte ist das Faktum, dass die Romane spanischer, amerikanischer, niederländischer, französischer, englischer, russischer Autoren meist zeitnah in deutscher Übersetzung erschienen sind. In dieser sollen sie hier

³²² So wählt die in Washington geborene und in London lebende Tracy Chevalier das niederländische Delft als Handlungsort, der im Baskenland aufgewachsene und heute in Madrid arbeitende Juan Manuel de Prada Venedig oder die englische Autorin Deborah Moggach das niederländische Amsterdam.

untersucht werden, was einerseits die für eine auch den konkreten Wortgebrauch berücksichtigende Typologisierung notwendige Homogenität des Untersuchungsrahmens gewährleistet, andererseits außerdem dem oben beschriebenen Faktum der Internationalität Rechnung tragen soll, welches impliziert, dass die wenigsten Leser diese Texte in der Originalsprache rezipieren.³²³ Vor diesem Hintergrund der heterogenen sprachlichen Herkunft der Bilder-Texte erstaunt – um hier auf ein Ergebnis dieser Arbeit vorauszuweisen – die Gleichförmigkeit der Inszenierungsstrategien von Bildern im Text, die sich anhand der deutschen Übersetzungen am augenscheinlichsten durch identische Vokabeln verdeutlichen lassen.

Zusammenfassend ist das Untersuchungsmaterial dieser Arbeit also in einem ersten Schritt³²⁴ wie folgt zu beschreiben: Bilder-Texte sind literarische Texte der Gattung Roman, die als Produkte der populären Kultur einer ökonomischen Prämisse unterliegend vorwiegend auf Unterhaltung zielen, für welche wiederum im visuellen Zeitalter eine visuelle Intensität im Erwartungshorizont des Lesers liegt. Da eine solche Anschaulichkeit mit genuin literarischen Mitteln nur um den Verlust einer ebenfalls geforderten Rasanz des Erzählten zu erreichen wäre, referieren die Bilder-Texte als eine Ausprägung der visuell-abhängigen Literatur explizit und damit markiert auf die visuelle Kunstform Gemälde oder auf konkrete Produkte der Malerei, denen das Medium Bild zugrunde liegt. Mit dem Terminus Visualisierungsliteratur ist das Ziel dieser Referenz benannt, mit der durch eine spezifische Rezeptionslenkung erreicht werden soll, „daß bestimmte Textelemente und / oder -strukturen vom Leser als altermediale – d.h. [u.a. ‚gemalte‘ ...] – oder zumindest als dem jeweiligen Bezugssystem analoge rezipiert werden“³²⁵. Erreicht werden soll ein visuell hoher Verdichtungsgrad der vom Leser zu bildenden Illusion.³²⁶ Da diese Referenz ein internationales Phänomen auf dem literarischen Unterhaltungssektor ist, zählen zu den Bilder-Texten deutsche genauso wie ins Deutsche übersetzte Romane des transnationalen (westlichen) Literatur-Marktes.

Die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit vorwiegend auf Unterhaltung zielenden und noch am wertneutralsten schlicht als populär zu bezeichnenden Romanen, denen allein aufgrund ihrer primären Erscheinungsform als Taschenbuch etwas intellektuell Unbotmäßiges anhaftet, ist noch immer eine Seltenheit. Und meist sind die wenigen Studien durch eine defensive Haltung gekennzeichnet, begleitet von einem den „allzu trivialen“ Untersuchungsgegenstand rechtfertigenden Unterton. Daher muss auch diese Arbeit – auch wenn keineswegs auf die überwiegend polemischen Vorbehalte gegenüber einer literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit unterhaltender Literatur eingegangen werden soll – sich fragen lassen, warum eine Typologie der Inszenierung des Gemäldes im Roman unter dem Paradigma der Intermedialität nicht sinnvoller im Bereich der Höhenkamm-Literatur zu leisten sei, zumal auch dort die in Frage kommenden Titel inzwischen zahlreich wären. Tatsächlich wächst auch die Anzahl der Studien, die sich mit dem Komplex „Malerei und Literatur“ befassen. Und Arbeiten, welche die Korrespondenzen dieser beiden Kunstfor-

³²³ Als Beleg für diese Annahme sind hier folgende Verlagsinformationen ausreichend: „‘Lügenlandschaft‘ war überall auf der Welt ein Bestseller“ (Watson, Peter (2000): LÜGENLANDSCHAFT). / „Mit ‚Cézanne gesucht!‘ [...] eroberte er [der Autor] auf Anhieb die Bestsellerlisten von England, den USA und Deutschland“ (Mayle, Peter (2001): CÉZANNE GESUCHT!). / „[S]eine Bücher wurden in mehr als zwanzig Sprachen übersetzt“ (Morrell, David (2001): DAS PORTRÄT).

³²⁴ Der zweite Schritt zur Definition des „piktoralisierten“ Romans erfolgt in Kapitel 7.1

³²⁵ Rajewsky, Irina O. (2002): Intermedialität, S. 88

³²⁶ Zur Illusionsbildung vgl. Wolf, Werner: Illusion, ästhetische

men³²⁷ oder gar den piktoral-intermedialen Charakter der Literatur³²⁸ untersuchen, beschränken sich in der zugrunde liegenden Textauswahl auch vorwiegend auf Autoren, die im literaturkritischen Diskurs ihren festen, unbestrittenen Platz meist seit langem behaupten.³²⁹

Doch zum einen bietet gerade die Fülle des in vielerlei Hinsicht homogenen Textmaterials aus dem populären Bereich die Chance, neben Einzelstudien eine Typologisierung hinsichtlich der Frage aufzustellen, wie diese piktoral-textuelle Intermedialität hergestellt wird. Eine solche kann dann natürlich primär nur für diese spezielle Literatur Gültigkeit beanspruchen, da davon ausgegangen wird, dass die Höhenkamm-Literatur vorwiegend eine andere Art der Auseinandersetzung mit dem Bildmedium wählt, die im wahrsten Wortsinne selbstbewusster und damit stärker auf Autonomie statt auf eine parasitär zu nennende Funktionalisierung ausgerichtet sein dürfte. Zum anderen liegt der besondere Reiz der Beschäftigung mit den Bilder-Texten gerade in der doppelten Ambivalenz ihres Images und dem ihres (zentralen) Erzählgegenstandes begründet. Einerseits selbst als minderwertig deklariert, referieren sie auf den hoch angesehenen Bereich der Malerei, um von der „Aura“ der Kunst zu profitieren – andererseits aber auch gleichzeitig von den medialen Kompetenzen des dem künstlerischen Werk zugrunde liegenden Bildes, das wiederum ein ähnlich schlechtes Prestige hat wie die populären Texte selbst. Die Abschätzigkeit, mit der heute von „bunten Bildern“ in Fernsehen und Print-Magazinen gesprochen wird, klang etwa in einer Metapher schon bei Thomas Mann an – „[b]unte Bilder dem Volk, dahinter für die Wissenden das Geheimnis“³³⁰ – und lässt sich auf Platon zurückführen, der die Eikons, die Bilder der Malerei, als „bloßen Schein“ charakterisierte, deren Repräsentationsleistung als defizitär und oberflächlich bewertete und dem abstrakt-begrifflichen Denken weit unterordnete. Bilder täuschen das sinnliche Erkenntnisvermögen, das zeigte schon der antike Malerstreit zwischen Xeuxis und Pharrhasios. Das tiefe Misstrauen rührt auch aus der vermeintlich leichteren Rezeption, der schwellenlosen Zugänglichkeit der Bilder³³¹, die sich allein durch Anblick offenbaren. „Spätestens seit der aufklärerischen Alphabetisierung der Gesellschaft [stehen] die nichtliterarischen, visuellen Fiktionen im Verdacht, ein minderes Erkenntnisvermögen zu befriedigen.“³³²

In diesem Spannungsfeld bewegen sich die Bilder-Texte, welche die Malkunst nicht nur inhaltlich zum Gegenstand machen, sondern auch auf deren mediale Gestalt referieren, die sich einerseits als schwer zugängliche Malerei und daher als „Schule des Sehens“, andererseits als Medium Bild und damit leicht konsumierbares visuelles Produkt literarisch funktionalisieren lässt.

³²⁷ Vgl. Petersen, Swantje (1995): Korrespondenzen zwischen Literatur und bildender Kunst im 20. Jahrhundert

³²⁸ Vgl. Mosthaf, Franziska (2000) Metaphorische Intermedialität

³²⁹ Vgl. Klier, Melanie (2002): Kunstsehen (E.T.A. Hoffmann) / Petersen, Swantje (1995): Korrespondenzen zwischen Literatur und bildender Kunst im 20. Jahrhundert (u.a. Siegfried Lenz, Alfred Andersch) / Mosthaf, Franziska (2000): Metaphorische Intermedialität (Herman Melville, George Eliot, Virginia Woolf) / Eilert, Heide (1991): Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung (u.a. Heinrich und Thomas Mann) / Dieterle, Bernard (1988): Erzählte Bilder (u.a. E.T.A. Hoffmann, Eduard Mörike, Theodor Storm, Peter Weiss).

³³⁰ Mann, Thomas (2002ff.): Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher, Band 9.1 [Lotte in Weimar], S. 308

³³¹ Jean-Baptiste DuBos sah darin den entscheidenden Vorteil der Malerei gegenüber der Poesie. Da erstere die Natur so wiedergebe, wie jedermann sie sehe, erfordere das Verständnis von Bildern keine besondere Erziehung, ihre Wirkung sei nicht durch sprachliche Barrieren beeinträchtigt (vgl. Giuliani, Luca (1996): Laokoon in der Höhle des Polyphem, S. 8f.).

³³² Bartels, Klaus (1988): Das Verschwinden der Fiktion. Über das Altern der Literatur durch den Medienwechsel im 19. und 20. Jahrhundert, S. 241. Vgl. auch: „Bilder werden geschätzt wegen ihres Unterhaltungswertes. Sie werden leicht ‚verdaut‘, bedürfen bei ihrer Aufnahme oder ihrem Genuß geringer mentaler Anstrengungen. Damit werden sie oft unterschätzt.“ (Straßner, Erich (2002): Text-Bild-Kommunikation – Bild-Text-Kommunikation, S. 16)

1.2.2. Hochzeit visueller Konkurrenz

Der Untersuchungszeitraum vom Anfang der 70-er Jahre des vergangenen Jahrhunderts bis zum Abschluss dieser Arbeit 2006 fußt sowohl auf der intermedialen Fragestellung als auch Spezifik der untersuchten Texte. Letztere ist – wie oben gezeigt – in besonderer Weise von der medialen Umbruchsituation der Zeit bestimmt, es gilt daher erst recht, was Dieterle als Grundsatz konstatiert: dass „die jeweilige literarhistorische Situation [...] immer Tragweite und Sinn einer dichterischen Praxis mitbestimmen“³³³ wird und daher in der Untersuchung Berücksichtigung finden muss.

Doch sollen ganz pragmatische Konditionen, die den Untersuchungszeitraum bedingen, nicht verschwiegen werden: „Alle Produkte der Produzenten von populärkulturellen Institutionen [...] sind [...] auf Kurzlebigkeit (auf Verbrauch) eingerichtet [...]“³³⁴ Auch wenn Nutz hier vorwiegend triviale Texte meint, so gilt das für die unterhaltende Literatur in ähnlichem Maße. Diese Publikationen halten sich – wenn sie nicht Bestseller werden – nicht lange in den Regalen der Buchhandlungen und finden auch häufig keinen Platz in Bibliotheken, so dass das „Verzeichnis lieferbarer Bücher“ primärer Recherchekatalog und der aktuelle Bestand in den Buchhandlungen vorrangiger Fundort der Bilder-Texte gewesen ist. Darüber hinaus konnten vergriffene, vormals erfolgreiche Titel bei Internetauktionenhäusern oder in modernen Antiquariaten erworben werden, doch waren dies häufig Zufallsfunde. Dieser Schwierigkeit der Beschaffung liegt die generelle Unüberschaubarkeit des internationalen Marktes zugrunde, außerdem der Umstand, dass weitaus nicht alle Bilder-Texte ihre Bezugnahme auf ein Gemälde schon im Titel kenntlich machen. Daher kann die Quantität derartiger Neuerscheinungen in diesen mehr als 30 Jahren hier nur als Behauptung formuliert und durch zahlreiche Beispiele und Argumente untermauert, nicht aber durch einen historischen Vergleich bestätigt werden.

Für die gesamte Literatur und alle Formen der medialen Interaktion und involvierten Medien wird eine solche Kumulation in diesem Zeitraum jedoch vielstimmig konstatiert: „[T]atsächlich ist [...] in der literarischen Postmoderne] wegen der allgemeinen grenzüberschreitenden Tendenz auch in der Erzählkunst ein Höhepunkt an Intermedialität zu verzeichnen.“³³⁵ Es wird daher ein übergreifendes literaturhistorisches Ziel dieser Arbeit sein, sich der Antwort auf die Frage zu nähern, warum es in der Gattung des Romans und den genannten Genres in dieser Zeit zu intermedialen Kontakten gekommen ist. In der Fachliteratur wird häufig das Entstehen und Erstarken der Neuen, stärker auf Visualität basierenden Medien angeführt, das – so scheint es – fast unausweichlich zu einer (Wieder-)Entdeckung intermedialer Phänomene führen musste.³³⁶ Doch genauso häufig fehlt die Begründung für diesen vermeintlich kausalen Zusammenhang, die auch hinsichtlich des Zusammenstreffens von Literatur und Malerei nur bedingt greifen würde, da zwar mit dem angestrebten verstärkten Grad an Visualität argumentiert werden könnte, es jedoch gerade nicht die Neuen, son-

³³³ Dieterle, Bernard (1988): *Erzählte Bilder*, S. 207

³³⁴ Nutz, Walter (1999): *Trivilliteratur und Populärkultur*, S. 323

³³⁵ Wolf, Werner (1996): *Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft?* S. 95

³³⁶ Vgl. etwa Bernard Dieterle, der konstatiert, dass neben anderen Faktoren vor allem die „gewaltige, unsere Wirklichkeitswahrnehmung entscheidend mitprägende Entwicklung der visuellen Medien, [...] fast zwangsläufig eine literarische Auseinandersetzung mit dem gleichzeitig so nahen und andersartigen Medium der bildenden Kunst zeitigen [musste]“ (ders. (1988): *Erzählte Bilder*, S. 14).

dern durchaus sehr alte, wenn nicht – wie vielstimmig proklamiert – gar „veraltete“ Medien sind, die hier bei einem „konfliktuelle[n] Zusammentreffen“³³⁷ eine Renaissance erleben: Text und Bild. Wenn hingegen das „postmoderne Experimentieren mit den Grenzen des Erzählens“³³⁸, das sicher analog zur „Grenzüberschreitung der Künste“³³⁹ um 1900 zu sehen ist, genannt wird, so mag dies für die ambitionierten intermedialen Texte der Zeit gelten, nicht jedoch für die auf Unterhaltung zielende Visualisierungsliteratur, die explizit keineswegs zu neuen narrativen Ufern aufbrechen, sondern im Gegenteil kalkuliert einer bestehenden Lesererwartung entsprechen will. Daher sei hier die These vertreten, dass in der allgegenwärtigen poly- und multimedialen Welt, im blinkenden und leuchtenden Wirrwarr, im Taumel des Signifikanten³⁴⁰ es zumindest die Intention der Autoren dieser auf Konventionalität setzenden Literatur ist, dem Leser durch die Referenz auf das „alte“ statische Gemälde eine mediale Ruhe und Vertrautheit zu bieten, die kein technisches Verständnis verlangt. Es kann weiter vermutet werden, dass dieser Rückgriff auf das „verstaubte“ Medium statisches Bild auch erfolgt, weil dieses sich zumindest in der Kunstform Gemälde unter der grauen Schicht ein Geheimnis und damit ein natürlich-narratives Potential bewahrt hat, das den Neuen Medien schon allein aufgrund ihrer technischen Reproduzierbarkeit nicht innewohnt. Nach ihrer Erfindung schien zwar zunächst die Fotografie mit ihrer gleichsam faszinierenden wie fantastisch konnotierten Illusionswirkung – diese beruhte auf der scheinbaren Identität von Bild und Abbild, welche von der technischen Novität optimierter realisiert worden war als bislang vom Künstlerbild – dem alten Kunst-Bild auch hinsichtlich des Mythos-Grades den Rang abzulaufen.³⁴¹ Doch mit fortschreitender Technisierung und gleichzeitiger Entmystifizierung solch vertrauter Apparate wurde dieser Prozess wieder umgekehrt. Die Technik verlor das Geheimnisvolle weitgehend, die Kunst, die dieses nie eingebüßt hatte, jedoch selbst in den Hintergrund geraten war, trat wieder hervor und gewann in der neuen Konkurrenzsituation noch ein ebenfalls latent immer vorhandenes Potential hinzu: das Seelenvolle. Gabriela Holzmann zeigt diese Entwicklung anhand des Einsatzes der Fotografie im Krimi, einem Genre, das die Fotografie ausgiebig zu nutzen wusste.

„Während bis zur Jahrhundertwende die Illusionswirkung des photographischen Porträts noch [...] stark war [...], treten nun die Eigengesetzlichkeiten des Mediums [...] in den Vordergrund und machen dem Betrachter die Künstlichkeit des Bildes augenfällig.“³⁴²

Das Kunstwerk hingegen – vom Anspruch der Identität suggerierenden Abbildung des Realen von vornherein entledigt und per definitionem „künstlich“ – ist von dieser Gefahr, „entlarvt“ zu werden, befreit und beinhaltet außerdem im Artifizialen ein flexibles Moment: Es muss nicht Konkretes repräsentieren, sondern Generelles, es muss nicht den bestimmten Menschen hier und jetzt, sondern eine Person mit ihrer Persönlichkeit zeigen. Auch dieses wird im Krimi ausgestaltet: Sherlock Holmes entdeckt in „The Hound of the Baskerville“ etwa anhand eines gemalten Porträts eine familiäre Ähnlichkeit und damit einen wichtigen Beweis. Der Täter kann jedoch erst mit einer Fotografie, die zweifelsfreie Wiedererkennbarkeit garantiert, überführt werden. Das Kunstbild des Porträts erfasst in seiner repräsentativen Unschärfe somit „die individuellen Züge einer Person“³⁴³, während

³³⁷ Dieterle, Bernard (1988): *Erzählte Bilder*, S. 14

³³⁸ Wolf, Werner (1996): *Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft?* S. 95

³³⁹ Vgl. den Aufsatztitel von Riha, Karl (1995): *Literatur in Bildern. Zur Grenzüberschreitung der Künste*

³⁴⁰ Vgl. Lyotard, Jean-Francois (1973) : *Dérive à partir de Marx et Freud*, S. 6

³⁴¹ Vgl. „Camera obscura“ (obskur = dunkel, verdächtig, fragwürdig) als Vorläufer des Fotoapparates.

³⁴² Holzmann, Gabriela (2001): *Schaulust und Verbrechen: eine Geschichte des Krimis als Mediengeschichte*, S. 129

³⁴³ Ebd. S. 128

die Fotografie dessen „Gegenteil“, „die Gleichförmigkeit und das Seelenlose der Person“³⁴⁴, enthüllt.

Das piktorale Artefakt scheint also – wie am Krimi gezeigt – das Monopol auf das Mysteriöse, auf das Geheimnis hinter dem Sichtbaren und die Potenz der Seele im gerahmten „Körper“ der leblosen Leinwand wieder zurückerobert zu haben. Auch darin kann eine Ursache für die wieder häufige Integration in narrative Texte der beschriebenen Art liegen. Generell ist jedoch zu konstatieren, dass literarische Texte mit Bildbezug im Laufe des 20. Jahrhunderts erheblich zahlreicher und vielfältiger werden. Zurückführen lässt sich dies auf „die Entwicklung der modernen Reproduktionstechniken und die damit einhergehende deutlichere Präsenz von Bildwerken im kulturellen Gedächtnis einer breiteren Öffentlichkeit“³⁴⁵. Die Tragweite dieser scheinbar banalen Feststellung lässt sich im vergleichenden Rückblick erfassen. Während Goethe sich mit seinen piktoralen Inszenierungen oder auch nur impliziten Anspielungen ausschließlich an ein gebildetes Publikum wenden konnte, das außerdem reiselustig gewesen war und die Werke im Original gesehen hatte, können die heutigen Autoren, wenn nicht immer von der Kenntnis, dann zumindest von der Zugänglichkeit einer Reproduktion des integrierten Gemäldes ausgehen. Oftmals kann man sich prominenter Werke schon im Alltag nicht entziehen, da sie Bestandteil dieser Kultur, etwa der Werbung, und damit auch der oft beschworenen „Bilderflut“ sind. Ihre Dauer-Präsenz widerspricht daher nicht der These von der verlorenen „Seh-Fähigkeit“, wie profane Bilder werden sie in diesem Kontext nur „erblickt“. Auch wenn dies mannigfach geschieht, fördert diese flüchtige Wahrnehmung nicht die Bilderkenntnis, sondern nur das Wiedererkennen. Eine der denkbaren Konsequenzen für die Inszenierung dieser bekannten und doch weitgehend „unerkannten“ Meisterwerke in den populären Romanen (siehe Kapitel 5) sei hier thesenhaft vorweggenommen: „[...] Die] Texte müsst]en die Bilder weniger denn je bei sich haben, wenn sie darauf anspielen und sie als komplementäres Zeichensystem dem sprachlichen Ausdruck einfügen.“³⁴⁶ Der ins Zitat eingefügte Konjunktiv gelte als vorausgeschickter Verweis darauf, dass nicht alle Autoren der Bilder-Texte dieser Logik folgen.

Neben diesen vorrangig pragmatischen Argumenten für den gewählten Untersuchungszeitraum zeigt darüber hinaus die Existenz der Bilder-Texte selbst, dass ihr Entstehungszeitraum als einer mit innovativ intermedialem Potential zu kennzeichnen ist. Texte, die von Bildern sprechen, die Gemälde als feste Ankerpunkte im narrativen Fluss funktionalisieren, sind in der Literaturgeschichte keine Seltenheit und – wenn auch oft nur in einem weiten Sinne des Terminus – als intermedial zu bezeichnen. Dennoch weisen sie – was hier nur angedeutet und in einer weiterführenden Arbeit systematisch analysiert werden müsste – tendenziell hinsichtlich des Gemäldes andere Inszenierungsstrategien auf als die Romane der vergangenen drei Jahrzehnte und damit als narrative Texte, die nach dem *pictorial turn*, nach dem Erstarken visueller Medien und damit vor allem nach der Entwicklung des Films zum Massenmedium entstanden sind.

Wurde in den vorvergangenen Jahrhunderten, vor allem im 19., in dem die Literaten tief in die Schatzkiste der Kunstgeschichte und -theorie griffen und in dem das Bild meist in Gestalt des Fami-

³⁴⁴ Holzmann, Gabriela (2001): Schaulust und Verbrechen, S. 127

³⁴⁵ Mönig, Klaus (2002): Malerei & Grafik in deutscher Lyrik des 20. Jahrhunderts, S. 7

³⁴⁶ Ebd. S. 18

lien- oder Ahnenporträts zum Interieur der bürgerlichen Gesellschaft gehörte, verstärkt auf die transpiktoralen Aspekte abgehoben, wurde das Bild also auf Basis mythischer, magischer Vorstellungen inszeniert, so finden sich derartige Strategien und Funktionalisierungen heute weit weniger. Begründet liegt dies nicht darin, dass das Gedankenspiel mit magischen Vorstellungen in aufgeklärter Zeit keinen Reiz mehr hätte. Im Gegenteil haben irrealer Genres wie Fantasy und Science Fiction Hochkonjunktur, wurde der Magier Harry Potter nicht nur durch junge Leser zum Welterfolg. Begründet liegt die Abkehr vom Transpiktoralen vielmehr in der Tatsache, dass die Literatur eine andere Attraktivität des Bildes für sich erkannt hat – bedingt durch die Entwicklung neuer Medien. „Die technischen Revolutionen – das sind die Bruchstellen der Kunstentwicklung“³⁴⁷, konstatierte Walter Benjamin 1927 und Bertolt Brecht bemerkte wenig später, dass „[d]ie alten Formen der Übermittlung [...] durch neu auftauchende nicht unverändert und nicht neben ihnen bestehen [bleiben]“³⁴⁸. Vor Erfindung von Fotografie oder Film dominierte im visuellen Bereich die bildende Kunst, prägte die auf statische Medien ausgerichtete ästhetische Wahrnehmung und damit die Fähigkeit einer konzentrierten Anschauung des sich simultan präsentierenden optischen Artefakts. Dieses änderte sich an der „Bruchstelle“, die Benjamin als „eine der gewaltigsten“³⁴⁹ beschreibt: an jener der Erfindung des Films. Da weder ästhetische Produktion noch ästhetische Wahrnehmung ahistorische Verfahren oder immun gegen fremdmediale Einflüsse sind, muss die Perspektive dieser Arbeit zumindest schlaglichtartig um die historische Dimension erweitert werden, in der die visuellen Medien Film und Fernsehen als vorwiegend auf Unterhaltung zielende Massenmedien eine große Rolle spielen.³⁵⁰ Eine größere vermutlich, als die omnipräsenten Bilder der Multimedia-Welt.

So liegt die Vermutung nahe, dass heutige Autoren sich auch bei der Inszenierung von Gemälden im Roman an filmischen Verfahren orientiert haben. Und dies erst recht, weil die Bewegungslosigkeit des Gemäldes das Medium des bewegten Bildes, den Film, in ähnlicher Weise provoziert, wie das verbal-sukzessive, die Literatur: Der Film steht vor ähnlichen Inszenierungsproblemen wie die Literatur. Er hat zwar den Vorteil, das Gemälde visuell repräsentieren zu können, bei dessen filmästhetischer Verwandlung gehen jedoch wesentliche Komponenten des piktoralen Artefaktes und dessen genuiner Rezeption verloren. So muss der Film etwa das statische Werk in seinen Bewegungsablauf integrieren, was nicht heißen kann, die konventionelle Frontalperspektive eines natürlichen Betrachters durch die Kamera zu ersetzen. Auch büßt das Gemälde trotz visueller Anschauung filmisch vermittelt seine haptische Oberflächen-Qualität und damit „feinste[...] Sehwerte“³⁵¹ ein, verliert außerdem sein Format, Größenverhältnisse werden relativ – um nur einige Probleme zu nennen, die auch bei der Inszenierung in der Literatur eine Rolle spielen und die diese mit filmähnlichen Verfahren – etwa der Inszenierung des Details, im Film vergleichbar mit dem in Groß- oder Nahaufnahme gezeigten Ausschnitt, oder der des kursierenden Rezipientenblicks, ähnlich der „bewegten Kamera“ – löst. So gilt für sie in adaptierter Weise ebenfalls dieses:

³⁴⁷ Benjamin, Walter (1980): *Gesammelte Schriften*, Band II,2 [Erwiderung an Oscar A.H. Schmitz], S. 752

³⁴⁸ Brecht, Bertolt (1967ff.): *Gesammelte Werke*, Band 18 [Schriften zur Literatur und Kunst, Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment], S. 156

³⁴⁹ Benjamin, Walter (1980): *Gesammelte Schriften*, Band II,2 [Erwiderung an Oscar A.H. Schmitz], S. 752

³⁵⁰ „Die Literatur hat ihre Stellung als Leitmedium [...] gegenwärtig bereits an die elektronischen audiovisuellen Medien verloren.“ (Kremer, Detlef (2004): *Literaturwissenschaft als Medientheorie*, S. 23)

³⁵¹ Kallai, Ernst (1979): *Malerei und Fotografie*, S. 115

Es „werden viele Register gezogen, um das Gemälde in die Fiktion des Films einzufügen. [...] Technisch-materiell, filmisch, szenisch, narrativ und in seinem intellektuellen (allegorischen) Gehalt erscheint das Tableau im Spielfilm angesichts seiner Rezeptions- und Produktionsbedingungen (und Gestaltungsmöglichkeiten) als ein umgewandeltes [...]. Es wird in Ausschnitte zerlegt, deren zeitliche Präsenz und syntaktische Anordnung werden fixiert. Darüber hinaus steuert die Inszenierung die Wahrnehmung des Tableaus [...]“³⁵².

Bei derart ähnlichen Herausforderungen liegt es nahe, dass beide Kunstformen vergleichbare Lösungswege finden und – da ihre Schöpfer von der je anderen Ausdrucksform mitgeprägt sind – einander befruchten. Die „Ver-Filmung“ eines Gemäldes durch Peter Greenaway³⁵³ zeigt es:

„Das Gemälde [...] wird durch filmische Mittel im Sinne der Erzählhandlung des Films ‚narrativiert‘. Erstens wird das Tableau in diverse Ausschnitte zerlegt, die – obwohl der Betrachter das ganze Tableau in seinem Gedächtnis bewahrt haben mag – ein eigenes Bild-im-Bild (des Gemäldes) definieren, und zweitens werden die Teile, die Ausschnitte sowie die Gesamtansichten, in einer bestimmten Reihenfolge montiert; es kommt drittens hinzu, daß die Einstellungsdauer relativ kurz ist, so daß sich dem Betrachter kaum Gelegenheit bietet, das Bild selbständig zu erforschen; da die Wahrnehmung ohnehin durch die Verbindung von Bild und Kommentar gesteuert wird, bleibt dem Zuschauer gerade genug Zeit, die gesehenen Ausschnitte im Gesamten des Bildes zu identifizieren und zu verorten.“³⁵⁴

Hier lassen sich drei³⁵⁵ der aus den „4 Problemkreisen“³⁵⁶, die Jens Thiele in seiner Untersuchung zu filmischen Präsentationsformen von Malerei und Grafik ausgemacht hat, resultierenden filmischen Techniken (Ausschnitt, Einstellungsdauer, Montage und bewegte Kamera) ablesen, die – literarisch adaptiert – auch für die Gemäldeinszenierung im Roman eine Rolle spielen. So wird das Bild in der Beschreibung etwa ebenfalls in seine Bestandteile zerlegt, diese werden – wie es die Sukzession der Sprache gebietet – in einer bestimmten Reihenfolge montiert. Die Bildwirkung wird – mehr noch als im Film, in dem zumindest eine defizitäre Anschauung möglich ist – vom Kommentar (sei es der des Erzählers oder einer Figur) gesteuert.

Diese Engführung aktueller filmischer und literarischer Verfahren der Bildinszenierung zeigt, dass die Textautoren – wohl mehr intuitiv als bewusst – auf veränderte, auf internalisierte ästhetische Wahrnehmungsformen reagieren.³⁵⁷ Schon Bertolt Brechts Diktum vom Schreibenden als Filmsehenden³⁵⁸, das – wie Heller richtig anmerkt – „weniger auf produktionsästhetische Probleme als primär auf solche der Rezeption“³⁵⁹ abzielt, nimmt diesen Aspekt in den Blick. Denn die ästhetische Wahrnehmung, „eine besondere Form der Erkenntnis von Wirklichkeit, ist gebunden an die sich in revolutionären Schüben entwickelnde Geschichte der ästhetischen Medien, genauer: an die Ge-

³⁵² Schuster, Michael (1998): Malerei im Film: Peter Greenaway, S. 68

³⁵³ Seine Filme seien gar „kinematographische Archive“ auch der piktoralen Kunstformen und verkörperten damit die Ambivalenz, trotz ihrer „formalen Bedingung“ – der des Films als schnellem Medium – „gleichermaßen Archiv und Totengräber von [...] Gemäldetradition zu sein“ (Kremer, Detlef (1995): Peter Greenaways Filme, S. 7).

³⁵⁴ Schuster, Michael (1998): Malerei im Film: Peter Greenaway, S. 63

³⁵⁵ Die bewegte Kamera spielt in dieser Einstellung Greenaways keine Rolle. Doch hat sie in der sprachlichen Inszenierung vielfältige Entsprechungen, dient etwa im Film der „Dynamisierung des Kunstwerkes“, indem die „Bewegung der Kamera [...] auf das Bild überspringen und zu einer bildimmanenten Eigenschaft“ (Thiele, Jens (1974): Das Kunstwerk im Film. Zur Problematik filmischer Präsentationsformen von Malerei und Grafik, S. 112) werden kann. Dieser Funktion analog ist die transpiktorale Strategie der Animation: Das Bild wird – magisch oder technisch begründet – aus seinem statischen Zustand erlöst.

³⁵⁶ Ebd. S. 59f. Gemeint sind: die Wirkung der ausschnittshaften Verkürzung des Kunstobjekts, die Einstellungsdauer, die Frage einer Reihenfolge der Einzelinformationen über ein Kunstobjekt, die Wirkung der vor dem Objekt bewegten Kamera (Schwenk, Fahrt).

³⁵⁷ Vgl.: „Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch ihre Wahrnehmung.“ (Benjamin, Walter (1980): Gesammelte Schriften, Band I,2 [Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit], S. 439) „Die Aufgaben, welche in geschichtlichen Wendezeiten dem menschlichen Wahrnehmungsapparat gestellt werden, sind auf dem Wege der bloßen Optik, also der Kontemplation, gar nicht zu lösen. Sie werden allmählich nach Anleitung der taktilen Rezeption, durch Gewöhnung, bewältigt.“ (Ebd. S. 505)

³⁵⁸ Vgl. Brecht, Bertolt (1967ff.): Gesammelte Werke, Band 18 [Schriften zur Literatur und Kunst, Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment], S. 156

³⁵⁹ Heller, Heinz-Bernd (1985): Historizität als Problem der Analyse intermedialer Beziehungen. Die „Technifizierung der literarischen Produktion“ und „filmische“ Literatur, S. 279

schichte des 'allen Künsten' inhärenten 'physischen Teil(s)'³⁶⁰. Und so kann vermutet werden, dass die Strategien der literarischen Inszenierung sich nicht nur am piktoralen Kunstwerk selbst, sondern auch an dessen Repräsentation im Film orientieren.

Diese These, nach der die literarischen Strategien der Gemäldeinszenierung in den zeitgenössischen unterhaltenden Romane zwar primär aus der Mediendifferenz zwischen Bild und Text resultieren, nach der ihre „Problemlösungen“ zur „Als ob“-Überbrückung des *intermedial gap* jedoch auch von denen filmischer Verfahren befruchtet sind, kann im Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht strukturell belegt werden und wird daher an dieser Stelle nur zur Konturierung des Untersuchungszeitraums, in dem die Dominanz des Films prägnant ist, angeführt. Denn aus dieser folgt die Annahme, dass die Realisierung intermedialer Bezüge aufgrund neuartiger Medienerfahrung der Autoren und Rezipienten in den heutigen Bilder-Texten eine andere ist als in Gemälde inszenierenden Werken vor Erfindung der sukzessiven-visuellen Medien, vor allem des Films.³⁶¹

Ein anderes Faktum, das den gewählten Untersuchungszeitraum als Einheit konstituiert, ist die verstärkte Aufmerksamkeit, die darin der Text für sein eigenes Text-Sein gewann und die in den autoreferentiellen Schreibweisen der Postmoderne zum Ausdruck kommt. Monika Schmitz-Emans glaubt, dass auch die Omnipräsenz der Bilder die Texte dazu herausforderte:

„Drängender denn je stellt sich die Frage nach den Grenzen dessen, was Sprache leistet, und nach dem, was man mit sprachlichen Mitteln ausdrücken und transparent machen kann. [...] Bilder repräsentieren in dieser Situation die allgemeine Provokation, welche das Nichtsprachliche für die Sprache darstellt: die Provokation durch eine Realität, die zu weiten Teilen jenseits des sprachlich Erklärbaren und Interpretierbaren zu liegen scheint und die man doch nicht einfach unkommentiert, unerklärt, un-erzählt lassen kann.“³⁶²

Und Sigrid Weigel sieht darüber hinaus in den Bildern nicht nur den Anstoß für eine Auseinandersetzung der Literatur mit sich selbst, sondern auch ein Mittel:

„Im Angesicht der neuen Medien scheint es in der neuen Kunst-Literatur vor allem aber um die Rettung einer verschwindenden Sprache zu gehen, um eine Bilderschrift jenseits der elektronischen Codes, eine Schrift nämlich, deren Entzifferung des beseelten, begehrenden und leidenschaftlichen Subjekts bedarf. Wenn die Schriftsteller sich auf den Spuren der Malerei bewegen, kehren sie ihrem eigenen Medium nicht den Rücken, vielmehr berührt die Lektüre von Bildern immer auch die Literatur selbst, geht es im Medium der Malerei auch um die Selbstreflexion und -vergewisserung einer anderen Sprache.“³⁶³

So konstituiert auch die Intermedialität die generelle Tendenz zur Selbstbezüglichkeit, die wissenschaftlich nun Beachtung erfährt. Martina Mai etwa konstatiert, dass zuvor bei der Erforschung des Malerromans Fragen nach dem Verhältnis von Literatur und Malerei nicht im Zentrum standen und erst der Paradigmenwechsel der Postmoderne den Blick darauf gelenkt habe, dass Texte ihr eigenes Funktionieren zum Thema machen können.³⁶⁴

³⁶⁰ Heller, Heinz-Bernd (1985): *Historizität als Problem der Analyse intermedialer Beziehungen*, S. 279

³⁶¹ Diese Behauptung dient hier zur Begründung des Untersuchungszeitraumes. Für eine weiterführende Arbeit wäre sie ein fruchtbarer Ausgangspunkt und müsste systematisch durch einen historischen Vergleich bestätigt werden, der hier nur schlaglichtartig geleistet werden kann. In einer eigenen Arbeit wäre außerdem zu untersuchen, wie sich die Autoren der Unterhaltungsromane, von denen viele auch Drehbücher und Theaterstücke schreiben, nicht schon bei der Produktion des literarischen Textes am Film orientieren, ihm „filmreife“ Szenen, cineastische Kulissen, „spielbare“ Dialoge einschreiben und somit den Roman bereits im Schreibakt „ver-filmen“, ihre Produktion also weit weniger auf Literatur als auf den Film ausrichten. Diese Anmerkung resultiert aus auffälligen Charakteristika, die bereits bei der Lektüre des Materials unter anderen Fragestellungen markant zu Tage traten.

³⁶² Schmitz-Emans, Monika (1999): *Das visuelle Gedächtnis der Literatur*, S. 33

³⁶³ Weigel, Sigrid (1997): *Malerei in der Literatur – zur Lesbarkeit von Bildern*, o.S.

³⁶⁴ Man reflektiere zunehmend „das Phänomen, daß viele Texte fiktionkritisch vorgehen, daß sie die Leseraufmerksamkeit absichtsvoll auf Erscheinungen und Elemente lenken, die jenseits der bloßen *histoire* liegen und daß sie Literaturtheorie und Ästhetik programmatisch diskutieren und die eigenen Strukturen, Motive, Verfahrensweisen etc. thematisieren“ (Mai, Martina (2000): *Bilderspiegel – Spiegelbilder*, S. 12).

Aber auch diesbezüglich soll Autoren unterhaltender Romanen eine derartig differenzierte Selbstreflexivität, die in postmodernen Werken innovative Schreibweisen generiert hat, nicht zugesprochen werden. Doch findet sich – ein Kriterium der Auswahl – in allen untersuchten Bilder-Texten ein Diskurs, der die Kompetenzen des eigenen Mediums jenen des fremdmedialen Bildes gegenüberstellt (siehe Kapitel 4) und Autoreferenzialität zumindest in Ansätzen erkennen lässt. Dass dieses Phänomen sich bereits an den nicht-innovativen und experimentierenden Texten der Zeit zeigt, kann als Indiz dafür gelten, dass folgende Parallele kein historischer Zufall ist: „Etwa zeitgleich mit dem Bewusstsein für Meta-Strukturen erwachte seit den fünfziger Jahren erneutes Interesse an den Wechselbeziehungen zwischen Malerei und Literatur.“³⁶⁵ Intermediale Bestrebungen fragen immer nach den Grenzen des/r jeweiligen Mediums/en, stellen diese, gleichzeitig aber auch die Leistungsfähigkeit der zur Verfügung stehenden Mittel in Frage und lenken somit den Blick auf das Funktionieren des Mediums, auf das Wie seiner Repräsentation. Daher ist es notwendig, jetzt, nach dem *intermedial turn*³⁶⁶, auch den wissenschaftlichen Fokus autoreferentiell einzustellen und mit intermedialem Erkenntnisinteresse auf dieses Ausloten des textuellen Limits zu richten, auf die literarischen Strategien, die sich aufgrund der medialen Grenzen entwickeln, sich an ihnen orientieren und reiben. Die Literaturwissenschaft hat dies erkannt und die Intermedialität – nach Hochphasen im 18. Jahrhundert oder der vorvergangenen Jahrhundertwende – wieder ins Forschungsinteresse gerückt. Während sie bislang unter den Schlagworten „ut pictura poesis“ oder „Wechselseitige Erhellung der Künste“ diskutiert wurde, thematisierte etwa Wendy Steiner in den 70-er Jahren die Beziehung von Literatur und Malerei unter modifizierten Vorzeichen. Nicht mehr die Konkurrenz, sondern vielmehr die Kompatibilität der beiden Kunstformen stand jetzt im Zentrum. Der Kern des Intermedialitätsbegriffs, der als Terminus erst später an Bedeutung gewann, Mitte der 90-er Jahre in einen konzentrierten Intermedialitäts-Diskurs in den medien- und literaturwissenschaftlichen Disziplinen³⁶⁷ mündete und seine höchste Relevanzstufe für die Literaturwissenschaft sicherlich noch nicht erreicht hat, stand damals bereits als Fragestellung im Zentrum. Heute lässt sich mit Sicherheit sagen: „Intermedialität ist in“ – auch in der Forschung, wofür diese Arbeit gerne als Beleg dient.

³⁶⁵ Mai, Martina (2000): *Bilderspiegel – Spiegelbilder*, S. 11f. Eine solche Parallele zeigte sich schon in einem vergangenen „intermedialen Zeitalter“, dem Anfang des 20. Jahrhunderts: „Indem die Literatur das Optische der Schrift einbezieht, überschreitet sie den Bereich des tradierten Schreibens. Dahinter aber steht nicht nur die Frage nach der visuellen Qualität der Sprache als Schrift, sondern die Frage nach dem, was überhaupt im Medium der Literatur ausdrückbar ist.“ (Faust, Wolfgang Max (1977): *Bilder werden Worte*, S. 8)

³⁶⁶ Wolf, Werner (1999): *The Musicalization of Fiction*, S. 2

³⁶⁷ Vielstimmig wird dieser für die Literaturwissenschaft auf das Erscheinen des folgenden Aufsatzes festgelegt: Hansen-Löve, Aage A. (1983): *Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne*

2. Pictorial (Re-)turn

2.1. Gemälde in der Literatur

2.1.1. Malerei in der narrativen Literatur(-Geschichte)

„An die Wand gehören Bilder, übers Sofa zumal. [...] wenigstens überhaupt ein ‚Bild‘ als Schmuck, [...]. Ganz ohne Bild geht es nicht, ja Bild ist in der ärmsten Hütte.“³⁶⁸ Was Richard Brinkmann, der eine Requisiten-Kollektion des narrativen Werks Theodor Fontanes zusammengestellt hat, hier überspitzt zum Ausdruck bringt, kann auch für manch andere Ära der Literaturgeschichte Autoren übergreifend konstatiert werden. Die Literaten einiger Epochen scheuten sich nicht davor, das fremdmediale Gemälde in ihre erzählende Kunstform zu integrieren. Das Drama³⁶⁹ und vor allem die Lyrik sind keineswegs die einzigen Gattungen, die Kontakt zum Visuellen suchten. Doch häufig kam es in den Erzählwerken nicht zu einer Ausreizung der intermedialen Möglichkeiten.³⁷⁰ Aber, so zeigen die historischen Beispiele und belegen die theoretischen Überlegungen, reicht das Gestaltungspotential eines Bildes, insbesondere eines Porträts, weit über das eines „toten“ Requisites hinaus. Zwar soll hier auf eine umfangreiche Darstellung der Malerei in der Literatur(-Geschichte) verzichtet und dafür vor allem auf die weitreichende Untersuchung von Heide Eilert³⁷¹ und auch auf jene systematisierende von Andrea Gnam³⁷² verwiesen werden, doch können zeitliche Schlaglichter auf dieses Phänomen bereits einen Ein- und Überblick verschaffen.

Das Erste sei auf das 19. Jahrhundert³⁷³ geworfen: „The Picture of Dorian Gray“ (Oscar Wilde), „Portret“ (Nikolaj V. Gogol), „The Prophetic Picture“ (Nathaniel Hawthorne), „The Oval Portrait“ (Edgar Allen Poe) – schon in den Titeln einiger Romane, Novellen und Kurzgeschichten dieses Zeitraums dokumentiert sich eine auffällige Häufigkeit: Das Bild, vor allem die künstlerische Gattung des Porträts, ist ein zahlreich verwendetes Motiv und findet besonders in Texten des englischen Sprachraums eine vielfältige literarische Bearbeitung. Es reiht sich ein in beliebte Motive der Doppelung – Schatten, Spiegel, Doppelgänger, Zwilling –, evoziert jedoch durch seine spezifischen Präsentationsformen sowie seinen kulturgeschichtlich bedingten mythischen und magischen „Ballast“³⁷⁴ eigene Konnotationen. Aber nicht nur die Quantität zeugt von einem außerordentlichen Interesse der Autoren an der literarischen Integration des Bildnisses. Auch die zentrale Stellung, die diesem Motiv in den Texten eingeräumt wird, lässt erkennen, dass in ihm ein Motiv mit großem Gestaltungspotential gefunden worden war. Der historische Kontext stützt diese Annahme: „Das

³⁶⁸ Brinkmann, Richard (1979): Der angehaltene Moment. Requisiten – Genre – Tableau bei Fontane, S. 435

³⁶⁹ Vgl. etwa die *Lulu*-Tragödie (*Der Erdgeist* [1889] und *Die Büchse der Pandora* [1902]) von Frank Wedekind

³⁷⁰ Bei Fontane etwa blieb das Gemälde trotz seiner Häufigkeit meist nur Requisite der bürgerlichen Stube, stand selten im Handlungszentrum und diente als Indikator des sozialen Status' oder zur Figuren-Charakterisierung: „Wer kein feines Gefühl hat, sei's in der Kunst, sei's im Leben [...]“ (Fontane, Theodor (1959): Werke, Band VIII [Der Stechlin], S. 268).

³⁷¹ Eilert, Heide (1991): Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung. Auch bei Werner Wolf findet sich ein prägnanter Überblick über „Intermedialität in der Geschichte (englischer) Erzählkunst“ (vgl. ders. (1996): Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? S. 93-97), Bernard Dieterle untersucht vor allem Beispiele aus dem 18., 19. und 20. Jahrhundert (vgl. der. (1988): Erzählte Bilder) und Hans Holländer (vgl. ders. (1995): Literatur, Malerei und Graphik, S. 165ff.) die „Wechselwirkungen, Funktionen und Konkurrenzen“.

³⁷² Gnam, Andrea (2004): Sei meine Geliebte, Bild! Die literarische Rezeption der Medien seit der Romantik

³⁷³ Dies stellte jedoch keineswegs den ersten Höhepunkt intermedialer Theorie und Praxis dar (vgl. Wolf, Werner (1996): Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft, S. 94). Als erste Auseinandersetzung mit einem Werk der bildenden Kunst in einem der Sprache gilt Homers Beschreibung des Achilles-Schildes in „Ilias“.

³⁷⁴ „[...] die ‚realistisch‘-gegenständlichen Motive Spiegel bzw. Porträt [tragen...] vielfältige Konnotationen des Übernatürlich-Numinosen an volkskundlich-motivlichem ‚Ballast‘ mit sich [...]“. (Frenschkowski, Helena (1995): Phantasmagorien des Ich, S. 14)

vorherige [19.] Jahrhundert baute ein Archiv aus Bildern aus, das Weltverfügung suggerierte [...].³⁷⁵ Bilder, vor allem Porträts von Familienmitgliedern, gehörten untrennbar zum Interieur der bürgerlichen Gesellschaft. Sie waren Gegenstände des alltäglichen Umgangs und nicht mehr alleiniges Privileg der adeligen Auftraggeber, die sich meist mythisch überhöht für die eigene Galerie porträtieren ließen. Die seit Mitte des 18. Jahrhunderts erstarkende Emanzipation des Individuums hatte ebenfalls großen Einfluss auf das Ansehen und die bisher abschätzige Einstellung gegenüber der Porträtkunst. Durch die unbesiegbare Konkurrenz der Fotografie bezüglich der Ähnlichkeit mit dem Abgebildeten orientierte sich die Malerei immer stärker an der „Betonung der imaginativen und symbolischen Schau des Seelischen im Porträt“³⁷⁶ – ein Aspekt, der sich auch in der literarischen Verarbeitung des Bildnismotivs niedergeschlagen hat. Während sich im 17. Jahrhundert die Autoren noch über die Unzulänglichkeit des Bildnisses einig waren, da dieses zwar in der Lage sei, die äußeren charakteristischen Grundzüge eines Menschen, keinesfalls jedoch seine Seele und damit den ganzen Menschen abzubilden³⁷⁷, erkannte das 18. Jahrhundert das dialogische Beziehungsgefüge von Porträt, Abgebildetem und Betrachter und damit einen dynamischen Aspekt, der erst im 19. Jahrhundert große Bedeutung gewann. „Die Rückkehr der Bilder prägte die Epoche.“³⁷⁸ Entlastet von der problematisierenden Bildnisauffassung des 17. Jahrhunderts wird eine Vielzahl literarisch nutzbarer Aspekte des Porträts – etwa vom humoristischen der Verwechslung bis hin zum konfliktreichen der Identität als Produkt des Selbstbildes und dem der Außenwelt – erkannt, die durch die irrationalen und phantastischen³⁷⁹ Bezüge der stärker in den Blickpunkt gerückten volkstümlichen Bildnisvorstellung bereichert werden. Immer häufiger erscheint daher das Bild im beseelten oder belebten Zustand, ob sich diese Erscheinung nun als übernatürliches Geschehen³⁸⁰ präsentiert oder als psychisch bedingte Irritation des Helden.³⁸¹ Oscar Wildes „The Picture of Dorian Gray“ (1891), Edgar Allan Poes „The Oval Portrait“ (1842), Honoré de Balzacs „Le Chef-d’Oeuvre Inconnu“ (1831) und zahlreiche weitere Texte vor allem der englischen Literatur dieser Zeit belegen eine derartige Ausgestaltung des Motivs³⁸², von der „Verwandlung des Lebens in Kunst und von der Steigerung der Kunst in das Leben hinein“³⁸³. Die Unmöglichkeit der Vereinbarkeit, wie Balzac sie im Gemälde manifestiert hat, das er seinen wahnsinnigen Maler Frenhofer letztendlich zerstören lässt, ist zur besonders häufigen Ausgestaltung des Motivs geworden, so

³⁷⁵ Schuhmacher, Klaus (1997): „Brüder der Schmerzen“, S. 195

³⁷⁶ Frenschkowski, Helena (1995): Phantasmagorien des Ich, S. 32

³⁷⁷ Paul Fleming etwa macht dies in seinem Sonett „Auf ihr Bildniß“ (1942) deutlich: „Sey drum nicht halb so stolz, du kühner Pinsel du! Das Schönste, das man wünscht, gehöret noch hierzu: Entwirffst du ihren Leib; so mahl auch drein sein Leben!“ (Ders. (1969): Teutsche Poemata, S. 638) Vgl. auch Deckert, Hermann (1929): Zum Begriff des Porträts, S. 269-271.

³⁷⁸ Schuhmacher, Klaus (1997): Brüder der Schmerzen, S. 195. Gemeint ist das 19. Jahrhundert.

³⁷⁹ Das Phantastische wird im Sinne Tzvetan Todorovs verstanden, als Aufhebung der als Nahtstelle erkennbaren Grenze zwischen dem real Möglichen und dem übernatürlichen Geschehen (vgl. ders. (1992): Einführung in die fantastische Literatur).

³⁸⁰ Dies kann als tatsächlich übernatürliche Belebung und damit im Sinne des „Wunderbaren“ sowie im Sinne des „Phantastischen“ erfolgen.

³⁸¹ Dies entspräche einer Gestaltung im Sinne des „Unheimlichen“, der psychologischen Rationalisierung scheinbar übernatürlicher Vorgänge (vgl. Todorov, Tzvetan (1992): Einführung in die fantastische Literatur).

³⁸² Bezüglich der intermedialen Variante, die folgend als Systemreferenz beschrieben wird, ist es bemerkenswert, dass es sich schon hier bei fast allen Gemälden um fiktive Werke handelt. Es geht also nicht um eine Auseinandersetzung mit einem konkreten, existierenden Kunstwerk, sondern um das Medium, das der Malerei zugrunde liegt, um das Bild. Hans Holländer (vgl. ders. (1995): Literatur, Malerei und Grafik, S. 166) bemerkt daher richtig, dass eine Rückübersetzung des „magischen Gemäldes“ im „Dorian Gray“ in Malerei nicht möglich ist, da dieses vollständig der Literatur angehört. Diese thematisiert gerade die medialen Eigenschaften des Fremden – Konstanz, Dauer, Resistenz gegen Zeit und Vergänglichkeit – und überträgt sie auf ihre Figur, die damit zum „Bild“ wird und den Titel des Buches in Doppelbedeutung klingen lässt: „Das Bildnis (des) Dorian Gray“.

³⁸³ Holländer, Hans (1995): Literatur, Malerei und Grafik, S. 165

dass Holländer erklärt, eine „Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts wäre unvollständig ohne diese ‘unmöglichen’ Gemälde in der Literatur“³⁸⁴. Als maßgebliches Motiv ist das Porträt daher in dieser Zeit fruchtbarer für die Literatur als andere Malerei-Genres. Dies gilt ebenso für den deutschen Sprachraum³⁸⁵, in welchem dem Gemälde zwar seltener eine derart zentrale und bereits im Titel bezeugte, dennoch eine wachsende Relevanz in erzählerischen Werken zukommt.

„Diese herausragende Bedeutung der Malerei am Ende einer Epoche der ‘bürgerlichen Literatur’ steht in deutlicher Korrespondenz zu ihrem Anfang Ende des 18. Jahrhunderts und in der Romantik. War Lessings berühmte Schrift über die Laokoon-Gruppe 1766 der Ausgang für einen vielstimmigen Diskurs über das konkurrierende Verhältnis der Künste, so setzte mit den ‘Salons’ Denis Diderots und den ‘Düsseldorfer Gemäldebriefen’ Wilhelm Heines eine ganze Serie von Galerie- und Gemäldebeschreibungen ein mit so prominenten Autoren wie Goethe, August W. Schlegel, Friedrich Schlegel, Heinrich Heine und Charles Baudelaire.“³⁸⁶

Während sich in Folge zunächst als Resultat der beliebten Bildungs- und Kunstreise Berichte aus Museen und Galerien zu einem eigenständigen Genre entwickelten, wurden später Kunstwerke in den literarischen Text integriert. Es sei nicht mal an die lebenden Bilder in Goethes „Die Wahlverwandtschaften“ gedacht, sondern etwa an E.T.A. Hoffmanns Novelle „Der Artushof“, an Theodor Storms „Aquis submersus“, an Theodor Fontanes „L’Adultera“ und auch an Heinrich Manns „Pippo Spano“, einer Novelle, die 1903 erschien und damit in einer Zeit, für die Eilert endgültig einen „Wandel vom ‘Natursymbol’ zum ‘Kunstsymbol’“ und eine „offenkundige[.] Verlagerung des thematischen Anspielungshorizonts von den ‘oeuvres de Dieu’ zu den ‘oeuvres de l’homme’“³⁸⁷ in der Literatur konstatiert.

Vermutungen über die Ursachen der literarischen Beliebtheit des Bildnisses gibt es viele. Frenschkowski, die diese gemeinsam mit der des Spiegels untersucht hat, nimmt ein „Gären des Identitätsproblems kollektiven Ausmaßes“³⁸⁸ an, weil diese eigentlich unspektakulären Alltagsrequisiten des bürgerlichen Interieurs mit „magisch-archaischen Substraten belastete Änigmata der Identität“³⁸⁹ und daher für die Autoren dieser Zeit von Interesse gewesen seien. Mosthaf, die ebenfalls die (englischsprachige) Erzählkunst des 19. und 20. Jahrhunderts in den Blick genommen hat, erwägt:

„Wenn Autoren bei der Suche nach neuen Ausdrucksformen in den Konventionen ihrer eigenen Gattung und ihres eigenen Mediums nicht fündig werden, so tendieren sie dazu, Anleihen bei anderen Gattungen und anderen Medien zu machen, was ihnen erlaubt, die ästhetischen, formalen und inhaltlichen Grenzen der Erzählkunst zu erforschen, zu verändern und auf diese Weise neue literarische Strömungen zu begründen.“³⁹⁰

Während bei der ersten Vermutung stärker mit dem Nutzen des Bildes als Motiv argumentiert wird, hebt Mosthaf bereits auf eine intermediale Funktionalisierung ab. Hier soll keiner Tendenz widersprochen, an dieser Stelle aber auch keine neue These über die Ursachen des Auftretens von Intermedialität in Bezug auf die Zeitgeschichte vorgestellt werden. Stattdessen sei nur ein historisches Phänomen zitiert, das überzeitliche Gültigkeit haben könnte und damit hinter der Intermedia-

³⁸⁴ Holländer, Hans (1995): Literatur, Malerei und Grafik, S. 168

³⁸⁵ Auf die Bedeutung der Bildnisse in musikalischen Werken wie Wolfgang Amadeus Mozarts „Zauberflöte“ (Arie: „Dies Bildnis ist bezaubernd schön“) und Richard Wagners „Fliegendem Holländer“ (Zweiter Aufzug, in dem Sentas Liebe in der Anschauung eines Wandporträts zum Ausdruck kommt) sei hier nur hingewiesen.

³⁸⁶ Weigel, Sigrid (1997): Malerei in der Literatur – zur Lesbarkeit von Bildern, o.S. Vgl. auch Tieck, Ludwig (1820): Die Gemälde (1820) oder später Bernhard, Thomas (1985): Alte Meister

³⁸⁷ Eilert, Heide (1991): Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung, S. 9

³⁸⁸ Frenschkowski, Helena (1995): Phantasmagorien des Ich, S. 11

³⁸⁹ Ebd. S. 14

³⁹⁰ Mosthaf, Franziska (2000): Metaphorische Intermedialität, S. 201

lität, die hier in ihren Formen des Medienwechsels und der -kombination auftritt, ein generell anthropologisches Bedürfnis vermuten lässt:

„In Goethes und Schillers Briefwechsel drückt sich zum Jahresende 1797 der Verdruß darüber aus, daß das gegenwärtige Publikum alles sinnlich wahrnehmen möchte, daher die Romanhandlung am liebsten auch auf dem Theater aufgeführt und die epische Situation gerne in Form eines Kupferstichs illustriert sieht.“³⁹¹

2.1.2. Rückkehr des Gemäldes in die Literatur?

Die Begründung dafür, Intermedialität als ein humanes Grundbedürfnis zu verstehen, liefert der menschliche Körper mit seinen sieben sensorischen Kanälen zur Wahrnehmung der Welt selbst. Die Aktivierung aller Sinne und damit deren Befriedigung scheinen intermediale Kunstprodukte, die eben nicht nur eines Zuganges bedürfen, ganz selbstverständlich zu erfordern. Und dennoch erregen in der Geschichte dieselben immer wieder verstärkte Aufmerksamkeit, da die historischen Debatten über den Wettstreit oder die Trennung der Künste die Negativfolie dazu bilden und den Anspruch an die Künste bislang bestimmten. Nicht erst in den vergangenen Jahrzehnten sind diese fordernden Stimmen leiser geworden und aus weit weniger prominentem Mund gekommen als etwa zu Lessings Zeiten. Doch nach Überwindung der ideologischen Trennung scheinen Künstler sich nun auch gänzlich ohne Hemmung dem Intermedialen zu widmen³⁹², was bereits zum Schlagwort des *intermedial turn*³⁹³ geführt hat. Dies gilt auch für die schreibende Zunft, die sich in ihrer Kunstform anderen künstlerischen Ausdrucksformen wie der Musik³⁹⁴ oder Malerei zuwendet.

Vielfach in der Forschungsliteratur wird diese Bezugnahme des literarischen Textes auf das Gemälde als ein neues oder zumindest wiedergekehrtes Phänomen betrachtet. Als Grund dafür wird vor allem die verschärfte mediale Konkurrenzsituation genannt, in der das Bild als dominantes Medium auftritt. Die Literatur habe auf diese gleichsam reflexartig reagiert, sich als kritisch-reflexiver Metadiskurs derselben aber auch nicht verschließen können.³⁹⁵ Dem soll hier nicht widersprochen werden. Doch neu, das sollte in Kapitel 2.1.1 angeklungen sein, ist das Phänomen Bild im Text nicht. Die Malerei inszenierenden literarischen Beispiele in der Literaturgeschichte bezeugen, dass es nicht erstmalig auftritt. Es ist vielmehr festzustellen, dass die Literaturwissenschaft erst seit Mitte der 70-er Jahre in Deutschland einen Fokus auf die Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst gerichtet hat, einem Gebiet, das Ulrich Weisstein noch 1965 als „wissenschaftliches und akademisches Niemandsland“³⁹⁶ bezeichnet hatte. Augenfällig ist hingegen sehr wohl die veränderte Stellung der Gemälde im literarischen Text: „Während im Roman des 19. Jahrhunderts die das Bild mit dem Text vermittelnde Deskription lediglich als ancilla narrationis fungiert, gewinnt sie im 20. Jahrhundert eine zunehmend dominante Position.“³⁹⁷

Daher kann von einem *pictorial return*³⁹⁸ in den Text – zumindest mit Blick auf das Phänomen als quantitative Größe – ausgegangen werden. Auch wenn es generell schwierig ist, eine Entwicklung

³⁹¹ Koebner, Thomas (1988): Verteidigung der Bildbeschreibung. Fragmente zu einem anderen *Laokoon*, S. 142

³⁹² Vgl. Beispiele in Kapitel 1.1.1

³⁹³ Wolf, Werner (1999): *The Musicalization of Fiction*, S. 2

³⁹⁴ Vgl. Ebd.

³⁹⁵ Vgl. Klinkert, Thomas (2001): *Der Text als Bildmedium?* S. 136 und 143

³⁹⁶ Weisstein, Ulrich (1968): Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft. *Sprache und Literatur* 50, S. 184

³⁹⁷ Klinkert, Thomas (2001): *Der Text als Bildmedium?* S. 117

³⁹⁸ Auch in Anlehnung an Boehm, Gottfried (1994): *Die Wiederkehr der Bilder*.

zu beschreiben, die in der Jetzt-Zeit andauert und keinen retrospektiven Überblick erlaubt, soll hier dafür ein rein mediales Argument gefunden werden.

So ist zunächst zu konstatieren: „Die Präsenz der bildenden Kunst in den Werken zeitgenössischer Schriftsteller ist augenfällig. [...], es stellt sich eher die Frage, wo eigentlich keine Verbindungen zur bildenden Kunst bestehen.“³⁹⁹ Auch wenn dies überspitzt formuliert ist, sind doch die Bilder-Texte nur ein Beleg für das Phänomen. Sigrid Weigel datiert den Beginn dieser Entwicklung mit 1975 auf das Erscheinen von Peter Weiß' Romanprojekt „Ästhetik des Widerstands“, an dessen Anfang ein Gespräch über den Fries des Pergamonaltars steht, aus welchem das Leitmotiv des Textes gewonnen werde. Seither nehme die Zahl der literarischen Publikationen, die sich auf Malerei und Kunst beziehen, stetig zu, gehe es „in den poetischen Verfahren heute ohnehin weniger um Originalität und Neuschöpfung als um Zitat und Relektüre, um Umschrift und Palimpsest“⁴⁰⁰. Annegret Heitmann hingegen sieht schlicht das „Primat des Visuellen“ in Alltag und Wissenschaften als Ursache, nach der „nahezu folgerichtig“ auch die Literatur der Gegenwart Bilderwelten zum Thema habe machen müssen.⁴⁰¹ Monika Schmitz-Emans glaubt, literarische Texte suchten sich vielfach durch den Bezug auf das Bild einen Grund zu schaffen, einen Anstoß oder Aufhänger, und das gerade dort, wo „das literarische Werk es ablehnt, durch Faktisches bedingt zu sein“⁴⁰². Keine Regeln begrenzten im 20. Jahrhundert die Möglichkeit, Visuelles mit Texten zu unterlegen.⁴⁰³

Neben dieser postmodernkritischen Begründung soll hier als Ergänzung für ein breiteres Spektrum literarischer Werke eine spezifischere Erklärung für die wieder häufigere Bezugnahme auf Malerei in den vergangenen Jahren, die das „alte“ Medium statisches Bild anvisiert und nicht etwa die omnipräsenten audiovisuellen Medien, gestellt werden. Die Zitation Letzterer erfolgt seit Erstarren des Fernsehens jedoch ebenso in mannigfaltiger, jedoch keinesfalls gleichgestaltiger Weise. Dies hat Rajewsky, die in ihrer Untersuchung fragte, ob die technologische Entwicklung und gewachsene Geltung der Medien Einfluss auf intermediale Erzählverfahren im postmodernen Roman haben⁴⁰⁴, anhand italienischer Texte der Postmoderne nachgewiesen. Sie erklärt, dass in der Erzählliteratur der 90-er Jahre, die vor allem Bezug auf das Fernsehen nahm, im Gegensatz zu jener der 80-er, in der eine Dominanz des filmischen Mediums als Referenzobjekt zu konstatieren sei, häufig Vergleichspartikel wegfielen („wie im Film XY“) und so nicht nur der „Als ob“-Charakter filmbezogenen Schreibens verwischt, sondern auch dem „Bewußtsein des wahrnehmenden Subjekts ob der Unterschiedlichkeit zwischen dargestellter Realität und medialen Vergleichsmomenten“⁴⁰⁵ diskursiv nicht mehr Rechnung getragen werde. Dies sei nicht kulturpessimistisch dahingehend zu verstehen, dass eine Unterscheidungsfähigkeit den Figuren nicht mehr zuzutrauen sei, wie in den 80-ern befürchtet, sondern vielmehr, dass einer expliziten Differenzierung keine große Relevanz mehr zukomme, weil das „Erleben einer medial verfassten ‚Wirklichkeit‘ als *status quo* jeder Existenz im ausgehenden 20. Jahrhundert“⁴⁰⁶ anzusehen sei.

³⁹⁹ Petersen, Swantje (1995): Korrespondenzen zwischen Literatur und bildender Kunst im 20. Jahrhundert, S. 12

⁴⁰⁰ Weigel, Sigrid (1997): Malerei in der Literatur – zur Lesbarkeit von Bildern, o.S.

⁴⁰¹ Vgl. Heitmann, Annegret (2002): Erinnerung – Kanonrevision – Bildkritik. Funktionalisierungen von Bildbezügen in der skandinavischen Literatur der 1990er Jahre, S. 10

⁴⁰² Schmitz-Emans, Monika (1999): Das visuelle Gedächtnis der Literatur, S. 20

⁴⁰³ Vgl. ebd. S. 29

⁴⁰⁴ Vgl. Rajewsky, Irina O. (2003): Intermediales Erzählen in der italienischen Postmoderne

⁴⁰⁵ Vgl. ebd. S. 384

⁴⁰⁶ Vgl. ebd.

Die medial vermittelten Erfahrungen als Ergänzung jener der „Wirklichkeit“ seien also heute eine Selbstverständlichkeit. Und dies spiegele sich in den Texten der 90-er Jahre, die keine „Notwendigkeit einer Auseinandersetzung mit anderen medialen Ausdrucksformen“⁴⁰⁷ – Rajewsky spricht hier von denen des Films und Fernsehens – mehr sehen. Aus dieser Entwicklung resultiert auch die Rückkehr des Gemäldes in die Literatur. Seit Erfindung der bewegten Bilder konzentrierten sich die intermedial ambitionierten Texte vor allem auf die audiovisuellen elektronischen Medien⁴⁰⁸, die neue Erfahrungen des Sehens ermöglichten⁴⁰⁹, durch die man jene der literarischen Rezeption ergänzen zu können hoffte. Der heutige Seher jedoch hat seine Wahrnehmung auf Film und Fernsehen eingestellt. Er ist gewöhnt an die ewig flimmernde Ansicht bewegter Bilder – erst recht, seit jene der Neuen Medien dazu gekommen sind.

Das, was nun neue Seherlebnisse verspricht, ist das alte, unbewegte Bild.⁴¹⁰ Auch sind Film und Fernsehen nicht mehr geeignet, die „ontologische Differenz zwischen einer medial vermittelten und einer ‚unmittelbar‘ wahrgenommenen Wirklichkeit“⁴¹¹ hervorzuheben und so eine „world-within-the-world“⁴¹² zu erzeugen, was durch die mediale Differenz geschehen konnte, die nun – weil sie nicht mehr bewusst im Erfahrungshorizont des Medien-Menschen steht – auch nicht mehr eigens inszeniert wird. Das statische Gemälde im literarischen Text hingegen erscheint, weil es eben nicht derart unabdingbar zur Alltagswelt des Rezipienten gehört, bei entsprechender Inszenierung als Fremdkörper, an dem man sich stößt und sich in andere (Denk-/Seh-)Richtungen stoßen lassen kann. Es ist, da die mediale Differenz noch oder besser wieder „spürbar“ geworden ist – in den Bilder-Texten etwa wird sie überdies durch die medialen Reflexionen explizit ins Bewusstsein gerufen –, jetzt in der Lage, diese „world-within-the-world“ zu evozieren. Seine zweite diegetische Ebene der Repräsentation – durch den Rahmen als bildhafte Abgrenzung von der primär diegetischen „Wirklichkeit“ noch unterstrichen – wird offensichtlich.

Dieser funktionalisierten Fähigkeit widerspricht nicht, dass viele der aktuellen literarischen Texte das Gemälde gar nicht mehr in herkömmlicher Weise durch Beschreibung zu veranschaulichen versuchen. Sigrig Weigels Befund ist zuzustimmen, laut dem die Gegenwartsliteratur darum bemüht sei, „jenseits der allgegenwärtigen Reproduzierbarkeit und der medialen Massenrezeption einen anderen Blick auf die Bilder zu gewinnen, um so das allzu Bekannte zu entstellen und anders wieder lesbar zu machen“⁴¹³. Denn dort, wo die Inszenierung eines Gemäldes nicht allein dazu dient, dessen Motiv in Konkretheit dem Leser vor Augen zu führen, da soll eine spezielle, bewusste Wahrnehmung, wie sie die Malerei fordert, in dessen Bewusstsein treten⁴¹⁴ und so unter anderem – wie bei den als Visualisierungsliteratur charakterisierten Bilder-Texten intendiert – zu einer verstärkt aufs Visuelle konzentrierten Illusionsbildung während des Lesaktes führen. Dies kann auch

⁴⁰⁷ Rajewsky, Irina O. (2003): *Intermediales Erzählen in der italienischen Postmoderne*, S. 385

⁴⁰⁸ Dies spiegelt sich in der Literaturwissenschaft, die vorrangig „filmische“, keine „malerischen“ Schreibweisen untersuchte.

⁴⁰⁹ Crary, Jonathan sieht in der Zeit des Erstarkens der Computergrafik einen „noch tiefgreifendere[n] Wandel im Wesen des Sehens [...] als der Bruch, der das mittelalterliche Bild von der perspektivischen Darstellung in der Renaissance trennt“ (ders. (1996): *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, S. 11).

⁴¹⁰ „Mit der Beschleunigung des Alltags ist die Lust an der Langsamkeit zurückgekehrt.“ (Dercon, Chris (2005): *Slow motion – die neue Langsamkeit der Bilder*)

⁴¹¹ Vgl. Rajewsky, Irina O. (2003): *Intermediales Erzählen in der italienischen Postmoderne*, S. 379

⁴¹² McHale, Brian (1987): *Postmodernist Fiction*, S. 128

⁴¹³ Weigel, Sigrig (1997): *Malerei in der Literatur – zur Lesbarkeit von Bildern*, o.S.

⁴¹⁴ „Der literarische Text konstituiert sich auf der Basis der beschriebenen Bilder. Dies impliziert [...] die Frage nach der in diesen Texten zu konstatierenden Modellierung von Wahrnehmung.“ (Klinkert, Thomas (2001): *Der Text als Bildmedium? S. 122f.*)

durch Gemälde geschehen, die nicht beschrieben werden müssen, weil sie – vielfach reproduziert und in der Alltagswelt dekontextualisiert – jeder kennt, erblickt – aber die Fähigkeit des Betrachtens verlernt hat und durch den Text einen neuen „Seh-Raum“ auch auf vermeintlich Bekanntes eröffnet bekommt.

Rajewsky verortet den durch den Wechsel vom Film zum noch stärker präsenten Fernsehen⁴¹⁵ sowie durch den veränderten intermedialen Umgang mit dem TV definierten literarischen Zeitsprung zwischen den 80-er und 90-er Jahren. Dort ist auch das nahezu plötzliche und mit steigender Tendenz sich entwickelnde Auftreten der Bilder-Texte anzusiedeln, die hier zwar in einem Zeitraum von rund 35 Jahren in den Blick genommen werden, um auch eine Entwicklung nachzeichnen zu können, deren Erscheinen jedoch in den Jahren ab 1980 kumuliert. Rajewsky konstatiert für ihr Untersuchungsmaterial an dieser zeitlichen Marke auch den Beginn „einer dritten Phase postmodernen Schreibens in Italien“, der durch einen innovativen Umgang mit intermedialen Strategien – als Ästhetik des samplings charakterisiert – gekennzeichnet sei.⁴¹⁶ Die hier vorliegende Untersuchung kann aufgrund der spezifischen Untersuchungsfrage und des -materials einen solchen jedoch nicht wissenschaftlich ausreichend auch für die internationalen Texte im Unterhaltungssektor belegen. Doch sind die Bilder-Texte zumindest ein Indiz dafür, dass sich auch hier ein Form-, Funktions- und Bedeutungswandel intermedialer Verfahren vollzogen hat, der sich vor allem durch eine starke Sensibilität für intermediale Nutzung seitens der Literatur auszeichnet. Diese spricht nicht zuletzt aus den in Kapitel 4 dokumentierten Medienreflexionen in den unterhaltenden Romanen.

2.2. Gemälde in den Bilder-Texten

Ein Gemälde ist nie nur ein Gegenstand. Es ist immer zweierlei: ein Ding und das, was es zeigt. Diese zweite diegetische Ebene unterscheidet das Gerahmte von anderen Requisiten der realen Welt – auch in der Literatur. Denn wie bereits der Blick in die Literaturgeschichte belegte, ist das narrative Gestaltungspotential eines Gemäldes, insbesondere eines Porträts, allein aufgrund seiner kulturgeschichtlichen Tradition und Relevanz als universaler und alter Kulturträger groß.

„Ein Bild ist doch nichts weiter als Leinwand, Holz, Farbe, Firnis ... Das einzige was zählt, ist, was es dir in die Tasche bringt, wenn es den Besitzer wechselt.“ [...] „Der Rest, das sind alberne Geschichten.“
Pérez-Reverte, Arturo: DAS GEHEIMNIS DER SCHWARZEN DAME, S. 23

Doch gerade in diesen „Geschichten“, die sich um Gemälde ranken, gründet das literarische Interesse am piktoralen Kunstwerk, das in der Geschichte aller Kulturen nie nur Leinwand, Holz, Farbe, Firnis war. Ihm hing durch seine zunächst kultischen, heute kulturellen Funktionen stets ein Bedeutungs-Ballast unterschiedlicher Art an, der ihm vielgestaltig Eingang in die Literatur verschaffte. Auch wenn das Thema dieser Arbeit nicht die handlungsleitende Gestaltung jener Motive ist, die sich am Gegenstand „Gemälde“ manifestieren lassen, sondern neben der piktoralen Inszenierung die Funktionalisierung der rein medialen Eigenschaften im Zentrum des Interesses liegt, so wird bei der folgenden allgemeinen Konturierung der Bilder-Texte – Überblick über Handlungsstränge, Figuren sowie inszenierte Gemälde – auch kurz aufgezeigt werden, welche inhaltlichen Aspekte des

⁴¹⁵ Dies ist kein Phänomen der italienischen Literatur. Vgl. Rajewsky, Irina O. (2003): Intermediales Erzählen in der italienischen Postmoderne, S. 383, FN 10

⁴¹⁶ Vgl. ebd. S. 386

Gemäldes für die Erzähltexte relevant sind – allein deshalb, weil zu vermuten ist, dass diese auch die Inszenierungsstrategie mitbestimmen. Generell soll in diesem Kapitel jedoch vor allem die inhaltliche Konventionalität und Gleichförmigkeit der Bilder-Texte hinsichtlich der Handlungsmuster und Figurenkonstellationen deutlich werden, vor der sich die im zweiten Teil der Arbeit vorgestellten innovativen intermedialen Merkmale umso deutlicher abheben können.

Die Konventionalität lässt sich am Gemälde als zentralem Erzählgegenstand im Roman belegen. Die Bezugnahmen auf den Kunstgegenstand zeigen sowohl Parallelen als auch gravierende Unterschiede zu jenen früherer literarischer Zeugnisse dieser Art auf: So gilt zwar einerseits, dass sie sich spezieller Motivvorlagen der Literaturgeschichte bedienen, andererseits jedoch kann nicht der Befund belegt werden, den Frenschkowski an Beispielen für das Porträtmotiv in der Literatur des 19. Jahrhundert konstatiert: dass vor allem die „in der archaisch-volkstümlichen Vorstellung verwurzelten Motivvarianten [...] zu einer dominierenden literarischen Tendenz“, daher die Gemälde häufig nicht beschrieben werden, sondern „ganz Phantasiemomente bleiben“⁴¹⁷. In den Bilder-Texten zeigt sich einzig, dass Reste dieser magisch, mythischen Vorstellungen als Konnotation des unbestimmt Geheimnisvollen oder potentiell Gefährlichen den „Gemäldegeschichten“ noch unausgesprochen zugrunde liegen. Dies manifestiert sich auch in der Auswahl der literarisierten Bildwerke, die bis auf wenige Ausnahmen historische Ölgemälde und meistens Porträts sind, denen – durch Historizität und Malmotiv narrativ vorstrukturiert – weit mehr narratives Potential inhärent ist als modernen Gemälden, die wohl allein in Reflexionsromanen als Projektionsfläche dienen können, als Quelle oder Gegenstand eines aktionsreichen Plots jedoch als „weiße Leinwand“ gelten müssen.

2.2.1. Malerei als Mantel, Motiv, Metapher

„Bilder haben ihre Schicksale wie Menschen. Auch ihnen widerfährt Plünderung, Diebstahl und Ächtung, auch sie werden verhöhnt, verschleppt, zerrissen, verbrannt. Sie wandern mit den Triumphatoren von Land zu Land [...], steigen und fallen in der Wertung der Sammler und Händler und sind schließlich dem Leichtsinne, der Dummheit oder dem glücklichen Verständnis ihrer Besitzer und Pfleger anheimgegeben.“⁴¹⁸

In der „Biographie“ der Gemälde liegt ein Aspekt ihres literarischen Leistungsvermögens begründet. Kunstwerke haben – wie alles in der Zeit existierende – eine Geschichte, die erzählt werden kann.⁴¹⁹ Dies liegt nicht nur im oft turbulenten „Lebenslauf“ der Werke begründet, sondern auch in der „Aura“ der Kunst, in der ideellen Bedeutung und dem materiell nicht begründ-, schwer nachvollziehbaren finanziellen Wert künstlerischer Werke, außerdem heute noch immer im Mythischen oder Magischen, das dem Gemälde zumindest latent anhaftet und ihm oftmals eine „Seele“ zuspricht. All dies erhebt piktorale Kunstwerke über profane Gegenstände, legitimiert und erklärt ihre exponierte Stellung im Literarischen und lässt das Gemälde, dessen „Schicksal“ erzählt wird, im Roman oftmals subjektgleichen Status gewinnen:

„Ich möchte damit sagen, dass auch die Bilder eine Geschichte haben. Einige altern elend, genau wie bei den Menschen“, fuhr der Kritiker fort. „Die Zeit setzt sich auf der Malerei ab. Die Geschichte eines Kunstwerks, die Hände, durch die es gegangen ist, die Gier, die es geweckt hat, das ästhetische Verzü-

⁴¹⁷ Frenschkowski, Helena (1995): Phantasmagorien des Ich, S. 26

⁴¹⁸ Pars, Hans H. (1953): Noch leuchten die Bilder. Ihr Schicksal – ihre Rettung – ihr Untergang, S. 13

⁴¹⁹ Hans H. Pars zeichnet in seinem Sachbuch „Noch leuchten die Bilder“ den abwechslungsreichen „Werdegang“ großer Meisterwerke, die heute ein ruhiges und sicheres Dasein in Museen fristen, nach Manfred Reitz erzählt die spektakulärsten Kunstdiebstähle in „Die geraubte Mona Lisa“ und Georges Perecs Roman in deutscher Übersetzung heißt „Ein Kunstkabinett. Geschichte eines Gemäldes“.

cken oder die Sehnsucht nach Schönheit, die es in seinen verschiedenen Besitzern hervorgerufen hat, sind für seinen Charakter ebenso bedeutsam wie für uns unsere Leidenschaften und Schicksalsschläge."

Vincent, Manuel: DIE BILDERSAMMLERIN, S. 13

Die Geschichte eines Gemäldes, eines berühmten realen oder eines fiktiven, dominiert vor allem die historischen Romane unter den Bilder-Texten. Diese zeichnen die Umstände des künstlerischen Produktionsprozesses nach und damit die Situation des Malers, sie spekulieren meist vor historisch authentischer Kulisse über Entstehung des Werks und dargestellte Figuren. So erzählt etwa der Bilder-Text TULPENFIEBER von Deborah Moggach die Geschichte der Frau, die der (fiktive) niederländische Maler Jan van Loos auf zahlreichen seiner Werke *eingefangen [hat], wie sie jetzt ist. [...]* Jahrhunderte später wird sie im Rijksmuseum hängen. Kunsthistoriker werden sich über ihre Identität streiten. [...] Sie wird keinen Namen haben. Sie wird immer nur als Frau, auf einem Bett liegend *bekannt sein* (S. 139f.). Ebenso geht Tracy Chevaliers DAS MÄDCHEN MIT DEM PERLENOHRRING von einer Abgebildeten auf einem (realen) Gemälde Jan Vermeers' aus und erzählt von der jungen Griet, dem Dienstmädchen im Hause des Delfter Malers. Susan Vreelands DAS MÄDCHEN IN HYAZINTHBLAU zeichnet hingegen alle vermeintlichen „Lebens“-Stationen nicht etwa – wie der Titel zunächst vermuten lässt – des Mädchens, sondern – wie einzig die Farbbezeichnung im Titel erwartbar macht – des (fiktiven) Vermeer-Werkes nach, verfolgt chronologisch rückwärts die Wege des Gemäldes vom letzten Besitzer bis ins Maleratelier: Durch wessen Hände ist das Gemälde gegangen, was haben diese Menschen aus welchen Gründen mit ihm getan, wie wurde es im Laufe der Jahrhunderte gesehen? So ist das Gemälde selbst nicht Handelnder, aber es verknüpft die Geschichte jener Figuren, die es behandelten.

Kriminalromane wenden sich hingegen weniger der emotionalen Bindung der Besitzer an das Bild als dem materiellen Interesse oder auch obsessiven Drang von Fälschern, Dieben und Attentätern zu. Hier rückt zwar ebenfalls die Geschichte des Kunstwerkes in den Blick, aber allein unter ökonomischen Vorzeichen. Das Gemälde ist weniger Kunstwerk als profitable Wertanlage und daher kein durch künstlerische Meisterschaft oder Aura bestimmter Gegenstand, sondern schlicht ein *Renoir, dessen Wert auf acht bis zehn Millionen Pfund geschätzt wird* (Crawley, Harriet: DAS PORTRÄT, S. 10) oder noch abstrakter: *ein Vermögen in Form postimpressionistischer Gemälde* (Follett, Ken: DER MODIGLIANI-SKANDAL, S. 17), das entdeckt, gestohlen, gefälscht, mit dem gehandelt wird. So bildet das Schicksal des Gegenstandes den Mantel der Erzählung, in den sich die Figuren einkleiden und unter ihm handeln.

In Liebesromanen spielt die Geschichte des Gegenstandes „Gemälde“ eine weitaus geringere Rolle, es sei denn, sein Maler ist eine Hauptfigur und die Entstehung des Werks spielt eine Rolle. In ihnen kommt jedoch viel mehr der zweite narrative Aspekt des Piktoralen zum Tragen: das Malmotiv⁴²⁰. Das, was das Bild zeigt, was der Künstler ihm „aufgetragen“ hat, kann im Roman zum Ausgangspunkt des Erzählten werden, eine Erzählung kann ihren Endpunkt im piktoral Gezeigten finden, dieses aber auch nur als Anreiz für das Handeln der Figuren oder ihnen als Vor-Bild dienen. Meist

⁴²⁰ Denkbar wäre noch das literarische Interesse an einer dritten Bild-Komponente, dem Material. Doch dieses findet in den hier untersuchten Texten nur am Rande Beachtung. Leinwand, Farbe, Rahmen, Firnis, Größe dienen auf Handlungsebene zur Bestimmung des Alters eines Bildes. Sie werden meist nur erwähnt, um die Beschreibung des Gemälde-Motivs hinauszuzögern und damit die Spannung zu erhöhen. Vgl. etwa: *Vorsichtig holte er eine gerahmte Leinwand von etwa neunzig mal hundertzwanzig Zentimetern heraus.* (Follett, Ken: DER MODIGLIANI-SKANDAL, S. 239f.) Was auf dieser Leinwand zu sehen ist, nach der die Figuren im gesamten Roman suchen, erfährt der Leser erst auf einer der letzten Seiten (ebd. S. 266).

steht ein Geheimnis der Malerei am Anfang. Ein Gemälde regt auf, rührt an, gibt Rätsel⁴²¹ auf und fordert zur Reaktion heraus:

„Wir werden Nachforschungen über dich anstellen“, sagte er zu dem nicht mehr jungen Mann auf dem Bild, dessen rechte Hand auf den Büchern ruhte. „Wir werden dein Geheimnis ergründen.“

Ackroyd, Peter: CHATTERTON, S. 69

Oftmals mit Hilfe von Sekundärquellen verfolgt der Roman dann den „Lösungsweg“ des Bilder-Rätsels, den ein Pinsel[...] [...], *der behutsam die letzten Striche an den Gestalten ausführt, um das Geheimnis ihrer Geschichte auf immer zu verschließen* (Fleischhauer, Wolfram: DIE PURPURLINIE, S. 11), einst eigentlich zu versperren versucht hatte. Auch hier zeichnen sich genrespezifische Tendenzen ab. Im Kriminalroman spielt das Gemalte und damit das, was ein Gemälde wesentlich ausmacht, nur eine Rolle, wenn das Dargestellte ein Rätsel impliziert, das – erkannt und gelöst – zur Aufklärung eines außer-piktoralen Geheimnisses oder Verbrechens führen kann: *[...] und er spielte mit der Vorstellung, daß sich in einer möglichen verborgenen Bedeutung des Bildes die Erklärung für das Verbrechen finden lassen könnte* (Filastò, Nino: ALPTRAUM MIT SIGNORA, S. 92). Dieser Entschlüsselung des Piktoralen wird der Anschein des kunstwissenschaftlich Professionellen verliehen: *Seine [die des anerkannten Louvre-Direktors] Veröffentlichungen über die Geheimbotschaften in den Gemälden Poussins und Teniers´ gehörten zu Langdons bevorzugtem Unterrichtsmaterial* (Brown, Dan: SAKRILEG, S. 25). Geht es – wie meist – jedoch vorwiegend um den materiellen Aspekt des Gemäldes, dient das Gemalte in der Rückschau allenfalls als lange Zeit unverständlicher Hinweis auf die Lösung, gab etwa verdeckte Hinweise auf die Motivation des Diebes oder die Obsession des Mörders. Im Liebesroman hingegen ist das Gemalte zentral. Vor allem die Identifizierung der weiblichen Hauptfigur mit dem, was die Leinwand zeigt, meist ein Frauenporträt, ist häufig bestimmender Gestaltungsaspekt des Handlungsgeschehens.

Aus dieser groben Skizzierung lässt sich als Tendenz ablesen, dass historischer und Kriminalroman verstärkt die „Biographie“ eines Gemäldes ausgestalten, der Liebesroman hingegen das Gemalte.

Auch das in den einzelnen Genres Erzählte weist infolgedessen eine große Gleichförmigkeit auf:

Zu Nick Taliaferro hatte ich gesagt, dass ein guter Konservator neben anderen Fähigkeiten auch eine detektivische Spürnase haben sollte. Es sollte ihm Spaß machen, Geheimnisse zu lösen. Ein Bild steht vor dir auf einer Staffelei, unsigniert, von unbekannter Herkunft, ein Rätsel. Ein paar Anhaltspunkte gibt es – der Malstil, das Motiv, die Farbe, die Leinwand, Hunderte von kleinen, aber dennoch signifikanten Details –, die du wie ein Puzzle zusammensetzen mußt, um der Wahrheit auf die Spur zu kommen.

Llewellyn, Carolin: DIE GALERIE, S. 115

Dieses in einem Bilder-Text explizierte narrative „Rezept“ bestimmt die meisten der Kriminalromane. Ihre Fabel lässt sich formelhaft auf die „Aufdeckung der Gemäldegeschichte“ verkürzen und als Handlungs-Schema folgendermaßen erkennen: Am Anfang steht ein Werk, das Rätsel über seine Herkunft oder Echtheit aufgibt. Ist es gestohlen, gefälscht oder übermalt worden? Wer hat es gestohlen? Wann wurde es gefälscht? Was verbirgt sich unter der Bemalung? Die Antwort auf diese Fragen resultiert aus der Aufklärung des parallelen Verbrechens: Menschen verschwinden, werden ermordet, bedroht, entführt. Bilder werden geraubt, gefälscht, illegal gehandelt. Der Weg zu den Tätern führt über das/die Gemälde: *Es gibt die raffiniertesten Wege, um in der Musik, der Poesie und der Malerei Dinge zu verbergen* (Pérez-Reverte, Arturo: DAS GEHEIMNIS DER SCHWARZEN DAME, S.

⁴²¹ Vgl.: *[D]as Gemälde enthielt einen Schlüssel zur Vergangenheit. [...] Noch lange würde es ein Rätselbild bleiben [...].* (McCrory, Moy: DER SCHREIN, S. 343)

60). *Ein Bild selbst kann solche Botschaften bildnerisch darstellen [...], oder aber man versteckt Hinweise in der Malerei selbst oder bringt sie auf dem Rahmen oder in der Grundierung unter. Der Phantasie sind hier keinerlei Grenzen gesetzt* (Dempf, Peter: DAS GEHEIMNIS DES HIERONYMUS BOSCH, S. 15). Meist liegt die Aufklärung des Verbrechens in der Geschichte des Bildes begründet, sie liefert den Anreiz zur Tat oder ihren Beweis. Seltener offenbart das Motiv auf der Leinwand die Lösung, nur in LÜGENLANDSCHAFT, in DAS GEHEIMNIS DES MALERS und DAS GEHEIMNIS DER SCHWARZEN DAME wird das Kunstwerk tatsächlich zu einem „Bilderrätsel“ und führt die Figuren mithilfe von Details auf der Leinwand zum Ziel. Ein Indikator für das Gemälde als erzählerischer Ausgangspunkt ist das oft im Titel indizierte Geheimnis, welches das Dargestellte berge und nur Kundigen offenbare. Ein derartiges „Lesen“ piktoraler Zeichen verlangt jedoch das scharfe Auge von (Kunst)Experten. Und so sind es, im Gegensatz zum konventionellen Kriminal- oder Detektivroman, in dem vorwiegend Kommissare oder Meisterdetektive die Spur der Verbrecher aufnehmen, in den Bilder-Krimis Figuren aus dem Bereich der Kunst: Restauratoren, Kunstwissenschaftler, Maler, Kunsthändler, Kunstsammler, Museumsmitarbeiter mit einem Wissen über und um die Kunst. Nebenfiguren wie Polizisten sind hingegen Banausen und unfähig, das Verbrechen aufzuklären, dessen Lösung im Gemälde liegt:

Es fehlte dem Bild an natürlichem Impasto und an verschummerten Umrissen, auch fehlte es ihm am weichen Strich des Pinsels [...]. Ich mußte mich dem Gemälde noch ein wenig mehr nähern, um Gewißheit zu erhalten [...]. Plötzlich stand ich vor des Rätsels Lösung, als wäre sie mir ursprünglich enthüllt worden [...].

Prada, Juan Manuel de: TRÜGERISCHES LICHT DER NACHT, S. 356

Kunst und Kriminalität sind also stark verknüpft. Auch die Tatorte sind Plätze, an denen nach weit verbreiteter Vorstellung zumindest ein künstlerischer Geist weht. So werden vor allem Museen wie etwa der Madrider Prado oder das San Francisco Museum zu Schauplätzen, außerdem Galerien, Antiquariate, Ateliers, Archive und Aktionshäuser, genauso alte Landsitze, Schlösser oder Palazzi mit Ahnengalerien und vergessenen Kunstschatzen in Familienbesitz. Wenn überhaupt Städte genannt werden, sind es Kunst-Metropolen: Rom (DIE GALERIE), Florenz (ALPTRAUM MIT SIGNORA) Venedig (TRÜGERISCHES LICHT DER NACHT, DAS GEMÄLDE), Paris (DAS GEHEIMNIS DER SIXTINA) und Madrid (DAS GEHEIMNIS DES MALERS).

Für die Liebesromane lässt sich hinsichtlich der Fabel und Funktion des Bildes eine ähnliche Schematisierung vornehmen. Im Zentrum steht in der Regel ein ungewöhnliches Dreiecks-Verhältnis: die Liebe zwischen Mann, Frau und Gemälde, wobei der Schwerpunkt und das heißt, die Intensität der emotionalen Bindung, auf jeder der möglichen Relationen liegen kann: Mann–Frau / Gemälde (PALAST DER TRÄNEN, FÜNF BILDER MEINER FRAU, DER SKANDAL, TULPENFIEBER, DAS PORTRÄT [Morrell]) oder Mann–Gemälde / Frau (ÜBERMALUNGEN, LAURAS BILDNIS, DAS MÄDCHEN MIT DEM PERLENOHRING) / Frau–Gemälde / Mann (DER BILDERWÄCHTER, DIE BILDERSAMMLERIN). Der Beginn der jeweiligen Liebesbeziehung wird meist durch ein traditionelles, in nahezu allen Kulturen vorhandenes, doch vielfältig variiertes Motiv initiiert, der Bildnisbegegnung⁴²². Durch den Anblick eines Gemäldes, eines (Frauen-)Porträts, ist der Protagonist bewegt, gerührt, verstört. In einen neuen, emotionalisierten Zustand versetzt, beginnt er entweder die Dargestellte zu suchen (PALAST DER TRÄNEN) oder sie be-

⁴²² Vgl. Laroche, Bernd (1976): Das Bildnis und die Bildnisbegegnung. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung eines Motivs in der deutschen Literatur des 16. – 19. Jahrhunderts

gegnet ihm unvermittelt (LAURAS BILDNIS, DER SKANDAL). Die Bildnisbegegnung gibt so „dem Dichter durch den Gebrauch [...] als Strukturelement die Möglichkeit [...], Bewußtseinsveränderungen seiner Helden transparent zu machen“⁴²³.

„Es kam mir selbst schon vor, dass ich ein Bild machte, das etwas Heiliges vorstellte, und dass ein darin Verliebter, der es gekauft hatte, die Vorstellung der Göttlichkeit beseitigen und herunternehmen lassen wollte, um es ohne Scheu küssen zu können. Endlich aber überwand das Gewissen das Seufzen und die Begierde, und es that noth, dass er das Bild aus dem Hause tat.“⁴²⁴

Leonardo da Vinci beschreibt hier die Fähigkeit der Malerei, Leidenschaften zu wecken, und sieht in ihr den Beweis für die Macht und mysteriöse Kraft der Kunst.

„Durch sie werden Liebende bewegt, dem Bildnis des geliebten Gegenstandes zugewandt, zu nachgeahmten Malereien zu reden; durch sie werden die Völker erregt, mit heissen Gelübden die Bilder der Götter aufzusuchen [...]“.⁴²⁵

Bereits im Altertum zeugen der Mythos des Pygmalion sowie Legenden⁴²⁶ von dieser Zauberkraft, doch besonders im Märchen findet sich dieses Motiv⁴²⁷ wieder⁴²⁸. Die Liebesromane unter den Bilder-Texten greifen es auf und gestalten es in konventioneller Form. Es findet weder eine Umkehrung der Geschlechterrollen statt noch kommt in diesem Stadium ein Zweifel am Gelingen dieser großen und die Suche rechtfertigenden Liebe auf. Das Zusammentreffen mit der Abgebildeten als spontaner Bildnisbegegnung und dessen Bedeutung stehen außer Frage, da sie als „Kernstellen eines poetischen Textes“⁴²⁹ markiert sind. Sie haben nie etwas Beiläufiges, sondern werden stets als einschneidendes und damit vorausdeutendes Ereignis gestaltet. So scheint etwa in Ijlanders *DER SKANDAL* der christliche Chor, der aus der nahen Kirche tönt, den Bildnisfund des Protagonisten zu kommentieren und zu deuten. Der Frachtschiffer hatte hinter dem Fensterladen eines fremden Hauses einen *Karton heraus[gezogen] und [...] die Abbildung einer nackten Frau [gesehen] – so nackt, daß er erschrak*. Das, was eigentlich schlicht Diebstahl zu nennen ist, wird vom kirchlichen Lied *... für Dich, o Herr!* akustisch und von der auktorial geäußerten Gewissheit, *dieses Bild war für ihn bestimmt*, moralisch begleitet. Einer Begründung für diesen Besitzanspruch bedarf es nicht, *er wollte es mitnehmen, wie auch immer* (S. 109). Dieses so legitimierte Ansichnehmen des Gemäldes in der exakten Mitte des Romans, das der Held mit der *Abbildung zur Körperseite* (ebd.) – auch eine Begründung für diese praktische wie bedeutungsvolle Haltung fehlt – auf sein Boot transportiert, nimmt symbolisch die Aufnahme der Abgebildeten selbst am Ende des Romans vorweg und unterstreicht die „Signalwirkung eines ‘fremden’ Artefakts, seine ‘auratische’ Leucht- und Suggestionskraft, [... die] das Kunstzitat zur Akzentuierung von Wende- und Höhepunkten eines Handlungsverlaufs [prädestinieren]“⁴³⁰. Das Bild initiiert hier jedoch keine bewusste Suche nach der gemalten Frau, wie sie in klassischen Gestaltungen des Motivs erfolgt. Frachtschiffer Wijnand weiß nicht einmal, dass die Abgebildete diejenige darstellt, in die er sich wenig später verlieben wird.

⁴²³ Laroche, Bernd (1976): *Das Bildnis und die Bildnisbegegnung*, S. 59

⁴²⁴ Da Vinci, Leonardo (1882): *Das Buch von der Malerei*, S. 51

⁴²⁵ Ebd. S. 21

⁴²⁶ Vgl. Kris, Ernst / Kurz, Otto (1980): *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, S. 100

⁴²⁷ Vgl. Thompson, Stith (1955-1958): *Motif index of folk literature. A classification of narrative elements in folk-tales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla fabliaux, jest books and local legends*, H 1381 3.1.2.1. und T 11.2

⁴²⁸ In der Regel ist es ein Jüngling, oft ein Prinz, der das Bild eines Mädchens von außergewöhnlicher Schönheit findet und sich in das Gemälde verliebt. Die Größe des Gefühls lässt ihn auf die Suche nach der Unbekannten gehen. Dieses Muster der „Bildnisbegegnung“ fand auch seinen Niederschlag in Emanuel Schikaneders Libretto zu Mozarts Oper „Die Zauberflöte“, in dem Tamino das Bild der ihm noch nicht bekannten Pamina entdeckt und seiner Begeisterung in der Arie „Dies Bildnis ist bezaubernd schön“ Ausdruck verleiht. Anschließend begibt er sich auf die Suche nach ihr. Auch in der Literatur finden sich zahlreiche Beispiele (vgl. Laroche, Bernd (1976): *Das Bildnis und die Bildnisbegegnung*, S. 58-88).

⁴²⁹ Ebd. S. 59

⁴³⁰ Eilert, Heide (1991): *Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung*, S. 348

Die Relation zwischen Frau und Bild ist also keine kausale wie etwa in fantastischen Texten. Doch sie wird – rationalisiert – von den Handelnden als Schicksal gedeutet und zunächst durch die Parallelität der Geschehnisse und Andeutungen indiziert, letztendlich auch expliziert:

„Wijnand“, sagte sie, „wo hast du das [Bild] her?“
 „Das habe ich gefunden. Zufällig. An einem Ort, wo es jemand versteckt hatte.“
 Neel stand auf, legte ihre Arme um ihn und küßte ihn auf die unrasierten Wangen.
 „Ich habe gewußt“, sagte sie. „Ich habe es gewußt, daß ich zu dir gehöre, gleich beim ersten Mal schon!“
 „Was meinst du damit, Neel?“
 [...]
 „Da! Dieses Bild. Das bin ich. Ich habe es versteckt. Hinter einem Fensterladen. Das bin ich.“ (S. 205)

In LAURAS BILDNIS von Henning Boetius steht die Bildnisbegegnung, hier ebenfalls ein entscheidendes Handlungsereignis, bereits am Beginn des Plots, nimmt einen breiten Raum ein und wird bestimmt von Vokabeln des Unbestimmten, Außergewöhnlichen, Geheimnisvollen. So handelt der Protagonist schon *ganz gegen die Vorschrift* (S. 38), da er allein das Bilddepot des Museums betritt, in dem er das Gemälde findet, weil sein *Blick [...] von etwas [...] unwiderstehlich angezogen* (S. 39) wird. Es folgt eine Bildbeschreibung aus der Perspektive des auf die Ereignisse zurückblickenden Protagonisten, die zwar von dessen Fachinteresse als Restaurator dominiert wird, doch seine spätere Besessenheit schon erahnen lässt, nicht zuletzt, weil an deren Ende bereits der emotionale Wandel ausgesprochen wird, den die Bildnisbegegnung ausgelöst hat:

Ganz gegen meine Gewohnheit zündete ich mir eine Zigarette an [...] und versenkte mich in den Anblick der Gentildonna. Ich hatte Kopfschmerzen [...]. Doch ich fühlte mich glücklich wie schon seit langer Zeit nicht mehr. (S. 44)

Im Gegensatz zur „klassischen“ Bildnisbegegnung, wie sie von den hier untersuchten Texten vor allem PALAST DER TRÄNEN repräsentiert und nach der das Gemälde bedeutungslos wird, behält in LAURAS BILDNIS – wie der Titel des deutschsprachigen Romans bereits andeutet – nicht Laura, sondern tatsächlich ihr⁴³¹ Abbild auf Leinwand die zentrale Stellung.

Statt durch Bildnisbegegnung finden in anderen Bilder-Texten die Liebenden als Maler und Modell (DAS MÄDCHEN MIT DEM PERLENOHRRING, ÜBERMALUNGEN, TULPENFIEBER) oder in einem künstlerischen Kontext, etwa im Museum (DER BILDERWÄCHTER), bei einem Kunsthandel (DIE BILDERSAMMLERIN), zueinander. Aus dieser Begegnung resultiert ein Konflikt im Spannungsfeld von Kunst und Realität, Schein und Wirklichkeit, der von einer der oben genannten möglichen Figuren-Konstellationen bestimmt wird. In jenen zwei Kombinationen, in denen das Gemälde – in den Liebesromanen ist es als Motiv der „gemalten Geliebten“⁴³² immer ein Frauenporträt – in die emotional intensivere Beziehung zu einer der Figuren tritt, nimmt es eine zentrale Stellung im Roman ein. In der Mehrzahl ist es die (obsessive) Bindung des Mannes an das Gemälde als solches oder an die Frau auf der Leinwand, die den Handlungsverlauf unabdingbar auf die finale Frage „Frau oder Gemälde“ zu führt. Auch wenn diese unterschiedlich beantwortet wird, so liegt stets eine Relation zwischen Frau und (Ab)Bild zugrunde, die als Projektion des männlichen Protagonisten beschrieben werden kann und als solche auch dann erfolgt, wenn es sich bei dem Gemälde nicht um eine (der Ähnlichkeit verpflichtete) Darstellung der weiblichen Romanfigur handelt. So verliebt sich etwa in Boetius´

⁴³¹ Die Romanfigur ist nicht die gemalte Gentildonna auf dem historischen Gemälde, jedoch sieht sie der Abgebildeten in den Augen des Protagonisten so ähnlich, dass er konstatiert, die Kunststipendiatin Laura *war die Gentildonna* (Boetius, Henning: LAURAS BILDNIS, S. 60).

⁴³² Vgl. Matt, Peter von (1971): Die gemalte Geliebte. Zur Problematik von Einbildungskraft und Selbsterkenntnis im erzählenden Werk E.T.A. Hoffmanns

LAURAS BILDNIS ein Restaurator nach der oben beschriebenen Bildnisbegegnung in das von ihm entdeckte Porträt einer Gentildonna aus der Frührenaissance, das der Kunststipendiatin Laura in seinen Augen ähnelt und schließlich zeitweise in seiner Vorstellung mit ihr identisch wird. Seine Beziehung zu dem Bild steht daher in emotionaler Hinsicht jener zu der Frau in nichts nach, gewinnt sogar am Ende die Oberhand, so dass der Mann sich mit dem Gemälde begnügt und die lebendige Laura verlässt. Die Gemalte wird zur Partnerin, doch ihr Bild zu stehlen war *ganz einfach, viel einfacher als die Liebe* (S. 233). Dieses Motiv des Ersetzens der Frau durch ein Gemälde findet sich auch in Chevaliers DAS MÄDCHEN MIT DEM PERLENOHRRING: *Jetzt, wo das Gemälde fertig war, wollte er mich nicht mehr.* (S. 250) Nach Vollendung der Leinwand verliert der Maler sein Interesse am Modell. Ähnlich wie der Ehemann in Morrells DAS PORTRÄT, der die vom Alter bedrohte Schönheit seiner Frauen durch Künstler im Bild festhalten und seine lebendigen Gattinnen im Alter von 30 Jahren ermorden lässt: *Die Bilder hängen in einem verschlossenen Raum in Bellasars Villa in Südfrankreich. Sie sind so was Ähnliches wie eine private Sammlung seiner Trophäen.* (S. 47) In Jane Urquharts ÜBERMALUNGEN kann der Künstler sein Model, gleichzeitig seine Geliebte, *nur noch sehen, wie ich sie gemalt hatte* (S. 114).

Während ich in New York war [und damit weit entfernt von ihr] wurde Sara zu einer Serie von Formen auf planem Untergrund; ihr Körper wurde zu einer Komposition, die vom Rechteck des Rahmens bestimmt war, ihre Haut und ihr Haar wurden zu abgestuften Farbtönen. Sie wurde mein Werk, und dann, wenn dieses Werk abgeschlossen war, schweiften mein Blick ab, und ich verlor sie aus den Augen. Das passierte sogar [...] wenn wir zusammen waren: das Bett wurde eine große weiße Leinwand, und ich gestaltete Vorder- und Hintergrund, Posen – in meinem Hirn ein fertiges, verkäufliches Bild. (S. 108)

Nach fünfzehn gemeinsamen und künstlerisch produktiven Sommern traf er die *ästhetische Entscheidung* für die Trennung: *[...] ich habe dich genug gemalt* (S. 329). Die reale Frau geht für den Mann in seinem Werk, im Gemälde, auf. Die Fertigstellung ihres Bildnisses kommt ihrem Tod gleich. Obwohl sie weiterlebt, ist sie für den Künstler gestorben. Dieses Motiv, das die Bilder-Texte hier zwar nicht fantastisch und dennoch in weitgehend konventioneller Weise übernehmen, findet seine berühmteste Ausgestaltung in Edgar Allan Poes „Das ovale Porträt“. Dort steht der Maler auch in kausaler Relation zum fortschreitenden Verfall des Modells, denn „die Tönungen, die er darauf [der Maler auf der Leinwand] verteilte, [wurden] den Wangen des Wesens entzogen [...], das neben ihm saß“⁴³³. Das Bild wird zum gleichwertigen Stellvertreter der Frau, es wird „*das Leben selbst*“⁴³⁴ und macht die Frau überflüssig.⁴³⁵ Diese Nähe des Gemäldes, des Immergleichbleibenden, zum Tod ist es, die hingegen das Abbild für Protagonisten anderer Bilder-Texte gerade nicht als Ersatz für das lebendige Gegenüber dienlich sein lässt. Der Ehemann etwa, der in Desarthés FÜNF BILDER MEINER FRAU fünf Künstlern den Auftrag erteilt, seine verstorbene Gattin nach Foto-Vorlagen zu malen, muss nach Fertigstellung der Bilder erkennen, dass diese es nicht vermö-

⁴³³ Poe, Edgar Allen (³1974): Werke, Band 1 [Das ovale Porträt], S. 688

⁴³⁴ Ebd.

⁴³⁵ In diesem Motiv spiegelt sich die Urangst des Menschen vor der todbringenden Kraft des Bildes wider, die sich in Legenden aller Kulturen niederschlägt (vgl. Kris, Ernst / Kurz, Otto (1980): Die Legende vom Künstler, S. 104 / Pfister, Friedrich (1927): Bild und Bildzauber, Sp. 1296). Neben dem Glauben an eine Relation zwischen Bild und Abbild hat diese auch einen medialen Urgrund: Das Bild verharrt im statischen Zustand, in dem des Todes. Der identische sprachliche Ursprung der beiden Wörter „Leiche“ und „gleich“ aus der einen erschlossenen Wurzel *lika oder *leika belegt diesen Zusammenhang. Etymologisch wird die Bedeutung ‚Gestalt‘ vorausgesetzt, „gleich“, aus *ga-leika, bedeutet ‚gleiche Gestalt habend‘. Vermutet wird jedoch, dass die Bedeutung ‚gleich‘ ursprünglicher ist, so dass „die voraussetzende Bedeutung ‚Gestalt‘ [...] dann als ‚Gleichnis, Bild, o.ä.‘ erklärt werden [müßte]“ (Kluge, Friedrich (²²1989): Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, S. 436. Vgl. auch S. 268).

gen, die Erinnerung an sie wach zu halten, dass die Kunst- nur Zerrbilder sein können, *blasphemische Werke, Gemälde eines Leichnams* (S. 177), die er schließlich verbrennt. Dieses Motiv lässt sich als eine Variation der antiken Fabula erkennen, die Plinius der Ältere in seiner *Naturalis historia* erzählt. Darin nimmt eine junge Frau den Schattenriss ihres Verlobten, der in den Krieg ziehen muss, ab. Diesen füllt ihr Vater mit Ton auf und stellt ihn im Nymphen-Tempel auf.⁴³⁶ Stoichita sieht darin die „Metaphysik des Bildes, de[r]en Ursprung in einer unterbrochenen Liebesbeziehung zu suchen wäre, in der Trennung, in der Entfernung des Modells, woraus der Substitutions-Charakter der Darstellung folgen würde“⁴³⁷. Auch der Tod des Mannes klinge an, da der Nymphen-Tempel auf den antiken Totenkult verweise.

Die Geschichte illustriert ebenso, welches „Sehnsuchtpotential“⁴³⁸ der bildlichen Darstellung inneohnt. Im Bildnis bekommt die schmerzlich empfundene Abwesenheit des Anderen ein Gesicht, auch dann, wenn dieser noch gar nicht als Person bekannt ist, so wie in Ijlanders Bilder-Text: *Es hatte eine Bedeutung, dieses Bild, aber welche, das wußte er nicht. Vielleicht stellte es etwas dar, das seinem Leben mangelte.* (S. 111) So ist in DER SKANDAL die Begeisterung für ein Frauenbildnis allein die dem Protagonisten unbewusste, dem Leser aber so angezeigte Vorstufe der Liebe zur Gemalten. Ihr Fehlen wurde mit der Entdeckung des Gemäldes indiziert, nicht aber ersetzt. Gleiches gilt für Croutiers PALAST DER TRÄNEN, worin ein junger Mann erst durch den Anblick eines Frauenbildnisses spürt, dass Liebe nicht *aus der Stärke des körperlichen Verlangens* (S. 20) besteht und sich dann *[m]it geradezu übermenschlicher Entschlossenheit* (S. 22) auf die Suche nach der Abgebildeten macht. Das Bild trägt er bei sich, es scheint *ein unsichtbares Leben zu enthalten, das erfüllt war von Bestimmung* (S. 17). Und auch in Moggachs TULPENFIEBER vermag das Bild der Geliebten den Verlust ihrer Gegenwart nicht auszugleichen. Doch: *Liebende finden während einer Trennung Trost im Abbild des Geliebten* (S. 295). Und so malt der Künstler Jan van Loos seine Verlorene in zahlreiche seiner „Vanitas-Stilleben“ ein, als Spiegelbild auf Gläsern oder Krügen: Doch der Verlust der Frau kann nicht durch ihr Abbild ausgeglichen werden. Die Beziehung Bild – Abbild ist in den letzten drei Romanen nicht derart unabdingbar wie in jenen, die Bild und Tod oder zumindest Bedeutungslosigkeit als lineare Verbindung gestalten. Aber dennoch wird eine Relation hergestellt, die auf der Gleichsetzung der Frau mit dem Bild durch den Mann beruht⁴³⁹ – ein Akt der Projektion, der von dem der sich selbst mit dem Bild identifizierenden Frau unterschieden werden soll. Auch durch eine solche Identifikation kann das Dreiecks-Verhältnis in den Liebesromanen gestaltet sein: Die Frau erkennt sich selbst auf dem Bild, glaubt die Abgebildete zu sein oder in geheimnisvoller kausaler Weise mit dem Gemälde in Verbindung zu stehen. In dieser Konstellation wird dem Mann eine Neben- oder Beobachter-Rolle zugewiesen. In Normans DER BILDERWÄCHTER etwa gerät die junge Museumsbesucherin Imogen zunächst in den Bann des Gemäldes „Jüdin auf einer Straße in Amsterdam“, gemalt von einem (fiktiven) zeitgenössischen Niederländer. Sie kommt täglich, um es stundenlang zu betrachten, kleidet sich dann *wie* die abgebildete Jüdin um schließlich dem Glauben zu verfallen, sie sei diese Frau, Gattin des Malers. Der Bilderwächter und Ich-Erzähler, der

⁴³⁶ Vgl. Plinius Secundus, Gaius (1978): *Naturkunde (Naturalis historia)*, Buch XXXV, V 15,21

⁴³⁷ Stoichita, Victor Ieronim (1999): *Eine kurze Geschichte des Schattens*, S. 15

⁴³⁸ Drügh, Heinz J.(2001): *Vorbemerkung: Ambivalente Faszination des Bildes*, S. VIII

⁴³⁹ Keiner der untersuchten Liebesromane beschreibt diese Relation mit umgekehrten Geschlechterrollen. Nur wenn das Gemälde-Motiv eine untergeordnete Rolle spielt, wie in den Kriminalromanen, ist der Abgebildete in Einzelfällen ein Mann.

Imogen liebt und ihre Verwandlung machtlos beobachtet, gar das Bild für sie stiehlt, muss sie schließlich an die Straßen von Amsterdam verloren geben, in denen sie gelandet war, nachdem der konsultierte Maler nicht – wie sie selbst – seine (verstorbene) Ehefrau in ihr sehen konnte. Überraschender Schluss: Nach der Gefängnishaft des Bilderwärters entdeckt dieser seine einstige Geliebte auf einem Gemälde des betreffenden Malers in einer Ausstellung. In ebenso existentieller Weise ist der Besitz von Bildern in Manuel Vincents *DIE BILDERSAMMLERIN* mit dem Leben der Protagonisten verknüpft. Nur Kunstwerke bewahren sie vor dem Tod: *Ich habe ihre Schübe gesundheitlicher Besserung mit den Daten der Kunsterwerbungen verglichen. Da ist eine sonderbare Übereinstimmung, die sich die Ärzte nicht erklären können* (S. 177). Parallel zum Kauf des zuletzt ersehnten Matisse-Bildes wird ihre Leukämie endgültig besiegt: *Luis hatte das Geld überwiesen, so dass der Matisse ohne jeden Zweifel seine Energie bereits freigesetzt haben würde.* (S. 205) Infolge dieser Bindung an das Werk geschieht die unbewusste Identifikation: *Du musst dich ein bisschen nuttiger anziehen, wenn du aussehen willst wie sie [die Frau auf dem Bild]* (S. 218). Dies führt jedoch nicht wie in *DER BILDERWÄCHTER* zum Glauben an die Identität von Figur und Abgebildeter. Es bleibt bei einer nicht näher bestimmten Wie-Relation, einer parallelen und mysteriös kausalen Verbindung zwischen Gemälde und Frau: *„Diese Jungfrau [auf dem Bild] ist nackt und wirkt sehr glücklich“, sagte Julia. „Und wie geht es dir?“ „Gut.“* (S. 223f.) Für den dritten im Dreiecks-Verhältnis, den Kunsthändler, besteht ebenfalls eine nicht zu trennende Verbindung zwischen Kunst und Liebe, zwischen Bild und Frau. Er ist *davon besessen, Bilder zu verkaufen, und das ließ keine andere Leidenschaft in ihm zu* (S. 7). Nur diese Liebe zur Kunst lässt ihn überhaupt Liebe zu einer Frau empfinden, die doch eng verknüpft bleibt mit derjenigen zu Bildern: *„Ich liebe dich“, sagte Michel und sah immer weiter Matisse ´ Antoinette an, als gelte die Liebeserklärung ihr.* (S. 157) Während bislang die Kunst im Zentrum seines Lebens stand, ist es nun die Geliebte, die jedoch artifiziellen Charakter annimmt, da er sie mit seinem Werkzeug „Kunst“ künstlich am Leben erhalten kann: *Du bist ein Kunstwerk. Ich bin dein Experte.* (S. 200) Das zugrunde liegende Schema „Beziehung: Kunst – Leben (vertreten durch Gesundheit, Sexualität und Liebe)“ wird hier mehrfach unterschiedlich ausgereizt, die Relation hingegen nie eindeutig bestimmt. Sie bleibt vage zwischen Magie und Psychologie.

Allen diesen Bilder-Texten – denen, die das Bildnis einer Frau als verheißungsvolle Vorwegnahme der Existenz derselben anlegen, genauso wie jene, die eine direkte Verbindung zwischen Abbild und lebendem Subjekt herstellen – liegt eine magische Vorstellung zugrunde: Die Animation des Kunstwerkes und damit der Glaube, dass Abgebildete „aus dem Rahmen“ fallen können, der sie in ihrer Statik gefangen hält, dass sie lebendig und aktiv werden.⁴⁴⁰ Keiner der Bilder-Texte realisiert

⁴⁴⁰ Das mythologische Zeugnis dafür ist die Pygmalion-Legende, an die sich mittelalterliche Erzählungen anlehnen. In zahlreichen Kulturen gibt es Geschichten über Maler, die ihre Werke nicht vollenden aus Furcht davor, sie könnten lebendig werden. Auch in der Neuzeit, besonders den letzten zwei Jahrhunderten, wird vor allem in volkstümlichen Schwänken und Spukgeschichten von Ahnen erzählt, die nachts aus ihrem Bild steigen, vor allem englischsprachige Autoren – etwa Nathaniel Hawthorne, Oscar Wilde, Edgar Allan Poe – gestalteten diesen transpiktoralen Bildaspekt. Doch auch die literarische Tradition des deutschen Sprachraums kennt das Motiv der Animation eines Kunstwerks (etwa Josef von Eichendorffs „Das Marmorbild“, Theodor Storms „Immensee“). In Heinrich Manns „Pippo Spano“ und E.T.A. Hoffmanns „Der Artushof“ wird mittels Beleuchtungseffekten, damit im Grunde durch die ureigene Technik der Malerei, das Zusammenspiel von Licht und Schatten, der Abgebildete zum Leben erweckt – scheinbar. In diesem Zwiespalt von fantastischem Eindruck und rationaler Relativierung besteht die unheimliche Dimension des Bildes, wie sie nach Tzvetan Todorovs Definition Theodor Zielkowski als „Verlagerung des Geschehens in die (erschreckend unberechenbare) Psyche des Helden“ (zit. nach: Frenschkowski, Helena (1995): Phantasmagorien des Ich, S. 19) versteht.

diese kulturgeschichtlich vielfach belegte Bildvorstellung jedoch ausdrücklich mit der Komponente des Unheimlichen. Als psychologisch-pathologisches Phänomen rationalisiert bildet sie aber – etwa in *DER BILDERWÄCHTER* – den unausgesprochenen Verständnisgrund einiger Bilder-Texte.

Da es in den Liebesromanen weit eher darauf ankommt, das Gemälde emotional zu erfassen als es – wie im Kriminalroman – intellektuell zu verstehen, sind die Protagonisten weniger „kopflastige“ Kunstexperten und meist dennoch mit der Kunst verbunden. Am häufigsten ist die Figurenkonstellation eine aus Genderperspektive konventionelle: Der Mann ist als Maler oder zumindest als Restaurator fähig, auf das Bild einzuwirken und damit der Schaffende, die Frau ist Modell, das zu Schaffende. Die Orte der Liebe sind dementsprechend Ateliers (*ÜBERMALUNGEN*, *DAS MÄDCHEN MIT DEM PERLENOHRRING*, *DAS PORTRÄT*, *DER SKANDAL*, *TULPENFIEBER*), Museen (*DER BILDERWÄCHTER*) oder private Kunstsammlungen (*DIE BILDERSAMMLERIN*).

Auch die historischen Romane, die zwar nicht durch eine ähnliche Handlung, jedoch aufgrund der erzählten Zeit ein eigenes Genre bilden, weisen auch bezüglich des von ihnen inszenierten Gemäldes starke Parallelen auf. So erzählen sie meist die Entstehung des oder der zentralen Kunstwerke. Der Protagonist ist der Maler / die Malerin, eine historisch existente Gestalt oder eine fiktive. Selten beschränkt sich die Handlung auf den Alltag des Künstlers. Der Zugang zu ihm bleibt auch im Roman sein Werk, das Zeugnis seines Lebens. Der Weg in die Vergangenheit führt somit „durch“ ein Gemälde „hindurch“ und findet seinen Ausgangspunkt nicht selten in einer chronologisch nachfolgenden Rahmenhandlung, in der Restauratoren (*DER SCHREIN*, *DAS GEHEIMNIS DES HIERONYMUS BOSCH*) oder Wissenschaftler (*DIE PURPURLINIE*) sich eines Gemäldes annehmen, dessen Geheimnis sie in den Bann zieht und welches sie – meist mit Hilfe textueller Überlieferungen – ergründen wollen.⁴⁴¹ Eine derartige Verknüpfung von erzählter Vergangenheit und Gegenwart kann auch als Suche nach den auf dem Gemälde abgebildeten Vorfahren und damit nach der eigenen Herkunft erfolgen (*DIE MÜHLEN VON FLANDERN*) oder als psychologisch-mysteriöses Phänomen gestaltet sein. In *DIE FÄLSCHERIN* etwa, worin die Protagonistin der Jetzt-Zeit über die Erinnerungen der historischen Hauptfigur, der Malerin, verfügt, außerdem wie diese malt und denkt, liegt der zeitliche Rückgriff in der Heldin selbst begründet. Die Gemälde sind dabei stets die historischen Konstanten im Zeitalterlauf, verbinden die Kunst-Produzenten und -Rezipienten der Vergangenheit mit den Betrachtern der Gegenwart, können so „weit auseinander liegende Episoden miteinander verklammern [...]“⁴⁴². Die Kunst-Zitation übernimmt so wichtige ordnungsstiftende und tektonische Funktionen. Den Autoren etwa erscheint sie als Brücke in die Jetzt-Zeit notwendig, „um dem Leser die für das Verständnis der Gemälde unverzichtbaren historischen Hintergrundinformationen in komprimierter Form verfügbar zu machen“⁴⁴³. Das piktorale Kunstwerk ist also auch Informationsträger und überliefert den heutigen Bildbetrachtern (Figuren oder Lesern) die historischen Fakten und die visuelle Kulisse der erzählten Zeit der Binnenhandlung – und das auf dem komplexen Raum der Leinwand. Darin unterscheiden sich diese historischen Bilder-Texte von konventionellen Malerromanen, in

⁴⁴¹ Vgl. Sigrid Weigel, die dieses Auftreten vor allem für Werke alter Meister in der Literatur heutiger Zeit konstatiert, etwa von einem „Nachleben der Renaissance in der [Literatur der] Gegenwart“ spricht: „Figuren der Jetztzeit treten dabei unmittelbar in Korrespondenz zu den Bildern ‘alter Meister’, so dass sich in dieser Literatur der Bildbegriff Walter Benjamins zu materialisieren scheint: ‘Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt’.“ (Dies. (1997): *Malerei in der Literatur – zur Lesbarkeit von Bildern*, o.S.)

⁴⁴² Eilert, Heide (1991): *Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung*, S. 348

⁴⁴³ Fleischhauer, Wolfram (1996): *DIE PURPURLINIE*, S. 423 (Nachbemerkungen)

denen die Darstellung der existenziellen und psychologischen Prämissen des Künstlerdaseins im Zentrum steht. Ihnen geht es dagegen um das Verstehen jener Gemälde – seien es authentische oder nach authentischen Vor-Bildern erfundene –, die heute als stumme Zeugen einer vergangenen Denkweise in Museen hängen und dennoch auf die Betrachter der Gegenwart wirken. Sie sind für diese Romane mehr als ein Auslöser zur Beschäftigung mit dem Leben des Malers. Die Bilder-Texte bemühen sich, „romanhafte Bildinterpretation[en]“⁴⁴⁴ zu sein, die das Gemälde als Überlassenschaft der Vergangenheit verstehen lehren, indem sie etwa seine Entstehungsbedingungen erzählen oder das Abgebildete enträtseln. Die Rahmenhandlung illustriert dabei die Ausgangssituation des Autors und jene des Lesers: Wie deren Figur stehen auch Produzent und Rezipient des Romans vor dem Gemälde als Relikt einer Vorzeit und versuchen, dessen Rahmen als Fenster in die Vergangenheit zu verstehen, aus welcher sich die Bedeutung der Leinwand erschließen lässt.⁴⁴⁵ Damit soll diesen historischen Bilder-Texten jedoch keine große Bildungsintention zugesprochen werden. Als narrative Visualisierungsliteratur finden sie vielmehr in dem historischen Gemälde sowohl eine visuelle Basis als auch ein narratives Potential, auf welchem und aus welchem heraus der Bilder-Text (er)wachsen kann. Damit ist dieser nichts anderes als der aufgeschriebene „Blick“ aus dem „Gemäldefenster“ in eine vergangene Zeit und damit ein narrativiertes sprachliches Pendant der Leinwand.

In den Bilder-Texten, die keinem der klassischen Unterhaltungsgenres zuzurechnen sind, spielt häufig eine starke Beziehung der Hauptfigur zum Abgebildeten eine Rolle. Charakteristisch ist auch, dass die Protagonisten nicht aus dem Künstlerbereich kommen, sondern als „Laien“ vor dem Gemälde stehen. Die Leinwand wird hier gleich dem Motiv des Spiegels zur Instanz der Selbstvergewisserung, -reflexion oder -erkenntnis, die Handlung folgt einem Schema: Der Anblick des Gemäldes macht am Anfang die krisenhafte Situation der Figur ihr selbst bewusst oder löst sie aus, es folgt ein prozessuales Stadium in Auseinandersetzung mit dem Piktoralen, dieses trägt letztendlich zur Lösung bei und wird als Gegenstand unbedeutend. Nicht zufällig sind die Gemälde in diesen Romanen fiktive und damit nicht kunsthistorisch mit Bedeutung belegte, sie können zur „weißen“ Projektionsfläche für die Protagonisten werden. In McCarthys als Entwicklungsroman zu beschreibendem Bilder-Text *DAS BILD DES MÄDCHENS* etwa überwindet eine 17-Jährige ihre Krise erst angesichts des Abbildes einer Gleichaltrigen, das ihr die Lösung ihres eigenen Lebensrätsels offenbart und so eine Neuorientierung ermöglicht. Die Geschichte im Hause ihrer Tante, zu der die schwer Erziehbare geschickt wurde, beginnt mit der Vergewisserung der Existenz des „Flussbildes“, das sie schon als Kind fasziniert hatte: *Es hängt noch an seinem Platz. Gut.* (S. 88) Das Gemälde zeigt, wie der Leser erst sehr viel später erfährt, keine idyllische Flusslandschaft, sondern eine weibliche Wasserleiche. Die Stadien der persönlichen Krise des Mädchens spiegeln sich im Folgenden in ihrer Sichtweise des Gemäldes, das *sich jedes Mal, wenn [sie] das Bild betrachte[t], [...] ein bisschen zu verändern [scheint]* (S. 88). Daher erfolgt im gesamten Text auch keine auf visuelle Eindeutigkeit

⁴⁴⁴ Fleischhauer, Wolfram (1996): *DIE PURPURLINIE*, S. 423 (Nachbemerkungen)

⁴⁴⁵ Nicht immer aber gelingt der Blick hindurch beiden gleichermaßen. In Moy McCrorys *DER SCHREIN* erfährt zwar der Leser durch die parallel erzählte historische Handlung von der Identität der abgebildeten Personen, den Figuren jedoch, die Jahrhunderte nach Entstehung vor dem Gemälde stehen, wird der Beweis für ihre Vermutung vorenthalten: *[...] das Gemälde [wollte] seine Geschichte nicht preisgeben [...]* (S. 345). Eine andere Erkenntnis ermöglicht dieses erst, als die Betrachter von der historischen Spurensuche ab- und sich in ihrer Lebenssituation auf das Bild einlassen: *Heute, da sie vor dem Gemälde stand, begriff sie [... die alte Nonne am Lebensende], was Unsterblichkeit bedeutete* (S. 348).

zielende Festschreibung in Form einer Deskription. Der Leser bekommt den zentralen Motiv-Gegenstand, die Leiche im Flussbett, nur als fiktionale, als gedanklich-künstlerische Umsetzung der dahinter stehenden „Geschichte“ des Bildes „vor Augen“ geführt – und zwar von der Protagonistin, die sich fragt: *Wie würde ich die Szene malen?* (S. 123) – und diese dann gedanklich in Form und Farbe umsetzt. Die Identifikation des Mädchens mit der gemalten Frau – *Dann traf es mich wie ein Schlag. Ich. Ruby sah aus wie ich.* (S. 165) – markiert einen Wendepunkt in seiner Entwicklung und das Gemälde wird unbedeutend, da die Abgebildete mit der sich um sie rankenden Legende selbst von da an als Identifikationsfigur dient. Erst am Ende, nach erfolgreicher Selbstfindung, kommt der identifizierende Akt symbolisch wieder zum Tragen, wird aber auf Figurenebene nicht mehr expliziert: Das Mädchen rettet das halbverbrannte Flussgemälde aus den Trümmern des Hauses ihrer Tante. Die Frauengestalt *war fast völlig verbrannt* (S. 412), doch ihre Tante, die Malerin, restauriert das Werk und erklärt der Nichte die rein physikalische, nicht magische Ursache der vermeintlichen Veränderlichkeit des Werks: *Das Licht [...] hat es immer anders aussehen lassen [...].* (S. 432)

Noch ausdrücklicher als Hilfsmittel der Selbsterkenntnis und -reflexion fungiert das Gemälde in Pat Barkers – der deutsche Übersetzungstitel weist darauf treffender hin als der originale: ANOTHER WORLD – DAS GEGENBILD. Eine Familie bekommt darin den piktoralen Spiegel vorgehalten, muss sich selbst in einem alten Wandgemälde erkennen, das sie in ihrem neu bezogenen Haus unter alten Tapetenschichten entdeckt: einem viktorianischen Familienporträt der früheren Bewohner und gleichsam eine künstlerische *Übung in Hass* (S. 44), welche die Spannung in beiden Familien repräsentiert. Die Identifikation erfolgt spontan und einstimmig, ausgesprochen vom jüngsten Familienmitglied: *Das sind wir.* (S. 45) Doch ähnlich wie in McCarthys Roman wird auch hier nach erfolgter Identifikation diese auf die abgebildeten Personen selbst, auf deren Geschichte übertragen. Das Gemälde verliert nach dem vierten Kapitel seine Funktion als den Figuren bewusste Folie der familiären Entwicklung. Die Familie bleibt sich zwar des unbestimmten, doch prognostizierten Grauens, das davon ausgeht, bewusst – *Da muß schleunigst wieder was drüber.* (S. 46) –, doch das Wandgemälde als mahnendes Vor-Bild wird abgelöst von einem Text, der den Protagonisten in die Hände gerät. Er handelt von *berüchtigte[n] Morde[n] im nördlichen Großbritannien* und berichtet von der Tötung des jüngsten Kindes der gemalten viktorianischen Familie, vermeintlich ausgeführt von seiner älteren Stiefschwester. Erst auf den beiden letzten Seiten des Romans wird das Gemälde wieder als visuelle Manifestation herangezogen, um die fatalistische Identifikation aufzulösen und die differierende Entwicklung der beiden Familiengeschichten – die tragische der Historie, die glückliche der Gegenwart – zu unterstreichen:

Sechs Wochen, seit sie das Bild freigelegt haben. Sechs Wochen, seit Miranda [...] sagte: „Das sind wir.“ Stimmt nicht, denkt er. [...] – die Vergangenheit droht nie mit etwas so Einfachem oder so Vermeidbarem wie der Wiederholung. (S. 255)

In Romanen wie diesen wird das Gemälde nicht mehr, wie etwa in fantastischen Texten, zum kommunikativen „Gegenüber“, doch es fungiert als stummes Subjekt. Es spricht nicht, aber es fordert schweigend zur Auseinandersetzung heraus:

Sie ist schön. Gewiß gibt es auf der ganzen Welt nichts Aufregenderes anzuschauen, nichts Aufregenderes, als das Gesicht eines Menschen. Ihr Blick fängt mich ein, nagelt mich fest, zieht mich hinein.

Weber, Katharine: MUSIKSTUNDE, S. 11

So beginnt Katharine Webers Roman MUSIKSTUNDE. Die Protagonistin sitzt hier keinem Menschen gegenüber, sondern einer Holztafel, auf der Vermeer das Antlitz einer jungen Frau abgebildet habe.⁴⁴⁶ Wenige, die dunkle Stimmung beschreibende Sätze später wird die opponierende Funktion des Gemäldes, die den Roman bestimmen wird, angelegt: *Ich betrachtete mein Gesicht im Spiegel, und es sieht aus als wäre es weit weg, verschwommen, weniger echt als ihres.* (S. 11) Während „sie“ auf dem Gemälde – der Leser kann erst ab Seite 64 ahnen, dass es sich um ein solches handelt – scharfe Konturen besitzt, die für die Protagonisten in der niederländischen Kunst gleichbedeutend sind mit einer *Liebe für das Wirkliche, eine Passion für das Wahre* (S. 45), hat die Heldin selbst durch unerwartete Ereignisse jede Klarheit verloren: *Alles, was ich je über den Rest meines Lebens zu wissen geglaubt habe, hat sich in den vergangenen zwei Monaten verändert.* (S. 16) Doch sie absolviert die *Lektion der Musikstunde* (S. 66), ist *dankbar für ihren Unterricht* (S. 140): *Durch sie habe ich mich selbst kennengelernt [...]* (S. 140). Nach Abschluss dieses Selbstreflexions- und -vergewisserungsprozesses verliert das Gemälde als Gegenstand für die Figur seine Bedeutung und wird konsequenterweise „begraben“. Zwar rettet die Protagonistin es vor der Zerstörung durch eine irische Untergrundorganisation, die mit dessen Entführung England erpressen wollte, dennoch kann sie es nicht behalten: Sie legt es in den Sarg einer verstorbenen Freundin und lässt die Erpresser eine Reproduktion verbrennen. Auch dazu habe die Unbekannte auf dem Gemälde sie ermutigt: *Sie fordert uns auf, Stellung zu beziehen, sie fordert von uns, zu existieren, uns selbst zu sehen.* (S. 159) Die denkbare Alternative, das Kunstwerk an sich zu nehmen, wird nicht in Erwägung gezogen, denn die Protagonistin hat durch den Tod ihrer Tochter und die Scheidung von ihrem Mann bereits erfahren: *Das Leben scheint manchmal nicht mehr zu sein, als eine Reihe von Verlusten [...].* Im Angesicht des Frauenbildnisses hat sie nun gelernt: *Wie man auf die Verluste reagiert [...], das ist die Aufgabe, die es gilt zu lösen, während man weitergeht.* (S. 141)

Während in diesen drei Texten die Konfrontation mit dem Bild eine bestehende und bewusste Lebens-Krise stärker indiziert und das Gemälde Hilfsmittel der erfolgreichen Bewältigung ist, wird die der Protagonistin in Pierrette Fleutiaux's DIE FRAU UND DAS BILD durch ein abstraktes Gemälde erst initiiert. Eine New Yorkerin, fest in der bürgerlichen Lebensweise verankert, wird durch ein solches stark verunsichert: *Ich war verhext worden [...]* (S. 30). Ihre folgende Entwicklung ist somit *auf verhängnisvolle Weise an ein rechteckiges Stück Leinwand* (S. 36) gebunden, in ihrer subjektiven Sicht des Bildes spiegelt sich ihre jeweilige psychische Verfassung⁴⁴⁷, die Gegenwart des Gemäldes scheint auch unhinterfragt die Ursache für ihre Ausbruchsversuche aus dem jetzigen Leben zu sein. Als Kausalität wird dieser Zusammenhang jedoch nicht expliziert, einzig durch Parallelität der Ereignisse sowie der sprachlichen Metaphern aus dem künstlerischen Bereich angedeutet:

Ich fühlte auf meiner Haut und in meinen Muskeln die ersten Regungen, den Ansatz zu einer Verwandlung. Eine Verschiebung hätte gereicht, ein Abgleichen des Grau, in dem ich lebte, das ganz allmählich oder auch schnell abwechslungsreichere, intensivere Farben annehmen könnte. (S. 86)

Die Krise der Protagonistin wird als Wechsel der Farbtöne geschildert, sie „verliert“ die Farben, die sich alle in ihrem Bild finden, sie findet sie wieder, liebt und hasst sie, durchlebt sie. Ihre Metamorphose, deren Abschluss durch Selbstmordgedanken gefährdet war, mündet in der Erkenntnis:

⁴⁴⁶ Das reale Vermeer-Gemälde gleichen Titels, das heute im Buckingham-Palace hängt, ist hier nicht gemeint. Das Bild wird im Vorwort als fiktives gekennzeichnet und auch ikonographisch anders beschrieben.

⁴⁴⁷ Vgl.: *Ich sagte, es [mein Bild] sei launisch wie ein Mensch und man sehe, wie es sich mit wechselndem Tageslicht verändere.* (Fleutiaux, Pierrette: DIE FRAU UND DAS BILD, S. 71)

Wie sehr ich sie doch liebte, all diese Farben und dies volle Bild des Lebens! [...] Das Blau am Himmel war ein Nichts. Es konnte nur unten in der Stadt sein und wie das Bild des Malers den anderen Farben, seinen Schwestern, dienen. (S. 125)

Damit ist ihre Ausgeglichenheit wiederhergestellt, die das abstrakte Gemälde stets repräsentierte. Dieses Bild, das schon im Atelier in der Mitte zweier von nur je einer Farbe dominierter Leinwände lag, zeigte von Anfang an alle Schattierungen, durchkreuzt und getrennt von vier senkrechten und fünf waagerechten, eine Ordnung und ein festes Netz schaffenden Stäben. Dieses Prozessende der Selbstfindung, das die qualitative Mitte zwischen den lebensfeindlichen Stadien des geometrischen Grautones⁴⁴⁸ und des deliranten Farbgemischs markiert, ist gekoppelt an eine Rückfindung zur Sprache. Während sich die Protagonistin, eine Grammatiklehrerin, mit wachsendem Interesse an der Malerei für ihren Beruf zu schämen begann, ist es am Ende der Talisman, der sie vor dem Sprung vom Hochhaus bewahrt – ein Füller, mit dem sie das Nichts, die *Nullfarbe* des Himmels, beschriftet: „*Achtung – Leere!*“ (S. 125) So liest sich der Roman wie ein Plädoyer für die Rettung der Sprache in Zeiten der Übermacht des Bildes: Der Mensch braucht die lebendige Freiheit der Kunst und die ordnende Fähigkeit der Sprache, die sich beide in dem zentral inszenierten Gemälde repräsentiert finden:

Ich wies auf die Kraft der Stäbe hin und auf die geheimnisvolle Durchlässigkeit der Farben. Ich wies auf die 'Fensterstruktur' hin, welche ihm ja auch so viel Tiefe und Perspektiven verleihe. Es werde dadurch gleichzeitig zu einem nach innen und außen gekehrten Gemälde, zu einem Ort der Konvergenz zweier Abgründe, zum unauflöselichen Knoten von Spannungen. (S. 71)

In ihrem eigenen „Bild-Text“ sieht die Ich-Erzählerin eine solche Symbiose verwirklicht, ihre autobiographische Aufzeichnung, als die sich am Ende der Romantext erweist, spreche über das Bild und sei ein Bild:

*„[D]as ist ein Bild von mir, das ich da gezeichnet habe. Verstehen Sie, ein Bild von mir. Es ist das Bild meiner Geschichte.“
Damit war alles gesagt. (S. 126)*

Generell dient die Malerei in den Bilder-Texten oftmals metaphorisch als Negativfolie in dualen Konstellationen, welche sie als Kunst aufgrund ihrer (unscharf definierten) Opposition zur Natur von jeher präsentiert. Wahrheit oder Wirklichkeit, Schein oder Sein, falsch oder echt lassen sich in diesem Rahmen thematisieren. Exemplarisch belegt sei dies am Dualismus Original oder Fälschung, den einige Bilder-Texte mit Metaphern der Kunst aufrufen.

Der Charakter der Einmaligkeit eines originären Meisterwerkes und die Möglichkeit, die damit einhergehende Aura durch eine nicht als solche gekennzeichnete Kopie zu zerstören, das Bild zu fälschen, ruft in den Bilder-Texten meist das Thema „Wahrheit als Wert“ auf. Die Frage „ist das Bild ein Original oder das Werk eines Fälschers“ korrespondiert mit jener nach der wahren Wirklichkeit. „Was ist echt?“ So stellt Beate Rygiert der Protagonistin in *DIE FÄLSCHERIN* [!], welche Werke ihres zweiten, vor Jahrhunderten verstorbenen Maler-Ichs wieder-malte, in ihrer Zeit jedoch deshalb als Kopistin gilt, zwei Zitate voran, welche die Thematik des Romans indizieren. Dasjenige von Sebastian Brant (1457 – 1521), „[m]undus vult decipi. – Die Welt will betrogen werden“, steht im Gleichklang mit dem Augustinus-Diktum „[!]iebe, und tu was du willst“ (S. 7), beide relativieren den Wahrheitsbegriff, der als Synonym für „Wirklichkeit“ auch im Romangeschehen in Frage gestellt wird – und das zunächst ausdrücklich im Themenkreis Kunst:

⁴⁴⁸ Vgl.: *Ich selber gehe morgens die nummerierten Straßen [von New York] hinab, deren geometrische Aufteilung mich davor bewahrt, vom Weg abzukommen. (Fleutiaux, Pierrette: DIE FRAU UND DAS BILD, S. 8)*

„Die Wahrheit, il vero. Ich wusste doch damals schon genau, dass es immer ein Versuch bleiben wird, sich der Wahrheit anzunähern. Dass immer ein Rest von Falschheit bleibt. L'arte, die Kunst, das Künstliche gegen il vero, das Echte, die Wahrheit. Immer stritten die beiden miteinander. Denn jeder hat eine eigene Wahrheit, für Coello bedeutete sie das unbarmherzige Abbild des Äußeren, für mich das des inneren Wesens.“ (S. 115)

In Peter Ackroyds Roman CHATTERTON, der bereits als Titel den Namen eines historischen Literaturfälschers trägt, ist diese Frage nach Wahrheit und Realität in vielen Facetten evident, sie wird jedoch zunächst bezüglich des Porträts eines gar 50-jährigen Mannes gestellt, das den toten Dichter darstellen soll: *Wenn dies echt ist [...], ist er es* (S. 31 und 37). Mit dieser Uneindeutigkeit wird die Thematik auf anderen Ebenen weiterverfolgt: Was ist echt? Was ist wahr? War Chatterton, Imitator mittelalterlicher Dichtung, der *größte Fälscher der Geschichte* oder der *größte Dichter der Geschichte* (S. 148)? Oder: „Ist“ der Mann auf einem Gemälde von Henry Wallis (nicht das oben genannte), das Thomas Chatterton zu zeigen vorgibt, der dafür Modell stehende Dichter Meredith oder „ist“ es Chatterton? Ist er Realität oder Ideal? Original oder Imitat (vgl. S. 208f.)? Oder auch: Ist der *wahre Tod Chattertons* (S. 246), der im Alter von 18 Jahren Selbstmord begangen haben soll, im (realen) Gemälde des (authentischen) Künstlers Henry Wallis festgehalten, während der Fälscher-Poet mindestens 50 Jahre alt wurde. Fälschte dieser damit gar seinen eigenen Tod (vgl. S. 40)? Oder lebt der Dichter nicht vielmehr wahrhaft nur in seinen Werken? Und in denen der bildenden Kunst? Diese Grauzonen zwischen Realität und einer Wahrheit, die nicht notwendig an die Wirklichkeit gebunden ist, werden in CHATTERTON vielfach exemplifiziert, stets mit dem Tenor: *„Aber wer will denn entscheiden, was eine Fälschung und was echt ist? Sie sind sicher, daß Sie den Unterschied kennen, ja?“* (S. 178) Die Lösung dieses Konflikts liegt in diesem komplex konstruierten Roman schließlich außerhalb dieser Kategorien: *Gut, die Papiere waren nachgemacht und das Bild eine Fälschung – doch die Gefühle, die sie in Charles und jetzt in Vivien geweckt hatten, waren immer noch wichtiger als jede Realität.* (S. 357)

In ähnlicher Weise thematisiert Georges Perec 1979 in „Un Cabinet d'amateur. Histoire d'un tableau“⁴⁴⁹ die Frage der unterschiedlichen Qualität von Original und Fälschung am Beispiel der Kunst. Ein leidenschaftlicher Gemäldesammler muss feststellen, dass viele seiner renommierten Werke Fälschungen sind. Er lässt sie von seinem Sohn unter falschem „Künstler-Namen“ (wiederum eine „Fälschung“) als „Kunstkabinett“, das heißt als Miniatur-Reproduktionen, mit ihm selbst auf einer Leinwand abbilden (eine zweifache Doppelung: 1. der Schein vom Schein des Seins, 2. die Kopie der Fälschung des Originals). Nach seinem Tod rächt er sich an Experten und Kunsthändlern, indem er die gefälschten Vorlagen der dort dargestellten Gemälde als echte verkaufen lässt. Er selbst behält das „Kunstkabinett“ als sein einziges, Fälschungen nur abbildendes „Original“ aus der Künstlerhand des Sohnes, er nimmt es mit in die Gruft. Der Text spielt jedoch nicht nur auf Handlungsebene mit der Echtheitsproblematik, unter anderem, um auch die Faszination an der Fälschung als „echte“ zu entlarven, bewusst zu machen, dass erst die Erkenntnis der Fälschung das Vergnügen nimmt, nicht die Fälschung selbst. Der Text deklariert sich darüber hinaus selbst als unwahr – *„die meisten Einzelheiten dieser fiktiven Erzählung [...], die einzig und allein zum Vergnügen und zum Kitzel des schönen Scheins erdacht worden ist[, sind falsch]“*⁴⁵⁰ – und reflektiert

⁴⁴⁹ Perec, Georges (1992): Ein Kunstkabinett. Geschichte eines Gemäldes

⁴⁵⁰ Ebd. S. 109

somit den Unterhaltungsaspekt von fiktionalen Texten, der stets im Spannungsfeld des Bewusstseins für die „Falschheit“ des Erzählten und der Verdrängung dieses Bewusstseins entsteht.

Diese zumindest genrespezifische Homogenität der Bilder-Texte, die sich in ähnlichen Handlungen rund um die Gemälde, in der Verwendung konventioneller Motivvarianten und traditioneller Kunst-Metaphorik zeigt, lässt sich auch im Detail konstatieren. Einige Szenen unterschiedlicher Bilder-Texte erscheinen synoptisch gesehen wie Textbausteine, sind jedoch den stereotypen Vorstellungen geschuldet, die der Kunst im populären westlichen Kontext anhaften.⁴⁵¹ Im Romangeschehen sind sie weitgehend bedeutungslos und können hinsichtlich der zentralen Frage nach der Inszenierung des Gemäldes als „Kulisse“ einer literarisch entworfenen „Kunstszene“ gelten, in der das Werk einen authentischen Raum findet.

Zu diesen Stereotypen zählt etwa das in zahlreichen Bilder-Texten pathetisch konnotierte Berufsethos der Restauratoren:⁴⁵²

Pérez-Reverte, Arturo: *Sie arbeitete methodisch und gewissenhaft [...] und man wußte, daß sie jedem Original mit Hochachtung begegnete [...]. In jener schwierigen und heiklen inneren Beziehung zwischen einem Restaurator und seinem Werk, wenn es in rauhem Kampf zu entscheiden gilt, ob man eher konservieren oder erneuern soll, hielt sich die junge Frau stets an die Grundauffassung: Ein Kunstwerk läßt sich nie ohne erhebliche Verluste in den Zustand von einst zurückversetzen.* (S. 17)
 DAS GEHEIMNIS DER SCHWARZEN DAME

Llewellyn, Caroline: *Auch ich war im Geschäft mit den Illusionen tätig, der Illusion, die der Künstler geschaffen hatte, zu bewahren.* (S. 24)
„Haben sie eigentlich keine Angst, das Bild zu ruinieren? [...]“ [...] „Dieses Problem stellt sich uns immer, wenn wir Bilder reinigen oder restaurieren. Wann soll man aufhören? Was hat der Künstler gewollt? Ich kann nur versuchen, das herauszufinden. Ich habe mich ausgiebig mit Vanvitellis Werk beschäftigt, ich arbeite behutsam und gehe kein Risiko ein.“ (S. 93)
 DIE GALERIE

Boetius, Henning: *Schließlich gehört es zum Ethos meines Berufes, niemals die Subjektivität, die eigene Perspektive dominieren zu lassen. Ein Restaurator darf unter keinen Umständen in die originalen Teile eines Bildes eingreifen, mögen sie ihm auch wenig gelungen erscheinen. Niemals darf er die Retusche so weit treiben, daß sie die Aura des Gemäldes verfälscht.* (S. 32)
[...] und dies verstieß gegen das eherne Gesetz aller Restauratorätigkeit: Greife niemals in ein Bild in einer Weise ein, die sich nachträglich nicht mehr aufheben läßt. Restauratorenarbeit muß reversibel sein. (S. 48)
 LAURAS BILDNIS

McCrary, Moy: *Seine Leidenschaft für das Gemälde nötigte ihn, sich zu zügeln. [...] Wesentlich bei seiner Arbeit war, daß sich seine Persönlichkeit darin nicht zeigen durfte. Sein Eifer, das Gemälde entblößt zu sehen, konnte ein ganz anderes Bild zum Vorschein bringen, das nicht in der Absicht des Künstlers gelegen hatte. Stets achtete er auf die eigene Unsichtbarkeit. In seinen besten Arbeiten existierte er nicht.* (S. 230)
 DER SCHREIN

Auch das Gemäldeattentat mit Säure oder Messer gehört als meist für die Romanhandlung folgenlose, doch effektvolle Episode zum populären Repertoire rund um die Kunst. Der Täter ist von dieser besessen: Ein Gemälde zu zerstören kann nur als Akt des Fanatismus, der Geistesgestörtheit, zumindest der Unerträglichkeit eines das Selbst spiegelnden Antlitzes geschehen.⁴⁵³

⁴⁵¹ Dass die Bilder-Texte diese – wenn auch teilweise ironisiert – übernehmen, zeigt, dass sie keine die Kunst reflektierenden „Gemälde-Romane“ sind, sondern inter-medialen Charakter haben. Dies wird in Kapitel 4 deutlicher werden.

⁴⁵² Vgl. auch Soyener, Johannes K. / Bossi, Bartolomeo: DIE VENUS DES VELÁSQUEZ, S. 117 / Watson, Peter: LÜGENLANDSCHAFT S. 15 / Rygiert, Beate: DIE FÄLSCHERIN, S. 242 / Fernández, Pedro: DAS GEHEIMNIS DES MALERS, S. 19 und 153f. / Pérez-Reverte, Arturo: DAS GEHEIMNIS DER SCHWARZEN DAME, S. 80

⁴⁵³ Vgl. auch Ijlander, Gijs: DER SKANDAL, S. 55 / Oelker, Petra: DAS BILD DER ALTEN DAME, S. 208 / Weber, Katharine: MUSIKSTUNDE, S. 156f. / Fleutiaux, Pierrette: DIE FRAU UND DAS BILD, S. 23 und 77 / Chevalier, Tracy: DAS MÄDCHEN MIT DEM PERLENOHRRING, S. 256 / Vreeland, Susan: DAS MÄDCHEN IN HYAZINTHBLAU, S. 31 / Rygiert, Beate: DIE FÄLSCHERIN, S. 200f. / Desarthe, Agnès: FÜNF BILDER MEINER FRAU, S. 177 / Norman, Howard: DER BILDERWÄCHTER, S. 275

- Boetius, Henning:
LAURAS BILDNIS
Als junger und unbekannter Restaurator [...] war ich Zeuge eines Säureattentats auf ein berühmtes Bild. Ich konnte nicht nur das Fehlverhalten der Aufseher verhindern, [...] ich konnte auch den Täter festhalten. Es war eine junge Frau, die sich zwanghaft in die dargestellte Persönlichkeit verliebt hatte und durch ihr Attentat von dieser Fixierung offenbar loszukommen hoffte. (S. 34)
Er ging zur Gentildonna und kippte ihr die Substanz geradewegs ins Gesicht. Die Tropfen rannen langsam zum Dekolleté herab. Auf dem Inkarnat entstanden blasig verquollene Streifen. (S. 232)
- Dempf, Peter:
DAS GEHEIMNIS DES
HIERONYMUS BOSCH
„Ein offenbar verrückter Geistlicher [...] hatte sich dem Triptychon [Boschs „Garten der Lüste“] bis auf wenige Schritte genähert, und [...] es] war [...] ihm gelungen, aus einem kleinen Fläschchen einige Tropfen einer ätzenden Flüssigkeit auf das Bild zu spritzen. [...]“ (S. 5)
„Haben Sie sich nicht schon gefragt [...], warum Menschen Bilder zerstören? Was sie dazu treibt, eine Säureflasche [...] in ein Museum zu schleppen und damit auf ein Gemälde loszugehen? [...]“ „Weil sie sich vom Bild bedroht fühlen, weil sie den Liebhabern solcher Gemälde Schmerz zufügen wollen, Rachedgedanken haben, warum auch immer. Weil sie Aufmerksamkeit für sich beanspruchen, [...]. Weil sie eine psychotische Störung haben und Bilder als lebendige Wesen betrachten. [...]“ (S. 14)
- Soyener, Johannes K. /
Bossi, Bartolomeo:
DIE VENUS DES
VELASQUEZ
Dies war der Augenblick, auf den sie gewartet hatte. Sie riss den Mantel auf und griff an den linken Ärmel. Schon hatte sie das Hackmesser aus den Sicherheitsnadeln heraus. Seitlich sprang sie vor das Bild und warf sich fast hinein. Das Hackmesser durchschlug das Glas oberhalb des Hüftbogens der Venus. (S. 43)
- Maguire, Gregory:
DAS TULPENHAUS
Um die Ecke des Hauses kommen der Meister und Caspar, zwischen sich das fürchterliche Bild. [...] Iris sieht sich in die Küche rennen und ein Messer holen, um die Leinwand kreuz und quer zu zerschneiden, bis sie in Fetzen hängt. Aber sie tut es nicht, zu viel steht auf dem Spiel. Margarethes Drohung wirkt.
Schließlich gelingt es, begleitet von ungeduldigen Schreien des Esels, die Fracht mit einem Tuch zuzudecken. (S. 76)
Ich glaube nicht, daß ich ihr Bildnis in Brand gesetzt hätte, wenn ich gewußt hätte, welch eine Wendung die Ereignisse nehmen würden. Aschenputtel! Ich habe das Bild nicht mehr angesehen, nachdem ich es angezündet hatte – ich wandte mich ab und floh. Ich habe nicht gesehen, wie das schönste Mädchen auf der Welt in Ruß und Asche zerfiel. Ein wahres Aschenputtel.
Vielleicht wurde Clara mit der Zerstörung dieses vollkommenen Bildnisses ihrer selbst von einem der vielen Zauber erlöst, die sie bannten. (S. 370f.)
- Der Kunstliebhaber als Paria der Gesellschaft ist ein weiteres Klischee, das in den Bilder-Texten häufig zur verkürzten Figurencharakterisierung dient. Ein solcher Eigenbrödlar interessiert sich nicht für, ja verweigert sich jeder Sozialisation, sei einzig und allein im Kreise seiner zweidimensionalen Gesprächspartner ein soziales Wesen.⁴⁵⁴
- Crawley, Harriet:
DAS PORTRÄT
In Museen war Oliver Dashwood wie verwandelt; wenn er vor wahren Kunstwerken stand, strahlte er vor Glück und wedelte mit den Händen, als dirigiere er ein Orchester. [...] Er begeisterte sich ausschließlich für Kunst, niemals für Menschen. (S. 193)
- Vincent, Manuel:
DIE BILDERSAMMLERIN
Michel Vedrano war davon besessen, Bilder zu verkaufen, und das ließ keine andere Leidenschaft in ihm zu. (S. 7)
- Urquhart, Jane:
ÜBERMALUNGEN
„Sie müssen mehr unter Leute gehen“, sagte die gesellige Mrs. Boyle [...] Wenn Sie ein bißchen Gesellschaft hätten, würden Sie vielleicht nicht so viele Fehler machen. Vielleicht würden Sie dann endlich mal eins von den Bildern fertigkriegen.“
Bilder. Fehler.
Wie gesagt, ich will nichts mehr von der Welt. (S. 45)
- Fischer, Cornelius:
GOYAS HAND
[...] überschüttete er sie mit einem Redeschwall, erzählte, welch monumentale Aufgabe er sich gestellt habe, wie ihn aber manchmal Zweifel beschlichen hätten,

⁴⁵⁴ Vgl. auch Vreeland, Susan: DAS MÄDCHEN IN HYAZINTHBLAU, S. 27 / Norman, Howard: DER BILDERWÄCHTER, S. 85 / Urquhart, Jane: ÜBERMALUNGEN, S. 116

ob ihm bei all der Zeitlosigkeit, die er zu schaffen trachtete, nicht manchmal der frische Atem des Lebens abhanden gerate und die Wucht des Grandiosen das pulsierende Detail erschlage. (S. 283)

In diesen funktionalen Kreis der Stereotypen gehört auch die Kennzeichnung des „wahren“ Künstlers oder Kunstliebhabers durch seine Ablehnung des Kunstbetriebs und seine Verachtung jener Menschen, welche die Kunst nicht um ihrer selbst Willen schätzen und verstehen. Die Beschreibungen der Kunstszene ähneln sich stark im selten ironiefreien und stets überzeichneten Grundton.⁴⁵⁵

Atkins, Charles: *Ich dachte an die Galerie, an die Schar von Leuten, die zu erwarten war. Sie werden um die Bilder herumlungern, über sie diskutieren, ihre Tiefsinnigkeiten zum Besten geben, sie in Beziehung setzen zu Werken, die sie kennen: ‚Sie erinnern mich an den frühen Chagall.‘*
DAS VERSCHWUNDENE
PORTRÄT
‚Nein, zu viel Realismus, eher wie Matisse oder sogar Balthus.‘
Ich werde so tun, als wenn ich nichts hörte. Ich werde pinkeln gehen. (S. 20)

Boetius, Henning: *Ich habe Vernissagen immer gehabt. Das gehäufte Hängen von Bildern eines einzelnen Malers kommt mir vor wie optische Kakophonie.“*(S. 76)

Vincent, Manuel: *Als sie bei [der Galerie] Marlborough ankamen war der Raum [, in dem die Vernissage stattfand], bereits übertoll, und man musste sich einen Weg durch die dichte Menge bahnen, von der eine Affektiertheit und Oberflächlichkeit ausging [...]. Da waren paradiesvogelartige weibliche Geschöpfe, die zwischen nach New Yorker Vorbild kahlköpfigen Künstlern herumschwirrten, wundersame Wesen [...]. (S. 89)*
DIE BILDERSAMMLERIN
Mit nachsichtigem Lächeln wurde Julia und ihr Kunsthändler in die Unterhaltung der Mächtigen zugelassen. Einer von ihnen [...] berichtete weiter von der berühmten Vernissage von Andy Warhol in Philadelphia, bei der der Künstler entdeckte, dass das einzig bedeutende an seinem Werk die Leute waren, die den Raum füllten – dessen Wände waren nämlich vollkommen nackt. Da beim Transport etwas schief gelaufen war, waren die Bilder nicht bei der Galerie eingetroffen [...]. (S. 90)

Chadwick, Whitney: *Ein paar wenige Leute schlenderten von Gemälde zu Gemälde, aber es war offensichtlich, daß für die meisten Gäste die Kunst weit im Hintergrund stand und sie nur die Gelegenheit wahrnahmen, mit Mitgliedern der feinen Gesellschaft von San Francisco gesehen zu werden. (S. 28f.)*
IM LABYRINTH DER BILDER

Will man nach dieser kursorischen Gesamtschau über die Malerei als Mantel, Motiv, Metapher oder als Mittel zum schnellen literarischen Aufbau der stereotypen Kulisse „Kunstbetrieb“ einheitliche Grundzüge der Bilder-Texte formulieren, wie Frenschkowski es für Texte des 19. Jahrhunderts getan hat, so ist eine große Homogenität der Bilder-Texte zu konstatieren.

Wenn das Gemälde als einzelne Handlungsstränge und Figurengruppen zusammenhaltender „Mantel“ dient⁴⁵⁶, ist das, was mit, um und durch dasselbe im Roman geschieht, zumindest in den einzelnen Genres von großer Ähnlichkeit. Der Erwartungshorizont des Lesers, der bei dieser auf Unterhaltung zielenden Literatur – wie oben beschrieben – ein weitgehend vom Produzenten kalkulierbarer ist, wird erfüllt und für nachfolgende Lektüren verfestigt: Im Krimi wird das Bild gestohlen oder enträtselt, im Liebesroman wird es zur Geliebten etc. Spezifische oder gar neue Gestaltungsmuster haben die Bilder-Texte seit 1970 nicht entwickelt. Ihre konventionellen bauen auf den archaischen, volkstümlichen und kulturell gewachsenen Vorstellungen vom piktoralen Werk auf, auch wenn sich – vor allem im Gegensatz zum 19. Jahrhundert – eine Rationalisierung konstatieren lässt: In den hier untersuchten Romanen steigen keine Gemalten mehr aus dem Rahmen, eine Gefährdung wird nicht mehr kausal an die Wirkmacht eines Bildes geknüpft, das Bild bleibt – zu-

⁴⁵⁵ Vgl. auch Fleutiaux, Pierrette: DIE FRAU UND DAS BILD, S. 36 / Morrell, David: DAS PORTRÄT, S. 281 / Crawley, Harriet: DAS PORTRÄT, S. 205 / Erkelius, Per Agne: DAS BILD, DAS ICH DIR SCHRIEB, S. 222

⁴⁵⁶ Vgl. Kapitel 6.1.1

mindest an der Roman-Oberfläche – Form, Farbe, Firnis. Im Urgrund ist der magische, mythische Ballast des Bildes noch vorhanden, seine Erscheinungsformen werden stellenweise ausdrücklich aufgerufen, doch umgehend etwa mit der labilen Psyche oder einer Sinnestäuschung der Figur realistisch erklärt. Supranaturale Phänomene sind dem Science Fiction- und Fantasy-Genre vorbehalten. Doch es bleibt das Spiel mit diesen Vorstellungen, etwa wenn die faszinierende Bannkraft eines Gemäldes, die keineswegs nur mit der künstlerischen Meisterschaft erklärt wird, die Figur zu Handlungen verleitet, welche zum Tode führen (vgl. CHATTERTON) oder sie in Gefahren verstricken (vgl. die meisten Kriminalromane). Auch so „tötet“ oder „gefährdet“ das Bild. Und so gilt hier, was Frenschkowski für die *gothic novel* konstatiert: „Ohne den eigenen gesicherten rationalistischen Standpunkt aufgeben zu müssen, kommt der Leser doch in den Genuß einer Vielzahl erstaunlicher Begebenheiten.“⁴⁵⁷

Dennoch kann nicht generell eine Entmystifizierung des Gemäldes im Bilder-Text behauptet werden, die Aura des Geheimnisvollen wird heute jedoch durch andere Merkmale erzeugt⁴⁵⁸, etwa durch die Betonung des „Gemäldes als Ware“⁴⁵⁹, die dazu dient, das noch bestehende Bedürfnis des Lesers nach Supranaturalem unter zeitgenössischer Prämisse zu befriedigen. Denn dem finanziellen Wert von Kunst haftet – zumindest klischeehaft – ein Moment des Irrationalen an, weil er meist nicht annähernd an den Materialwert gekoppelt und so für Laien nicht nachvollziehbar ist. Während die fantastisch-magischen Vorstellungen vom Piktoralen in den Bilder-Texten nur noch konnotiert werden, gewinnt der finanzielle Wert der Kunst einen großen Stellenwert und konstituiert heute maßgeblich ihre Aura. Er dominiert das, was in dieser Arbeit übergreifend als transpikturale Aspekte des Gemäldes gekennzeichnet ist und bei älterem Untersuchungsmaterial vom Supranaturalen bestimmt würde.

Doch abgesehen von diesem Aspekt „Gemälde als Wertgegenstand“ entwickeln die Bilder-Texte kein neues Motiv anhand ihres zentralen Erzählgegenstandes, sondern erinnern sich jener des 18. Jahrhunderts, in dem zwar oftmals bereits das „irrationale [...] Phantasiemoment ästhetisch nutzbar gemacht“ worden war, doch die „Realitätsbezogenheit und Vernunft den Sieg“⁴⁶⁰ davongetragen hatte. Dieser Rückgriff lässt sich etwa anhand des häufigen Musters der Bildnisbegegnung belegen, das im 18. und schon 17. Jahrhundert Hochkonjunktur hatte, im 19. Jahrhundert hingegen aufgrund der archaisch-volkstümlichen Motivvarianten zurückgedrängt worden war. Auch im Spiel mit der Identifikation von Figur und Gemälde zeigen sich palimpsestartig frühere Gestaltungsformen. So wird das Bild etwa gleich einem Fetisch zum gegenständlichen Ersatz für die Frau – als solches fungiert es etwa in LAURAS BILDNIS von Henning Boetius und auch schon in J.M.R. Lenz' „Der Waldbruder“ von 1797. Oder es wird die Unterlegenheit des Porträts gegenüber der Natur herausge-

⁴⁵⁷ Frenschkowski, Helena (1995): *Phantasmagorien des Ich*, S. 233

⁴⁵⁸ Vgl. Kapitel 4.3.3.

⁴⁵⁹ Nach Walter Benjamin tritt im „Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit“ der Warencharakter der Kunst zunehmend an die Stelle des Kultwertes (vgl. ders. (1980): *Gesammelte Schriften*, Band I,2 [Das Kunstwerk], S. 484). Vgl. auch: „Ist der Begriff Kunstwerk nicht mehr zu halten für das Ding, das entsteht, wenn ein Kunstwerk zur Ware verwandelt ist, dann müssen wir vorsichtig und behutsam, aber unerschrocken diesen Begriff weglassen, wenn wir nicht die Funktion dieses Dinges selbst mitliquidieren wollen [...]“ (Brecht, Bertolt (1967ff.): *Gesammelte Werke*, Band 18 [Schriften zur Literatur und Kunst, *Der Dreigroschenprozeß*. Ein soziologisches Experiment], S. 201)

⁴⁶⁰ Frenschkowski, Helena (1995): *Phantasmagorien des Ich*, S. 228

stellt wie in Agnes Desarthes Bilder-Text FÜNF BILDER MEINER FRAU und bereits von Autoren des 17. Jahrhunderts: „Entwirffst du ihren Leib; so mahl auch drein sein Leben!“⁴⁶¹

Frenschkowski beschreibt die Palette der piktoralen Motivvarianten chronologisch vom „Aspekt der Scheinhaftigkeit des Abbildes [...] über die Aufwertung der [...] Porträtbetrachtung als Phantasieerlebnis [...] bis hin zum Aspekt der Ich-Gefährdung im Doppelbereich des Bildes“⁴⁶². Alle Muster finden sich auch mit unterschiedlicher Deutlichkeit in den Bilder-Texten. Doch während mit ihnen in der älteren Literatur etwa die Unzulänglichkeit der Kunst gegenüber der Natur oder später die Vorrangigkeit der Kunst vor dem Lebendigen proklamiert, auch die Verunsicherung des Egos thematisiert worden war, verwenden viele Bilder-Texte allein die konventionelle Gestaltungsform ohne auch den traditionellen Diskurs aufrufen zu wollen. Sie trivialisieren damit die Motiv-Ausgestaltung, setzen allein auf den schnellen Effekt und nutzen das implizite Bedeutungspotential nicht. Daher wäre eine Kategorisierung hinsichtlich der dominanten Motivvarianten – wie sie Frenschkowski für das 17., 18. und 19. Jahrhundert vorgenommen hat – für die Bilder-Texte wenig aufschlussreich, denn sie bedienen sich der gängigen nicht-supranaturalen Formen aller Jahrhunderte und deuten sie in ihren konventionalisierten Grundzügen – vor allem „Gemalte Geliebte“, „Bild des Bösen“, „piktoraler Doppelgänger“ – mehr an als sie konstruktiv zu funktionalisieren oder gar innovativ zu variieren. Auch Bezüge zur Zeitgeschichte können aufgrund dieser konventionalisierten Motivgestaltung nicht erkannt werden: Während Frenschkowski die Dominanz des fantastischen Gemäldeaspektes in der Literatur als Ausdruck des „Bedürfnis[ses] nach dem Irrationalen in einer Zeit, die geprägt ist von Rationalismus und Positivismus“⁴⁶³ wertet, in der „Verdüsterung des Abbildes“ um 1800 ein Kennzeichen für das „Trauma der postrevolutionären Ära“⁴⁶⁴ sieht oder in der Häufigkeit der „gemalten Geliebten“ das Charakteristikum für die „Zeit, die beginnt, die Unterdrückung der Frau behutsam anzusprechen“⁴⁶⁵, weist das Potpourri des Gemäldemotivs in den Bilder-Texten dieselben nur als eine parasitäre Literatur aus, die sich – um in einer Zeit, die vor allem unterhaltend sein will – der effektivsten Gestaltungen aller Jahrhunderte bedient. Und da diese über die Zeit den Erwartungshorizont des Lesers konstituierten, macht ihr Einsatz den Romanerfolg kalkulierbar: Konventionelles wird daher ohne markante zeitgenössische Akzentsetzung übernommen.

2.2.2. Inszenierte Gemälde

Die Art von Malerei, welche die Bilder-Texte als zentralen Erzählgegenstand integrieren, ist schnell mit einigen Merkmalen beschrieben: Es sind fiktive oder reale, berühmte und damit (finanziell) wertvolle Werke fiktiver oder realer, in fast allen Fällen aber Alter Meister, meist Porträts oder detailreiche Gemälde. Die Frage, warum auch hier eine relative Gleichförmigkeit konstatiert werden kann, lässt sich nicht gleichermaßen schnell beantworten. Franziska Mosthaf blickt hinsichtlich ihres Untersuchungsmaterials auf die historische Parallelität vom Wechselverhältnis „Kunst – Literatur“ und der Gemälde im literarischen Text und konstatiert: „Je enger die Bindung der beiden Künste zu dem jeweiligen Zeitpunkt, desto stärker scheint die Tendenz zu sein, zeitgenössische Malerei zu

⁴⁶¹ Fleming, Paul: Sonett „Auf ihr Bildniß“. In: Ders. (1969): Teutsche Poemata, S. 638

⁴⁶² Frenschkowski, Helena (1995): Phantasmagorien des Ich, S. 282

⁴⁶³ Ebd. S. 293

⁴⁶⁴ Ebd. S. 285

⁴⁶⁵ Ebd. S. 300

verarbeiten.“⁴⁶⁶ So hätten Herman Melville und Virginia Woolf, Autoren der Romantik bzw. Moderne und damit Epochen eines engen Verhältnisses, Malerei verarbeitet, die zu ihrer Zeit neu und aktuell gewesen sei, hätten sich also von bildenden Künstlern inspirieren lassen, welche „die Darstellungsformen und Grenzen ihres eigenen Mediums erneuert hatten“⁴⁶⁷. Die Autoren des Realismus und der Postmoderne, Perioden mit einem lockeren „Kunst – Literatur“-Verhältnis, hätten dagegen auf Werke anderer Epochen zurückgegriffen.

Es wird auf den ersten Blick deutlich, dass dieser Erklärungsansatz für die Bilder-Texte nicht greift.⁴⁶⁸ Zeitgenössische Werke, auch populäre etwa von Roy Lichtenstein, finden sich nicht in ihnen, obwohl man derzeit von einer lebhaften Auseinandersetzung der Kunstformen miteinander ausgehen kann. Es ist vielmehr zu vermuten, dass die unterhaltenden Romane auf Gemälde gleich welcher Epoche referieren, wenn diese nur spezifischen Ansprüchen genügen, die der literarische Text an sie stellt. Diese Merkmale sollen anhand dieses auffallend homogenen piktoralen Pools der Bilder-Texte kurz herausgefiltert werden, weil sie bereits Aufschluss darüber geben, was ein visuelles Werk erstens für das Narrative attraktiv und zweitens im Text auch in der intendierten Weise inszenierbar macht. So ist es sicher nicht ohne Belang, dass nur sehr wenige abstrakte Gemälde in diesen Romanen vorkommen und auch nur selten Werke der modernen Kunst, die sich weniger durch einen mimetischen Anspruch auszeichnen als jene früherer Epochen. Als Erklärung scheint nahe liegend, dass Gemälde, die nichts darstellen, was in der realen Welt gegenständliche Entsprechung findet, zum einen überhaupt schwer „in Worte zu fassen“ sind, zum anderen genau die Eigenschaft vermissen lassen, von welcher die Visualisierungsliteratur durch Referenz profitieren will: visuelle Konkretheit.

IN DEN BILDER-TEXTEN INSZENIERTE GEMÄLDE

Roman-Titel	Maler / Bildtitel ⁴⁶⁹	Bildart
Acroyd, Peter: CHATTERTON	HENRY WALLIS (1830-1916): • „The Death of Chatterton“, 1856	Porträt (Mann)
Atkins, Charles: DAS VERSCHWUNDENE PORTRÄT	PROTAGONIST • <i>Fiktiv</i>	Porträt (Mann)
Barker, Pat: DAS GEGENBILD	UNBEKANNT • <i>Fiktiv</i>	Gruppenbild
Boetius, Henning: LAURAS BILDNIS	UNBEKANNT • <i>Fiktiv</i>	Porträt (Frau)
Brown, Dan: SAKRILEG	LEONARDO DA VINCI (1452-1519): • „Das Abendmahl“, 1495-97 • „Mona Lisa“, 1503-06	Gruppenbild Porträt
Brun, Georg: DER AUGSBURGER TÄUFER	PROTAGONISTIN • <i>Fiktiv (evt. in Anlehnung an Werke Sofonisba Anguissola, vgl. „Die drei Schwestern“ [beim Schachspiel], 1555 / „Maria stillt das Kind“, 1588 / „Die mystische Vermählung der heiligen Katharina“, 1580)</i>	Porträts
Chadwick, Whitney: IM LABYRINTH DER BILDER	JACQUES-LOUIS DAVID (1748-1825): • „Porträt von Napoleon in seinem Arbeitszimmer“, 1812 • <i>Fiktiv (? „Portrait einer jungen Frau“)</i>	Porträt (Mann) Porträt (Frau)
Chevalier, Tracy: DAS MÄDCHEN MIT DEM PERLENOHRING	JAN VERMEER VAN DELFT (1632-75): • „Mädchen mit der Perle“, 1665	Porträt (Frau)

⁴⁶⁶ Mosthaf, Franziska (2000): Metaphorische Intermedialität, S. 203

⁴⁶⁷ Ebd. S. 202

⁴⁶⁸ Andere Texte – gerade ein Kennzeichen des „intermedialen Zeitalters“ – setzen sich sehr wohl mit zeitgenössischer Kunst auseinander. Paul Klees Polyphon gefasstes Weiß steht etwa in Alfred Andersch' „Winterspelt“ im Zentrum.

⁴⁶⁹ Fiktive Maler und Titel sind kursiv gekennzeichnet.

Crawley, Harriet: DAS PORTRÄT	TIZIAN (~ 1488-1575): • <i>Fiktiv (? Porträt von Maria Stuart)</i>	Porträt (Frau)
Croutier, Alev: PALAST DER TRÄNEN	UNBEKANNT • <i>Fiktiv</i>	Porträt (Frau)
Degroote, Annie: DIE MÜHLEN VON FLANDERN	NICOLAS JOSEPH RUYSSSEN (1757-1826): • <i>Fiktiv (? Blondine Degraeve. Die schöne Müllerin)</i>	Porträt (Frau)
Delalande, Arnaud: DAS VERMÄCHTNIS VON MONT SAINT-MICHEL	Unbekannt <i>Fiktiv</i>	Szene
Delerm, Philippe: BLAUSEIDENER PFAU	DANTE GABRIEL ROSETTI (1828-1882) • „Beata Beatrix“, 1863 • „Ecce Ancilla Domini“, 1850 JOHN EVERETT MILLAIS (1829-1896) • „Christus im Hause seiner Eltern“, 1849/50 • „Ophelia“, 1851-52 • „Herbstblätter“, 1855/56	Porträt (Frau) Porträt (Frauen) Szene Porträt (Frau) Gruppenbild
Dempff, Peter: DAS GEHEIMNIS DES HIERONYMUS BOSCH	HIERONYMUS BOSCH (~ 1450-1516): • „Der Garten der Lüste“, ~ 1500	Tafelbild
Dempff, Peter: DAS VERMÄCHTNIS DES CARAVAGGIO	MICHELANGELO CARAVAGGIO (1573-1610) • „Hl. Hieronymus“, 1608 • „Tod Mariä“, 1605-06 • „Die sieben Werke der Barmherzigkeit“, 1607 • „Die Wahrsagerin“, 1594 • „Amor als Sieger“ ~ 1600 • „Die Enthauptung Johannes des Täufers“, 1608 • „Bestattung der Hl. Lucia“, 1608 • „Auferweckung des Lazarus“, 1609 • „David mit dem Haupte Goliaths“, 1605-06 • „Geißelung Christi“, 1607	Porträt (Mann) Szene Szene Porträt Porträt Szene Szene Szene Szene Szene
Desarthe, Agnès: FÜNF BILDER MEINER FRAU	ROMANFIGUREN • <i>Fiktiv</i>	Porträts (Frau)
Erkelius, Per Agne: DAS BILD, DAS ICH DIR SCHRIEB	REMBRANDT HARMENSZOOM VAN RIJN (1606-1669) • Zahlreiche Selbstporträt, 1629-1669 • Heimkehr des verlorenen Sohnes, 1668-69 • Der Mennonitenprediger Anso und seine Frau, 1641 • Die Anatomiestunde des Doktor Nicolas Tulp, 1632 • Porträt von Saskia mit Hut, 1634 • Kapitän Frans Banning Cocqs Schützenkompanie (Die Nachtwache), 1641 • Susanna im Bade wird vom Ältesten überrascht, 1647 • Belsazars Gastmahl 1635 • Die Kreuzesaufstellung, 1645 • Selbstporträt als Apostel Paulus, 1661 • u.a.	Porträts Szene Szene Porträts Szene Porträt Szene Szene Szene Szene Porträt
Fernández, Pedro: DAS GEHEIMNIS DES MALERS	DIEGO RODRIGUEZ DE SILVA Y VELAZQUEZ (1599-1669): • <i>Fiktiv (? Porträt des Luis Méndez de Haro)</i> • „Las Meninas“, 1656	Porträt Gruppenbild
Filastò, Nino: ALPTRAUM MIT SIGNORA	PAOLO UCCELLO (1397-1475) • „Hostienwunder“, 1467/69	Szenen
Fischer, Cornelius: GOYAS HAND	FRANCISCO JOSE DE GOYA Y LUCIENTES (1746-1828): • „Hof der Irren“, 1793/94 • „Kampf mit den Mamelucken am 2. Mai 1808 in Madrid“, 1814 • „Die Erschießung der Aufständischen am 3. Mai 1808“, 1810 • „Die bekleidete Maja“, 1789 • „Die nackte Maja“, 1789-1805 JEAN LOUIS THÉODORE GÉRICAUT (1791-1824) • „Das Floß der Medusa“, 1818/19	Szene Szene Szene Porträt (Frau) Weiblicher Akt Szene
Fleischhauer, Wolfram: DIE PURPURLINIE	ZWEITE SCHULE UM FONTAINEBLEAU: • „Gabrielle d'Éstrées und eine ihrer Schwestern“, ~1594	Porträt (Frauen)
Fleutiaux, Pierrette: DIE FRAU UND DAS BILD	ROMANFIGUR • <i>Fiktiv</i>	Abstrakt
Follett, Ken: DER MODIGLIANI-SKANDAL	AMEDEO MODIGLIANI (1884-1920): • <i>Fiktiv</i>	Porträt (Frauen)
Frayn, Michael: DAS VERSCHOLLENE BILD	PIETER BRUEGEL D.Ä. (1525/30-1569): • Das unbekannte, vermutlich verlorene sechste Bild der „Jahreszeiten“	Landschaft
Jens Christian Groendahl: SCHWEIGEN IM OKTOBER	PAUL CÉZANNE (1839-1906) • Badende (1898-1905)	Szene

	MONDRIAN, PIET (1872-1944) · verschiedene Werke RENÉ MAGRITTE (1898-1967) · L'empire des lumières, 1954	Abstrakt Szene
Ijlander, Gijs: DER SKANDAL	PABLO PICASSO (1881-1973): · <i>Fiktiv (?)</i>	Porträt (Frau)
Jusefowitsch, Leonid: DAS MEDAILLON	<i>Unbekannt</i> · <i>Fiktiv</i>	Szene
Kastner, Jörg: DIE FARBE BLAU	REMBRANDT HARMENSZOOON VAN RIJN (1606-1669) · <i>Fiktiv</i>	Gruppenbild
Llewellyn, Caroline: DIE GALERIE	GUIDO RENI (1575-1642): · „Madonna mit dem Kinde“ (1634)	Porträt
Maguire, Gregory: DAS TULPENHAUS	<i>PROTAGONIST</i> · <i>Fiktiv (in Anlehnung an niederländische Meister)</i>	Porträts
Marini, Lorenzo: DER TULPENMALER	<i>PROTAGONIST</i> · <i>Fiktiv (in Anlehnung an niederländische Meister)</i>	Blumen-Porträts
Mayle, Peter: CÉZANNE GESUCHT!	PAUL CÉZANNE (1839-1906): · <i>Fiktiv (? „Frau mit Melonen“)</i>	Porträt (Frau)
McCarthy, Maureen: DAS BILD DES MÄDCHENS	<i>PROTAGONISTIN</i> · <i>Fiktiv</i>	Porträt (Frau)
McCrory, Moy: DER SCHREIN	<i>UNBEKANNT</i> · <i>Fiktiv</i>	Altarbild
McKean, James: DAS ITALIENISCHE ZIMMER	LEONARDO DA VINCI (1452-1519) · <i>Fiktiv</i>	Porträt (Frau)
Meyn, Boris: DIE BILDERJÄGER	AMADEO MODIGLIANI (1884-1920) · Unbestimmt	Weiblicher Akt
Moggach, Deborah: TULPENFIEBER	<i>PROTAGONIST</i> · <i>Fiktiv (in Anlehnung an niederländische Meister)</i>	Porträts
Morrell, David: DAS PORTRÄT	<i>PROTAGONIST</i> · <i>Fiktiv</i>	Porträts (Frau)
Norman, Howard: DER BILDERWÄCHTER	<i>ROMANFIGUR</i> <i>Fiktiv</i>	Porträt (Frau)
Oelker, Petra: DAS BILD DER ALTEN DAME	PHILIP LESLIE HALE (1865-1931): · <i>Fiktiv (? In Anlehnung an „Die purpurrote Kletterrose“, 1900)</i>	Porträt (Frau)
Pérez-Reverte, Arturo: DAS GEHEIMNIS DER SCHWARZEN DAME	PIETER VAN HUYS (?1519-?1581): · <i>Fiktiv (? „Die Schachpartie“)</i>	Porträts
Platowa, Viktoria: DAS TAUFBECKEN DES TEUFELS	<i>Fiktiv</i> · <i>Fiktiv</i>	
Prada, Juan Manuel de: TRÜGERISCHES LICHT DER NACHT	GIORGIONE (1477-1510): · „Das Gewitter“ (“La tempesta”), ~ 1506/7	Landschaft mit Personen
Roberts, Nora: DER MALER UND DIE LADY	REMBRANDT, HARMENSZOOON VAN RIJN (1609-1669): · Unbestimmt (Spätes Selbstporträt)	Porträt (Mann)
Rygiert, Beate: DIE FÄLSCHERIN	SOFONISBA ANGIUSSOLA (~ 1532-1625): · Porträt der Infantin Catalina Micaela, 1585 · Porträt der Isabel de Valois, 1565 · Porträt von Philip II, 1573 · Porträt von Don Carlos, 1561 · Porträt der Bianca Ponzoni Anguissola, 1557 · Königin Anna von Österreich, 1573 · Selbstporträt (an der Staffelei) 1556 · Gruppenbildnis des Vaters Amilcare Anguissola, der Schwester Minerva und des Bruders Asdrubale, ~1559 · u.a.	Porträts
Schneeweis, Gerd J.: DAS GEHEIMNIS DER SIXTINA	MICHELANGELO BUONAROTTI (1475-1564): · <i>Fiktiv (? Bozetto vom „Jüngsten Gericht“)</i>	Szene
Soyener, Johannes K. / Bossi, Bartolomeo: DIE VENUS DES VELASQUEZ	DIEGO RODRIGUEZ DE SILVA Y VELAZQUEZ (1599-1669): · „Venus mit Spiegel“ (Rokeby-Venus), 1644-48	Akt
Urquhart, Jane: ÜBERMALUNGEN	<i>PROTAGONIST</i> · <i>Fiktiv</i>	Porträts (Frau)
Vandenberg, Philipp: SIXTINISCHE VERSCHWÖRUNG	MICHELANGELO BUONAROTTI (1475-1564) · Fresken der Sixtinischen Kapelle, 1508-12	Szene
Vermeulen, John: DER GARTEN DER LÜSTE.	HIERONYMUS BOSCH (~ 1450-1516): · „Der Garten der Lüste“, ~ 1500	Tafelbild
Vincent, Manuel: DIE BILDERSAMMLERIN	PABLO PICASSO (1881-1973): · Unbestimmt HENRI MATISSE (1869-1954): · „Lebensfreude“, 1905 CLAUDE MONET (1840-1926) · Seerosen (unbestimmt)	Porträt (Frau) Szene Landschaft

Vreeland, Susan: DAS MÄDCHEN IN HYAZINTHBLAU	JAN VERMEER VAN DELFT (1632 – 1675): • <i>Fiktiv (in Anlehnung an Werke des Künstlers)</i>	Porträt (Frau)
Watson, Peter: LÜGENLANDSCHAFT	UNBEKANNT • „Lügenlandschaft“ (im Buch abgebildet, ohne Künstlerangabe)	Tafelbild
Weber, Katharine: MUSIKSTUNDE	JAN VERMEER VAN DELFT (1632-1675): • <i>Fiktiv („Musikstunde“, in Anlehnung an Werke des Malers, nicht das reale Gemälde mit gleichem Titel)</i>	Porträt (Frau)

Ein Gemälde im fiktiven Text provoziert zunächst die Frage nach seiner außerliterarischen Existenz, nach einem realen Vor-Bild. Gibt es ein historisches Pendant, das dem Autor nicht nur in ikonographischer Hinsicht als Vorlage diente, sondern dessen Geschichte er auch fiktionalisieren konnte? Oder ist das Gemälde im Roman allein ein Produkt der Kreativität des Autors, nur als Text existent? Diese Frage wird bezüglich der Inszenierung des Gemäldes von Bedeutung sein, allerdings – das sei schon gesagt – von geringerer als zunächst angenommen.⁴⁷⁰ Sie ist jedoch auch im Erzählzusammenhang wichtig, da mit der Historizität des literarisierten Werkes eine narrative Grundstruktur vorgegeben ist. Zahlreiche Bilder-Texte fiktionalisieren ein reales Meisterwerk einer älteren Kunstperiode⁴⁷¹ und damit auch dessen Geschichte. Daher gilt, was Martina Mai für die Figur im Malerroman konstatiert, mit Modifikationen auch für das reale Gemälde als Vor-Bild:

„Indem der Rückbezug auf eine reale Persönlichkeit dem Schriftsteller zumindest ein Koordinatensystem an biographischen Daten vorgibt, schränkt der Autor seine Freiheit für die Ausgestaltung des Themas ein – auch für die etwaige Projektion einer eigenen Ästhetik. Zudem fordern ‚fiktionalisierte‘ Malerromane [...] eine andere Rezeptionshaltung als ‚fiktive‘: Sie setzen sich der Überprüfbarkeit des Erzählten aus und spielen so mit der Lesererwartung.“⁴⁷²

Diese Selbstbeschränkung des Autors lässt seinen Roman zum Referenztext werden. Als solche wurden die Bilder-Texte hier bereits charakterisiert, bislang jedoch nur, weil sie in visueller Hinsicht durch die Bezugnahme auf ein existentes Gemälde bereits vorgefertigte Vorstellungen beim Rezipienten aufrufen. Wenn der Text außerdem die Entstehung des Kunstwerks narrativ ins Zentrum rückt, schafft er eine historische Kulisse für sein Handlungsgeschehen, „malt“ durch Referenz auf die Entstehungszeit ein „Bild der (erzählten) Zeit“, ohne dieses sprachlich entwerfen zu müssen. Die meisten historischen Romane nutzen diese Möglichkeit und lassen in den literarisierten Gemälden existierende Kunstwerke und in ihren Figuren reale Persönlichkeiten erkennen. In Tracy Chevaliers Roman DAS MÄDCHEN MIT DEM PERLENOHRRING ist das reale Gemälde sogar ausdrücklich im Titel als Ausgangspunkt des Erzählten benannt, Wolfram Fleischhauer deklariert DIE PURPURLINIE in den „Nachbemerkungen“ selbst als *romanhafte Bildinterpretation* (S. 423), führt den Prolog als detailreiche Bildbeschreibung aus und lässt die inszenierten Gemälde im Buch mit Informationen über den aktuellen Ausstellungsort und kunsthistorische Fakten abdrucken.

Eine Rückkopplung des Fiktionalen ans Faktische muss jedoch nicht zwangsläufig weniger eng sein, wenn das zentrale Gemälde im Roman erdacht ist, der Maler und andere seiner Werke aber authentisch sind. So wird in Susan Vreelands DAS MÄDCHEN IN HYAZINTHBLAU die Geschichte eines *echten Vermeers* erzählt, der nicht existiert, aber existieren könnte. Von dieser Option eines unentdeckten Meisterwerkes ausgehend „malt“ der Roman durch zahlreiche vergleichende Verweise auf existierende Gemälde einen „Vermeer“:

⁴⁷⁰ Vgl. Kapitel 5.1

⁴⁷¹ Vgl. Sigrid Weigel, die ebenfalls für die neuere Malerei verarbeitende Literatur konstatiert: „Favoriten sind dabei, neben wenigen Malern aus der Moderne, eindeutig Gemälde aus der Renaissance[...]“ (Dies. (1997): Malerei in der Literatur – zur Lesbarkeit von Bildern, o.S.)

⁴⁷² Mai, Martina (2000): Bilderspiegel – Spiegelbilder, S. 14

Es ist dasselbe Fenster, [...] das er so häufig verwendet hat. [...] [D]er Fußboden [weist] dieselben Unebenheiten der Fliesen wie bei seinen früheren Werken auf [...], beispielsweise der Musikstunde, grob auf 1662 bis 64 datiert [...]. (S. 15)

Der Text erzeugt so eine Vorstellung Vermeerscher Malart, ohne sich des die erzählerische Freiheit einschränkenden Rückbezugs auf ein konkretes Werk zu verpflichten. Noch unspezifischer ruft Deborah Moggach ihre Gemälde mit historischem „Material“ auf. In TULPENFIEBER führt sie den nach historischem Fundament fahndenden Leser in die Irre, indem mehrmals in zeitlichen Vorausblenden darauf hingewiesen wird, dass *Jahrhunderte später [...] Menschen im Rijksmuseum staunend vor diesen Gemälden verweilen [werden]* (S. 44), die Kunstgeschichte über deren Entstehung aber nichts wisse, der Roman jedoch nun diese „Wissenslücke“ füllen wolle:

Und in vielen seiner Gemälde findet sich ein konvexer Spiegel, ein Weinglas oder ein Silberkrug. Darin spiegelt sich nicht der Maler bei der Arbeit, sondern eine Frau in kobaltblauem Kleid und mit weichem braunen Haar. Ihr Spiegelbild zieht sich durch sein gesamtes Werk, doch wer sie ist, wird nie eindeutig geklärt, auch wenn Kunsthistoriker eine Ähnlichkeit mit den kühnen, leidenschaftlichen Akten von 1636 feststellen, in denen die Frau freimütig und voller Liebe aus dem Bild blickt. (S. 295f.)

Moggach spannt damit einen historisch realen Zeitrahmen auf, indem sie etwa ausdrücklich das „Goldene Zeitalter“ der niederländischen Malerei benennt und dieser Ära authentische Zeitgenossen wie Rembrandt van Rijn zuordnet. Darin soll auch ihre Malerfigur als geschichtliche Person erscheinen, was sie mit viel Aufwand glauben machen will: Sie schreibt ihr etwa kunsthistorische Bedeutung zu, erklärt, seine Werke hingen heute in existierenden renommierten Museen, gibt seine biographischen Daten im lexikalischen Format – (*Jan van Loos, 1600-1661*) (S. 301) – an. In der Kunstgeschichte ist dieser Maler jedoch nicht existent. Moggach kulminiert in ihm die holländischen Künstler der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts⁴⁷³, deren *Leben die Spanne dieses Goldenen Zeitalters* (S. 301)⁴⁷⁴ ist. Diese historische Unbestimmtheit schafft die notwendige narrative Freiheit für einen fiktionalen Text. Die Referenz auf die „Kunst dieser Zeit und dieses Ortes“ erzeugt die intendierte Bestimmtheit, die in visueller Hinsicht etwa durch historische Bildtitel-Zitate oder Beschreibungen vermeintlicher van Loos-Gemälde nach konventionalisierten Motiven dieser Zeit⁴⁷⁵ hergestellt wird. Exemplarisch sei dieser Bezug durch die Konfrontation von realem und versprachlichtem Bild belegt. Letzteres ist in diesem Moment im Geschehen noch nicht Gemälde, sondern eine „Momentaufnahme“ in der Handlung, die der Maler anschließend auf die Leinwand bannen wird. Dies wird zwar ausdrücklich angekündigt (vgl. S. 103f), der Modus der Ekphrasis weist jedoch ebenso darauf voraus.

Sophia steht am Fenster. Sie liest den Brief. Sonnenlicht liegt auf ihrem Gesicht. Ihr Haar ist aus der Stirn gebunden. Winzige Perlen im Haarreifen fangen das Licht ein und strafen die Strenge ihrer Haartracht Lügen. Sie trägt ein schwarzes, von Samt- und Silberstreifen durchsetztes Mieder. Ihr Kleid ist aus violetter Seide, deren zinngrauer Schimmer die Sonnenstrahlen einfängt.

⁴⁷³ Im Dank-Wort gibt die Autorin ihre übergreifende Referenz auf die Malerei dieses Zeitalters preis: „Vor allem aber gilt mein Dank den holländischen Künstlern selbst, durch deren Bilder wir eine verlorene Welt betreten und uns sofort zu Hause fühlen.“ (Moggach, Deborah: TULPENFIEBER, S. 304) Die Autorin entfaltet literarisch – über die explizite Gemäldereferenz hinaus – Bild-Symbole der damaligen Malerei. So geht Willem, der Bräutigam der Magd, nach der vermeintlichen Untreue seiner Zukünftigen zur See, um nach Wochen aus Liebe zu ihr zurückzukehren. Auch in der Malerei, etwa bei Dirck Hals, Jan Vermeer oder Gabriel Metsu verweist ein Schiff – als Bild im Bild – auf die Liebenden.

⁴⁷⁴ Sylvia Jäkel-Scheglmann legt die „erstaunliche Blütezeit“ der niederländischen Malerei auf den „Beginn bis etwa zum Ende der 70er Jahre des 17. Jahrhunderts“ fest (vgl. dies. (1994): Zum Lobe der Frauen, S. 23).

⁴⁷⁵ Vgl. die Gemälde „Die Briefleserin“ und „Brieflesendes Mädchen am offenen Fenster“ (Jan Vermeer, 1664 und 1658), „Brieflesende Dame“ (Gerhard ter Borch, um 1660), „Brieflesende Dame“ (Pieter de Hooch, 1664), „Junge Dame mit Brief und Bildnismedaillon“ (Caspar Netscher, 1667), „Der Brief“ (Jan Steen, um 1660), „Brieflesende Frau“ (Gabriel Metsu, 1659).

Hinter ihr, an einer Holzleiste befestigt, hängt ein Gobelin. Im Schatten sind Gemälde auszumachen. Die grünen Samtvorhänge um das Bett sind geöffnet und geben den Blick auf eine prächtige Decke frei. Der Raum ist in ein ruhiges goldenes Licht getaucht. Reglos steht sie da, gefangen zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Sie ist Farbe, die darauf wartet, gemischt zu werden; sie ist ein Gemälde, das jeden Augenblick mit einem Pinsel zum Leben erweckt wird. Sie ist ein Augenblick, der in Kürze für immer unter einem glänzenden Firnis fixiert werden wird. [...] Ihr Gesicht, im Profil zu sehen, verrät nichts. (S. 60f.)



Bild 1: „Brieflesendes Mädchen am offenen Fenster“, 1658 (Jan Vermeer van Delft)

Auch bei anderen fiktiven Gemälden sind diese ikonographischen Quellen der literarischen Beschreibung nachvollziehbar. So erinnert etwa in McCarthys *DAS BILD DES MÄDCHENS* das dort sprachlich „gemalte“ Gemälde „Ruby´s Point“ an John Everett Millais´ „Ophelia“ von 1851/52 oder an andere Gestaltungen des Motivs der weiblichen Wasserleiche etwa durch die Präraffaeliten. Auch bei fiktiven Gemälden ist also nicht nur „nicht gänzlich auszuschließen“, sondern sehr wahrscheinlich anzunehmen, „daß der Text auf eine oder mehrere Bildvorlagen rekurriert“⁴⁷⁶, dies im Text auch andeutet und so auf kunstgeschichtliche Kenntnisse des Lesers angewiesen ist, mit denen dieser keinen konkreten „Vermeer“, „Rembrandt“, „Modigliani“, aber „den“ Vermeer, Rembrandt oder Modigliani anhand des textuellen Anreizes evozieren soll.

In anderen Bilder-Texten ist diese Intention auszuschließen, auch wenn zwar die Maler real, aber nicht prominent sind und auch die Gemälde ohne Andeutung ikonographischer Analogien beschrieben werden. So ist etwa in Künstler-Lexika ein Nicolas Joseph Ruysen zu finden, ein Bild „Blondine Degraeve. Die schöne Müllerin“ (vgl. Degroote, Annie: *DIE MÜHLEN VON FLANDERN*) jedoch unbe-

⁴⁷⁶ Maj, Martina (2000): *Bilderspiegel – Spiegelbilder*, S. 80

kannt. Gleiches gilt für Pieter van Huys, dem kein Gemälde „Die Schachpartie“ zugesprochen wird, der außerdem andere Lebensdaten hat als die in Pérez-Revertés Roman DAS GEHEIMNIS DER SCHWARZEN DAME genannten. Selbst wenn es eine ikonographische Referenz gäbe, so wäre diese ohne eine intensive kunsthistorische Recherche nicht zu erkennen.

Nur selten finden sich im Vor- oder Nachwort Hinweise auf ein reales Vor-Bild des Gemäldes im Text wie etwa in Filastòs ALPTRAUM MIT SIGNORA. Hier weist der Autor in der Vorbemerkung zu einer Neuauflage darauf hin, dass zwei Kunstwerke, von denen im Roman die Rede ist, „tatsächlich“ in einer europäischen Galerie hängen, andere hingegen frei erfunden seien. Es scheint, als habe er sich zu diesem Hinweis durchgerungen, nachdem auch eine andere Kunstreferenz, nämlich die Inspiration für die Überschriften des ersten Teils durch den Gemäldezyklus „Hostienwunder“ von Paolo Uccello nicht einmal von des Autors *besten Freunden* erkannt worden war, dieser Bezug jedoch einen *Schlüssel zur Lektüre der Erzählung* (S. 5) darstelle, wie er selbst im Vorwort einer späteren Auflage betont. Auf die richtige *Fährte* will auch Katharine Weber ihre Leser schicken, nachdem sie mit dem Titel des Romans MUSIKSTUNDE selbst zunächst eine falsche Spur gelegt hat. Sie schreibt *[a]n den Leser: Die Welt hat dieses Gemälde [„Musikstunde“] von Vermeer nie gesehen, weil es so nicht existiert* (S. 7). Doch gibt es ein Vermeer-Bild mit dem Titel „Die Musikstunde“, das – genau wie jenes im Roman beschriebene und ebenso als der *einzig absolut sichere Vermeer auf Holz* (S. 103) deklarierte – im Buckingham Palace in London hängt. Dieses, so die Autorin, sei jedoch *ein ganz anderes Gemälde* (S. 7). Nur damit stellt sich umso mehr die Frage, warum Weber sogar im Roman-Titel auf ein existierendes Kunstwerk referiert, um dann diese Bezugnahme nicht nur im Vorwort, sondern auch im Text mit einer vom Original-Vermeer offensichtlich differierenden Bildbeschreibung wieder zu verwischen. Darin wie in anderen Bilder-Texten zeigt sich, wie notwendig für die visuell-abhängigen Romane einerseits die Anlehnung an eine ikonographische Vorlage, wie unabdingbar für eine literarische Fiktionalisierung jedoch andererseits eine „Grundlage von wenigen bekannten Fakten und vielen Vermutungen“⁴⁷⁷ und damit eine narrative Freiheit ist.

Der zweite Aspekt, der das narrative Potential real existierender Gemälde ausmacht, ist der Wert, den diese Werke in der Geschichte gewinnen und der sich heute vor allem in ökonomischer Ausprägung und durch das ideell-obsessive Begehren potentieller Besitzer zeigt.

Beide interessierten sich mit Besessenheit für Kunst; allerdings richtete sich sein Interesse auf das Geld, das mit Hilfe der Kunst zu machen war, während Dee sich gefesselt fühlte vom Warum und Wofür des schöpferischen Prozesses.

Follett, Ken: DER MODIGLIANI-SKANDAL, S. 15

Für die finanzielle Seite der Kunst interessieren sich vor allem die Bilder-Krimis und stellen Werke hoch gehandelter Meister ins Zentrum, die auch sprachlich auf ihren Warencharakter reduziert werden. So verschwindet etwa in Mayles CÉZANNE GESUCHT! nicht der Maler, sondern dessen Gemälde „Frau mit Melonen“, für das man *mehr als dreißig Millionen Dollar auf den Tisch [.]blätter[n]* (S. 102) müsse. In Crawleys DAS PORTRÄT wird ein verloren geglaubter „Tizian“ entdeckt, ein *verdammtes wertvolles Gemälde* (S. 181), *für das es sich zu sterben lohnt* (S. 167) und in Gerd J. Schneeweis´

⁴⁷⁷ Vermeulen, John: DER GARTEN DER LÜSTE. Roman über Leben und Werk des Hieronymus Bosch, Buchumschlag. Gleiches gilt für andere Texte mit authentischen Hauptfiguren. Auch über das Leben Jan Vermeers ist neben den Lebensdaten, dem Jahr seiner Hochzeit und dem Eintritt in die Künstlergilde wenig bekannt.

DAS GEHEIMNIS DER SIXTINA soll das *wohl sensationellste Gemälde [...], das die Welt je gesehen hat: nämlich ein bisher verborgenes Gemälde aus der Hand von Michelangelo, dem genialsten Künstler der italienischen Renaissance*, einen Verkaufspreis von *mindestens 50 Millionen US-Dollar* (S. 89) erzielen. Nicht selten folgt diesen Anmerkungen ein ironisch-kritischer Seitenhieb auf die Hysterie des Kunstbetriebs. Ken Follett erzählt etwa in DER MODIGLIANI-SKANDAL von zwei Männern, die ein *paar Fälschungen anfertigen, diese für astronomische Summen verkaufen und den Schwindel dann vor der Welt enthüllen* (S. 142) wollen. Georges Perecs Roman „Ein Kunstkabinett“⁴⁷⁸ liest sich gar als eine Parodie auf die Praxis jenes an Faktoren wie „Echtheit“ und „renommierte Expertisen“ gebundenen Handels mit Kunstwerken, deren ästhetischer Wert sekundär geworden zu sein scheint. Andere Autoren lassen ihre Protagonisten über die gemeinhin als übersteigert empfundene Preisentwicklung auf dem Kunstmarkt reflektieren⁴⁷⁹, aber nur um so diese neue „Aura“ der Kunst, die sich im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit und dem damit einhergehenden Verlust der Einzigartigkeit des Werks am materiellen Wert des einzigartigen Originals bemessen lässt, zu unterstreichen. In Bilder-Krimis, die kein „echtes“ Meisterwerk oder dessen Fälschung zum Gegenstand haben, wird – wie in Charles Atkins´ DAS VERSCHWUNDENE PORTRÄT – der Wertcharakter der Kunst ausdrücklich thematisiert, so dass der Leser nachvollziehen kann, warum ein „Chadwick Greene“, *angesetzt mit 4500 Dollar, [...] schließlich für 37 500 Dollar unter den Hammer* (S. 120) kommt. Bei einem „Renoir“, „Matisse“, „Rembrandt“ wäre diese Herleitung nicht notwendig gewesen.

[...] Die Leute kaufen Kunst wegen ihres Wertes, der Signatur, dem Duft des Ruhms. Deine Bilder werden am Ende des Jahres weit mehr bringen als am Anfang des Jahres. Und? Bist du ein besserer Künstler geworden?

Das ist eigenartig.

Nicht im Geringsten; es ist ein Geschäft – Angebot und Nachfrage. (S. 121)

Der ideelle Wert realer Kunstwerke dient hingegen seltener als narrative Basis. Einzig in Michael Frayns DAS VERSCHOLLENE BILD rückt er ins Zentrum: Der Kunsthistoriker Martin Clay entdeckt einen verloren geglaubten „Bruegel“ und *muss* ihn in seinen Besitz bekommen. Der Roman ist die Geschichte einer Obsession, die nicht auf den finanziellen Mehr-Wert des Kunstwerkes gerichtet ist, sondern auf die Kunst, um deren in der Meisterschaft begründeter Aura Willen.⁴⁸⁰

Neben diesen äußeren Faktoren Geschichte und Wert eines Gemäldes lässt sich die Homogenität der Gemälde in den Bilder-Texten anhand der gemalten Motive konstatieren: Porträts und detailreiche Bilder.

Das Bildnis trägt ein dickes Bündel kulturgeschichtlichen Ballasts mit sich, seine Animation hat nicht nur im Volksglauben, sondern auch in der Literaturgeschichte eine lange Tradition. So kann das Gerahmte eine Figur im Text ersetzen, es kann selbst zu einer werden, es kann die Figur selbst sein. Von der Bildnisbegegnung als Motiv war bereits die Rede, das Gemälde diente aufgrund der

⁴⁷⁸ Perec, Georges (1992): Ein Kunstkabinett (Originaltitel: Un Cabinet d'amateur. Histoire d'un tableau, 1979)

⁴⁷⁹ Vgl.: *Wie unschuldig sie aussieht, dachte Harry, als er das [Renoir-]Porträt des höchstens zehn Jahre alten Mädchens [...] betrachtete; sie hält uns alle für verrückt, daß wir solche Unsummen für ihr Porträt bezahlen, und sie hat ganz recht.* (Crowley, Harriet: DAS PORTRÄT, S. 45)

⁴⁸⁰ Da hier vor allem sekundäre transpiktorale Bildaspekte inszeniert werden statt des Gemäldes als medialem Gegenstand, war zu fragen, ob es sich überhaupt um intermediale Phänomene handelt, ob diese Texte Gegenstand dieser Arbeit sein können. Als Kriterium galt: Wären die Gemälde in diesen Romanen gegen andere wertvolle oder intersubjektiv nachvollziehbar begehrenswerte Gegenstände austauschbar? Und: Wird überhaupt das Bild inszeniert? Es zeigte sich für die ausgewählten Bilder-Krimis, dass sie trotz einer auf dem Gemälde-Wert basierenden Handlung dennoch das Gemälde als mediales Ding inszenieren und funktionalisieren.

psychologisch tief verwurzelten Annahme der Identität von Bild und Abbild auch als Gesprächspartner und wurde durch die suggerierte Identität des Protagonisten mit dem Abgebildeten oder dem Porträt selbst zum Held in einem Erzähltext, der magische Momente zulässt. In den Bilder-Texten scheinen diese übernatürlichen Reste nur noch durch, dem Porträt kommt dennoch häufig figurähnlicher Status zu, etwa in Henning Boetius' LAURAS BILDNIS, wo es bereits titelgebend ist. Beate Rygiert lässt Die FÄLSCHERIN ein anderes narratives Potential des Porträts benennen:

Jedes Gesicht hat etwas Eigenes, Unverwechselbares, und während ich die nächste Frau zeichne, lese ich ihre Geschichten, die vergangenen und die kommenden, als wäre ich ein Orakel, sehe ich alles ganz klar in den Zügen, und ein bisschen davon wandert auf das Papier. [... es] gelingt mir ein Portrait nach dem anderen, reduziert auf wenige Striche, und doch ist da dieses Leuchten von Leben und einer Geschichte. (S. 198)

Diese Geschichten, die sich in Gesichtern spiegeln, ohne dort erzählt zu werden, finden sich in ebenfalls verrätselnder Form in detailreichen Bildern, die ihr Geheimnis nicht einfach durch Anschauung offenbaren. Vor allem in den Bilder-Krimis spielen diese Werke die Hauptrolle, motivieren und leiten die Handlung, die vor allem die Enträtselung des Gemäldes darstellt. Peter Watsons LÜGENLANDSCHAFT kann als Reinform eines solchen Plots gelten. Ein Gemälde führt hier – Detail für Detail, Schritt für Schritt – zur Lösung des „Falles“, die Arbeit des Kriminalermittlers wird durch die „Spurensuche“⁴⁸¹ zur ohnehin mit jener des Kunsthistorikers verwandten. Meist werden bekannte Gemälde inszeniert, die der Kunstgeschichte noch immer „Rätsel“ aufgeben – etwa der „Garten der Lüste“ von Hieronymus Bosch (vgl. Peter Dempf: DAS GEHEIMNIS DES HIERONYMUS BOSCH), „Gabrielle d' Estrées und eine ihrer Schwestern“ von einem unbekanntem Meister (vgl. Wolfram Fleischhauer: DIE PURPURLINIE), „La tempesta“ von Giorgione (vgl. Prada, Juan Manuel de: TRÜGERISCHES LICHT DER NACHT) oder Velásquez' „Las Meninas“ (vgl. Fernández, Pedro: DAS GEHEIMNIS DES MALERS). Dieses bewahrte „Geheimnis“ legitimiert neben den wissenschaftlich fundierten eine fiktive freie Deutung des Gemäldes, die aufgrund des ungesicherten Wissens und der damit fehlenden Referenzkategorie weit weniger Gefahr läuft, lächerlich zu wirken. Hinsichtlich des literarischen Potentials ihres Motivs stehen diese authentischen Gemälde damit den fiktiven nicht nach. Authentische und interpretatorisch festgelegte Meisterwerke der Kunst werden im Bilder-Text dagegen auf Basis ihrer Geschichte literarisiert. Sie selbst bergen keine Rätsel, die es narrativ zu lösen gilt. Wenn dennoch die Leinwand ins gelesene „Sichtfeld“ rückt, dann wird auf ihr etwas „Sensationelles“ entdeckt, etwa eine lange verborgene Inschrift mit einer rätselhaften Botschaft des Meisters (vgl. Philipp Vandenberg: SIXTINISCHE VERSCHWÖRUNG mit dem Gemälde Michelangelos).

Über diese Konzentration auf Porträts und Details hinaus gilt für die Bilder-Texte, was Mönig für die Lyrik festgestellt hat: Es gibt Kunstwerke, die von mehreren Autoren aufgegriffen werden und daher „vermuten lassen, daß sie der dichterischen Phantasie [...] deutlich entgegenkommen und zudem zeitgeschichtlich besonders relevant sind“⁴⁸². Während Mönig Rembrandt, Vincent van Gogh und Marc Chagall als für die Dichter maßgebliche Maler nennt und diesen die auch in den jeweiligen Gedichten zentralen Themen „Selbstreflexion und Künstlerexistenz“, „Seinsvergewisserungen im Spiegel seiner Malerei“ und „Erlebte und erinnerte Geschichte“ zuordnet, sind bezüglich des Untersuchungsmaterials dieser Arbeit die niederländischen Genremaler, allen voran Vermeer, zu

⁴⁸¹ Vgl.: *Es sieht so aus, als habe der Maler in dem seltsamen Gemälde eine Spur gelegt.* (Fleischhauer, Wolfram: DIE PURPURLINIE, S. 35)

⁴⁸² Mönig, Klaus (2002): *Malerei & Grafik in deutscher Lyrik des 20. Jahrhunderts*, S. 8

nennen, deren Werke oder auch nur deren Bildwelten am deutlichsten zum Ausgangs- und Angelpunkt literarischer Texte werden, doch keine der für die Lyrik maßgeblichen Themenkreise aufrufen. Für die Visualisierungsliteratur, die, um unterhaltend zu sein, auf visuelle Komplexität und damit Intensität bei gleichzeitiger Rasanz der Handlung zielt, scheint anderes relevant zu sein: die visuelle Prägnanz dieser Gemälde, hervorgerufen durch deren ikonographische Statik, durch die sie eine Rätselhaftigkeit und bedeutungsvolle Tiefe gewinnen, welche Raum für narrative Spekulationen schafft, die wiederum durch den symboltragenden Detailreichtum⁴⁸³ auf der Leinwand genährt und gelenkt werden. Vor allem Vermeer gilt als „narrativer Künstler“, auf dessen Werken „einiges zu erklären ist, ohne daß [deren] endgültige Bedeutung festlegbar wäre [...]“⁴⁸⁴.

Es soll hier nicht ausschweifend darüber spekuliert werden, warum gerade Vermeers Bilder derzeit verstärkt einen literarischen Produktionsreflex auslösen. Jedoch sei angemerkt, dass – wenn zutrifft, was Mönig glaubt, nämlich dass „Bilder und Bildwelten [...] zur Projektionsfläche gemeinsamer Erfahrungen und kollektiver Sichtweisen [werden]“⁴⁸⁵ – es nicht verwundert, wenn die engen und heilen Schutzraum suggerierenden Genrebilder des niederländischen Künstlers die Negativfolie zu den realen Ängsten im globalisierten Zeitalter darstellen. Dies sei nur durch einige Indizien untermauert, welche die Romane selbst liefern. So reflektiert die Ich-Erzählerin in Webers MUSIKSTUNDE ihre Faszination an Vermeer-Gemälden:

Ich habe gerade eine Stunde vor dem Bild gesessen. [...] Ich habe darüber nachgedacht, was niederländische Interieurs an sich haben, das mich seit meiner Kindheit anzieht: die Geborgenheit, [...] eine Hingabe an die Ordnung, eine Feier des Alltäglichen. [...] Ich habe mir immer gewünscht, in diesen Räumen zu wohnen. (S. 139f.)

Und an anderer Stelle: *Es gibt in der gesamten niederländischen Kunst eine Liebe für das Wirkliche, eine Passion für das Wahre. [...] Leute sind Leute. Hunde sind Hunde. Ein Käse ist ein Käse. Der Himmel immer der Himmel. (S. 45)* Der Erzähler in Moggachs TULPENFIEBER vermutet eine ähnliche Wirkung des Gemäldes eines niederländischen Malers (fiktiv, aber auf der Vermeer-Folie gebildet) auf Betrachter folgender Zeiten und spiegelt mit seiner Vorausschau ein verbreitetes zeitgenössisches Lebensgefühl wider:

Jahrhunderte später werden Menschen im Rijksmuseum staunend vor diesen Gemälden verweilen. Was werden sie sehen? Ruhe, Harmonie. Ein Ehepaar, das zwar von Wohlstand umgeben ist, aber sehr wohl um die Flüchtigkeit des Lebens weiß (die Wage, der Totenschädel). (S. 44)

Als wesentlich für die Bilder-Texte soll hier jedoch der Anreiz zum Narrativieren gelten, den diese stummen Gemälde mit komplexer Atmosphäre bieten. Und das scheinbar paradoxerweise durch ihren „lack of narrative action“⁴⁸⁶. Damit folgt diese Arbeit nicht einer gängigen These, nach der nur so genannte „narrative Bilder“, Gemälde also, die eine Handlung, ein Geschehen anzeigen⁴⁸⁷, das nur in Sprache gefasst werden muss, als besonders attraktiv für die Erzählkunst gelten, als „virtuell ‚literarisch‘“, als „besonders nachdrückliche Einladung zum literarischen Spiel“⁴⁸⁸. Gerade

⁴⁸³ „Im Mittelalter konnte ein einziges Bild den Ablauf einer längeren Geschichte enthalten, indem es den Fluß der Zeit in den Raum des Bildes übersetzte [...]. Mit der Entwicklung der Zentralperspektive in der Renaissance erstarrten die Bilder zu Momentaufnahmen. Die Geschichte wurde dann mit anderen Mitteln transportiert: durch ‚Symbole, dramatische Posen, literarische Anspielungen, Bildtitel‘, so daß sich der Betrachter aus anderen Quellen über das Bildgeschehen informieren musste.“ (Manguel, Alberto (2002): Bilder lesen, S. 17)

⁴⁸⁴ Jongh, Eddi de (1993): Die Sprachlichkeit der niederländischen Malerei im 17. Jahrhundert, S. 25

⁴⁸⁵ Mönig, Klaus (2002): Malerei & Grafik in deutscher Lyrik des 20. Jahrhunderts, S. 27

⁴⁸⁶ Alpers, Svetlana (1976): Describe or Narrate? A Problem in Realistic Representation, S. 15

⁴⁸⁷ Etwa durch die ikonographische Synthese: wenn mehrere ungleichzeitige Momente in einem einzigen Gemälde simultan zusammengefasst sind.

⁴⁸⁸ Schmitz-Emans, Monika (1999): Das visuelle Gedächtnis der Literatur, S. 28

Gemälde, deren Malmotiv der Erzählung (visuelle) Konturen vorgibt, ohne die narrativen Farben für diese zu bestimmen oder sie gar inhaltlich auszumalen, sind literarische Anreize. Die stark auf eine Handlung bauenden Bilder-Texte benötigen jedoch in der Regel eine gegenständliche Darstellung und damit einen Zugang zum Bild durch die Sprache. Dieser ist zu abstrakten, nicht bedeutungstragenden, sondern wirkungsauslösenden piktoralen Elementen verschlossen.⁴⁸⁹

⁴⁸⁹ Laut Claus Clüver gibt es nur eine Möglichkeit, das Charakteristikum des Abstrakten, die „Autonomieerklärung“ der Bildsprache, im Text in zumindest defizitärer Analogie widerzuspiegeln: Auch der Text muss die „Konzentration unserer Aufmerksamkeit auf das Wesen der Sprache als physisches Faktum und als Zeichen“ (ders. (1992): Bilder werden Worte: zu Bildgedichten auf gegenstandslose Kunst, S. 303) lenken, das heißt, auch er darf keine außersprachliche Referenz mehr anstreben, in dem er etwa die semantischen, grammatischen und syntaktischen Konventionen außer Kraft setzt und – wie das Bild – nur noch physisches Faktum wird.

3. Intermedialität nach dem intermedial turn

3.1. Ein neues Paradigma der Literaturwissenschaft⁴⁹⁰

Das aufkeimende Interesse an den Wechselwirkungen unterschiedlicher Zeichensysteme lässt sich heute nicht mehr übersehen und über die Ursachen desselben herrscht in der Wissenschaft Einigkeit: Die historisch rasante, „von der modernen Datenverarbeitung geleistete apparative Aufrüstung“⁴⁹¹, „die zum digitalen Schein der postmodernen Hybrid-Medien geführt hat“⁴⁹², der Siegeszug der Neuen, der elektronischen Medien, des Multimedialen und die daraus resultierenden vielfältigen Kommunikationsmöglichkeiten und innovativen künstlerischen Ausdrucksformen seien es, die „heute eine intermediale Öffnung und eine Revision traditioneller Poetologien und Medientheorien“⁴⁹³ forderten. Diese Entwicklung geschah jedoch auf vorgeflügtem Boden: Bereits die Erfindung des Films hatte „Avantgarde-Funktion“⁴⁹⁴ für die Veränderung der Beziehung bildlicher, textueller und akustischer Medien. 1931 reflektierte Bertolt Brecht: „Der Filmsehende liest Erzählungen anders. Aber auch der Erzählungen schreibt, ist seinerseits ein Filmsehender. Die Technifizierung der literarischen Produktion ist nicht mehr rückgängig zu machen.“⁴⁹⁵ Der Film hat als erstes der audiovisuellen Medien auf die literarische Produktion eingewirkt, die Literaten sollten – so wollte es zumindest Alfred Döblin – gar „Mut zur kinetischen Phantasie“⁴⁹⁶ beweisen, sich ein Beispiel an der Erzählweise des Films nehmen. Derartigem Optimismus und der Freude über neue Anreize zur literarischen Produktion stand jedoch die Frage, wie die Literatur, vor allem der Roman, neben dem neuen, optisch dominierten Massenmedium bestehen könne, gegenüber. Diese stellte sich auch die Literaturwissenschaft, die seit Mitte der 70-er Jahre verstärkt die Einflüsse des Films auf ihren Untersuchungsgegenstand in den Blick nahm – weniger den Aspekt der gegenseitigen und innovativen Befruchtung als den der Medienkonkurrenz. Der Film wurde als Bedrohung verstanden.

Noch ausdrücklicher im Fokus steht die Intermedialität im Literarischen heute. Das auf dem Computer basierende und sich explosionsartig vervielfachende Medienangebot erhöht und unterstreicht die Möglichkeiten der Interaktion und lässt die entsprechende Lücke der wissenschaftlichen Aufarbeitung deutlich hervortreten: „We are confronted with a need for an intermedia and interart ,theory‘, which will be enable us to cope with the flood of the many hybrid media products.“⁴⁹⁷ Diese intermedialen Neu-Erscheinungen in Art und Alltag – von der Videokunst über konkrete Dichtung bis zur Computerpräsentation und bestimmten Werbeformen – haben die Wissenschaft auf ein Phänomen gestoßen, das immer mehr Beachtung findet. Das darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass mediale Interaktionen keineswegs neu sind. Sie haben in der langen diskursiven und experimentellen Geschichte⁴⁹⁸ der Verhältnisbestimmung der Künste – oft als Neben- oder

⁴⁹⁰ Vgl. Wolf, Werner (1996): Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? Vgl. dagegen: Heitmann, Annegret (2003): Intermedialität im Durchbruch

⁴⁹¹ Wetzel, Michael / Wolf, Herta (1994): Vorwort der Herausgeber, S. 7

⁴⁹² Müller, Jürgen E. (1998): Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept, S. 32

⁴⁹³ Ebd.

⁴⁹⁴ Prümm, Karl (1988): Intermedialität und Multimedialität. Eine Skizze medienwissenschaftlicher Forschungsfelder, S. 196

⁴⁹⁵ Vgl. Brecht, Bertolt (1967ff.): Gesammelte Werke, Band 18 [Schriften zur Literatur und Kunst, Der Dreigroschenprozess. Ein soziologisches Experiment], S. 156

⁴⁹⁶ Vgl. Döblin, Alfred (1963): Ausgewählte Werke, Band 2 [Aufsätze zur Literatur, An Romanautoren und ihre Kritiker], S. 19

⁴⁹⁷ Müller, Jürgen E. (1997): Intermediality. A Plea and Some Theses for a New Approach in Media Studies, S. 197

⁴⁹⁸ Vgl. zur Geschichte: Müller, Jürgen E. (1998): Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept / Ders. (1997): Intermediality

Zufallsprodukt – bereits vielerlei Gestalt angenommen und wurden in verschiedenen Hochzeiten mit unterschiedlichen Vorzeichen diskutiert. Allen voran die Bildbeschreibung: „A good illustration of the historical dimension of intermediality in literature is the time-honoured phenomenon of ‘ekphrasis’ [...]“⁴⁹⁹ Es waren also nicht die künstlerischen Folgen oder pragmatischen Funktionen der Cyber- oder Multimedia-Welt, die einer monomedialen Präsentation und Rezeption ein Ende setzten. „Already the *human body* and *language* as the basic media of human communication imply intricate intermedia-interaction.“⁵⁰⁰ Diese intermediale Grundoption des Menschen, in seinen verschiedenen Sinnen begründet, setzt sich in der Kunst facettenreich fort. Es sind nicht nur die stets als intermediale Paradebeispiele⁵⁰¹ angeführte Oper, das barocke *trompe l’oeil* oder das Wagnersche Gesamtkunstwerk als frühe Formen zu nennen⁵⁰², an denen das Konzept „der Maximierung ästhetischer Wirkung auf den Rezipienten durch mediale Grenzüberschreitungen“⁵⁰³ sichtbar wird. Während diese Konzepte schon derart konventionalisiert sind, dass sie als intermediale gar nicht mehr unumwunden ins Bewusstsein geraten, sind die zeitlich weiter zurückliegenden Phänomene der intermedialen Relation augenfälliger. So konstatiert Müller, dass schon für Aristoteles „Musik und Dichtung [...] eine untrennbare (intermediale) Einheit bildeten“⁵⁰⁴: eine Perspektive auf die antike Poetik, der die wissenschaftliche Spezialisierung lange Zeit den Blick verstellt habe. Auch theoretische Reflexionen über das Verhältnis der Künste finden sich bereits im Altertum. Müller nennt den Ausspruch des Simonides von Keos, der um 500 vor Christus von der „Malerei als einer stummen Poesie bzw. der Poesie als einer redenden Malerei“⁵⁰⁵ sprach, das „(erste?) schriftliche Zeugnis“ und ein expliziter Kommentar zur „Relevanz intermedialer Prozesse“⁵⁰⁶ in dieser Zeit. Die antike Horazsche Formel „ut pictura poesis“ kursiert erst seit der Renaissance, damals wieder aufgegriffen und gleichsam missverstanden, in den Auseinandersetzungen um die Verhältnisbestimmung der Künste.⁵⁰⁷ Diese fristeten zu keiner Zeit ein konfliktfreies Nebeneinander, ihre ästhetische Hierarchie oder die Legitimität ihres Zusammenspiels waren stets ein Diskussionspunkt, der in einigen Jahrhunderten hitzige Debatten auslöste. Im Rangstreit der Maler und Bildhauer im 16. Jahrhundert ging es etwa in erster Linie um die Vorherrschaft des Gemäldes vor der Skulptur. Damit stand im Kern zwar keine grenzüberschreitende Relation der Künste im Zentrum, dennoch produzierte dieser so genannte Paragone auch intermediale Artefakte: Laut Holländer lässt sich eine „Gruppe von Gemälden [...] des 16. und 17. Jahrhunderts unter dem Begriff ‘Gemalte Sprachkritik’ zusammenfassen“, darunter Pieter Breugels d.Ä. „Sprichwörterbild“, das Redensarten in Bilder umsetzt und ein „Paragone-Argument zugunsten der Malerei“⁵⁰⁸ sei. Während sich die Musik in der frühen Antike eigenständig entwickelte, nimmt das Verhältnis zwischen Text und Bild, zwischen Dichtung und Malerei, zwischen Literatur und bildender Kunst⁵⁰⁹ und

⁴⁹⁹ Wolf, Werner (1999): *The Musicalization of Fiction*, S. 3

⁵⁰⁰ Müller, Jürgen E. (1997): *Intermedialität*, S. 296

⁵⁰¹ Vgl. etwa Wolf, Werner (1999): *The Musicalization of Fiction*, S. 2

⁵⁰² Vgl. Pichois, Claude / Rousseau André M. (1971): *Vergleichende Literaturwissenschaft*, S. 135

⁵⁰³ Müller, Jürgen E. (1998): *Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept*, S. 35

⁵⁰⁴ Ebd. S. 33

⁵⁰⁵ Zit. nach: Wenzelburger, Dietmar (²1990): *Ut pictura poesis*, S. 483

⁵⁰⁶ Müller, Jürgen E. (1998): *Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept*, S. 33

⁵⁰⁷ Vgl. Kreiser, Imke (2002): *Laokoon im einundzwanzigsten Jahrhundert*, S. 23f.

⁵⁰⁸ Holländer, Hans (1995): *Literatur, Malerei und Graphik*, S. 139

⁵⁰⁹ Einen Abriss der Geschichte des Verhältnisses von Literatur und bildender Kunst findet sich in: Weisstein, Ulrich (1992): *Einleitung. Literatur und bildende Kunst*, S. 11-31. Hier sei nur ein Überblick anhand herausragender Beispiele skizziert.

damit zwischen den „historisch gesehen [...] als eigentliche ‘sister arts’“⁵¹⁰ geltenden Künsten in den Diskursen der verschiedenen Jahrhunderte einen breiten Raum ein. Der sich führend am Paragone beteiligende Leonardo da Vinci ging etwa argumentativ über Malerei und Skulptur hinaus und verteidigte das Auge als „vornehmeren Sinne“⁵¹¹ vor dem Gehör, mit welchem die Dichtung dem Verstand diene:

„Und wenn du, Poet, eine Historie mittelst Malerei der Feder vorstellen wirst, der Maler wird sie machen, dass sie leichter befriedigt, und es weniger ermüdend ist, sie zu verstehen. Heisest du die Malerei eine stumme Dichtung, so kann auch der Maler die Poesie eine blinde Malerei nennen. Nun sieh zu, wer der schadhaftere Krüppel sei, der Blinde oder der Stumme.“⁵¹²

In der Zeit Leonardos etablierte sich die Malerei als eigenständige ästhetische Größe und galt nicht mehr als hierarchisch der Dichtung untergeordnetes Handwerk. Doch das ambivalente und gleichzeitig durch Nähe⁵¹³ gekennzeichnete Verhältnis der beiden Schwesterkünste, im 16. Jahrhundert als Zwillinge bezeichnet⁵¹⁴, war damit keineswegs abschließend bestimmt. Stattdessen entstand „in der europäischen Kultur eine merkwürdige Dialektik der Annäherung und der Trennung der Künste“⁵¹⁵. Dem engen Verhältnis im Barock⁵¹⁶, dokumentiert etwa durch das Epigramm oder die Blütezeit des *tableau vivant* und begründet durch das schon von Aristoteles als gemeinsames erkannte Fundament der Naturnachahmung (Mimesis), folgte im Klassizismus und Neoklassizismus eine Verurteilung aller Symbiosen der künstlerischen Ausdrucksformen und schließlich in Lessings „Laokoon“ eine strikte Trennung in Raum- und Zeitkunst. Erstmals wurden damit die medialen Differenzen der Künste reflektiert, was jedoch im Folgenden nicht dazu führte, dass diese als sich abstoßende Pole betrachtet wurden, die eine generelle und unüberbrückbare Kluft trennt. Goethe konstatierte hingegen, dass „Worte und Bild Korrelate [sind], die sich immerfort suchen“⁵¹⁷ und die Romantiker „predigten vielfach das Doppel-Evangelium von Synästhesie und Symbiose“⁵¹⁸. Die registrierten Differenzen führten erneut nicht zu einer abgeschlossenen Verhältnisbestimmung. „Literatur und Malerei entdeckten im Folgenden überhaupt erst die spezifischen Möglichkeiten der ihnen zugrundeliegenden Medien.“⁵¹⁹

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts näherten sich Literatur und bildende Kunst erneut intensiv in einem „irritierenden Prozeß“⁵²⁰ einander an, befruchteten sich gegenseitig, begannen vor allem in der avantgardistischen Kunst einen wechselseitigen Austausch ihrer Materialien und Zeichensysteme und starteten die Entwicklung, die Scheunemann als „Grenzverwehung zwischen den Künsten“⁵²¹ bezeichnete. Kubisten „schrieben“ ihren Bildern Buchstaben, Wörter oder Wortfragmente ein, Autoren wie Gertrude Stein oder Apollinaire nannten ihre Gedichte „Stilleben“, auch vom „po-

⁵¹⁰ Weisstein, Ulrich (1992): Vorwort, S. 9

⁵¹¹ Da Vinci, Leonardo (1882): Das Buch von der Malerei, S. 37

⁵¹² Ebd. S. 31

⁵¹³ Diese zeigt sich etwa „terminologisch in der grundsätzlichen Austauschbarkeit der Begriffe: schriben und malen können im Mittelhochdeutschen synonym verwendet werden“ (Wenzel, Horst (1995): Hören und Sehen. Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter, S. 293).

⁵¹⁴ Vgl. Weisstein, Ulrich (1992): Einleitung. Literatur und bildende Kunst, S. 15

⁵¹⁵ Varga, Aron Kibédi (1990): Visuelle Argumentation und visuelle Narrativität, S. 357

⁵¹⁶ Peter V. Zima weist darauf hin, dass auch die Kunstperioden intermedialen Charakter haben. So stamme der Barock-Begriff aus der Architektur, wurde aber auch in Literatur und Musik verwendet. Die „Romantik“ sei im literarischen Bereich geprägt worden, bezöge sich heute aber auch auf Kunstformen von Malerei und Musik (vgl. ders. (1995): Vorwort, S. IX).

⁵¹⁷ Goethe, Johann Wolfgang von (1948ff.): Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, Band 9 [Maximen und Reflexionen], S. 517

⁵¹⁸ Weisstein, Ulrich (1992): Einleitung. Literatur und bildende Kunst, S. 16

⁵¹⁹ Klinkert, Thomas (2001): Der Text als Bildmedium? S. 120

⁵²⁰ Faust, Wolfgang Max (1977): Bilder werden Worte, S. 7

⁵²¹ Scheunemann, Dietrich (1989): Die Schriftzeichen der Maler – die Stilleben der Dichter. Grenzverwehung zwischen den Künsten um 1910

ème visuel“ oder „poème simultan“ war die Rede. Poeten erkundeten die Klangqualitäten der Sprache und ordneten die „Bedeutung der Wörter ihrer Schönheit unter“⁵²². Sie erprobten literarische, auf die Simultaneität der bildlichen Organisation abzielende Schreibverfahren und entwarfen einen „Kinostil“ für den Roman.

„Diese Aufgabe der Signifikanz geschieht analog um 1900 in der Geburt der ‘abstrakten’ Malerei, wenn Gauguin die reine Farbe, van Gogh den Gestus, Picasso die reine (kubistische) Form ‘konkret’ zur Anschauung bringen im Zurückdrängen des Signifikates.“⁵²³

Dieses verminderte Interesse am Signifikat und die gleichzeitig verstärkte Aufmerksamkeit für den Signifikanten kennzeichnen einen wesentlichen Unterschied dieser „intermedialen“ Hochzeit zu früheren. Während in Letzteren oftmals das Ziel der inhaltlichen Wirkungsmaximierung, also der effizientere Transport des „Was“ angestrebt und intermedial zu erreichen versucht worden war, steht in dieser durch künstlerische Innovation und Experimentierfreude gezeichneten Ära vielmehr das „Wie“ im Vordergrund und damit die Beschaffenheit und Leistungsfähigkeit der Medien und des ihnen zugrunde liegenden semiotischen Systems. Um kurz vorzugreifen: Heute, in erneuten „Zeiten der Intermedialität“⁵²⁴ und aus zeitgenössischer Perspektive, scheint eine Synthese der beiden Interessen das Ziel zu sein. Die neugierige Erprobung der Leistung, Kombination und Interaktion speziell der Neuen Medien zielt – vor allem wenn man an die Videokunst denkt – nicht nur auf ästhetischen Profit, sondern auch auf eine Wirkungs-Intensivierung der inhaltlichen (oftmals politischen) Aussage.

Schon in der Phase, die Faust als Beginn der wechselseitigen Durchdringung beschreibt und auf das zweite Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts festlegt, waren nicht nur Formen der Medienkombinationen zu sehen, es gab „an den Rändern der beiden Gattungen [...] sogar Formulierungen, die sich allein im Medium der jeweils anderen Gattung, Bild oder Sprache, präsentieren“⁵²⁵. Es verwundert daher nicht, dass Anfang des vergangenen Jahrhunderts auch die wissenschaftliche Schrift erschien, die in der heutigen Forschung mit kritischer Distanz als der „programmatische[...] Grundstein jenes Zweigs der Literaturwissenschaft [...], der sich mit der Erforschung der Beziehungen zwischen der Literatur und den Künsten (bzw. anderen Medien) widmet“, verstanden wird und deren Titel lange Zeit als markante und dennoch nur Verlegenheits-Umschreibung für den zu untersuchenden Gegenstand, die Beziehung zwischen Text und Gemälde, erhalten musste: „Wechselseitige Erhellung der Künste“. Der Autor dieses „Beitrag[s] zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe“, Oskar Walzel⁵²⁶, fragte 1917 noch nach der Zweckmäßigkeit, „bei der Ergründung der künstlerischen Gestaltung von Werken einer Kunst durchgehende (typische) Merkmale zu berücksichtigen, die sich bei der Feststellung der künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten einer anderen Kunst ergeben?“⁵²⁷ Erst in den vergangenen Jahren, nach einer langen „mäandrierende[n] Geschichte“⁵²⁸ des Konzeptes der Intermedialität, wuchs auch in der Wissenschaft die Überzeugung von einer solchen Zweckmäßigkeit und sagte einer „auch heute noch durchaus gängigen Vorstellung, die sich bewußt

⁵²² Scheunemann, Dietrich (1989): Die Schriftzeichen der Maler – die Stilleben der Dichter, S. 67

⁵²³ Hiebel, Hans H. (1991): Robert Walsers „Jakob von Gunten“. Zerstörung der Signifikanz im modernen Roman, S. 248

⁵²⁴ Mahler, Andreas (2001): Erzählt der Film? S. 269, Fn 36

⁵²⁵ Faust, Wolfgang Max (1977): Bilder werden Worte, S. 7

⁵²⁶ Walzel, Oskar (1917): Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe

⁵²⁷ Zit. nach: Weisstein, Ulrich (1981): Literature and the visual Arts. Comparing Literature and Art: current Trends and Prospects in critical Theory and Methodology, S. 20

⁵²⁸ Müller, Jürgen E. (1998): Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept, S. 37

oder unbewußt die Reinheit künstlerischer Ausdrucksmittel im Sinne einer klaren Grenzziehung zwischen den Medien vorgenommen hat und diese neben anderen Kriterien zum Maßstab von Gelingen und Nichtgelingen einer künstlerischen Aussage einsetzt⁵²⁹, den Kampf an. Es wurde erkannt, dass die Verhältnisbestimmung der Künste in der Wissenschaft keineswegs einen neuen Gegenstand darstellte und intermediale Phänomene – wenn auch nicht so benannt und oft am Rande – in der künstlerischen Produktion seit jeher eine Rolle gespielt hatten. “[T]he history of intermediality stretches back far beyond the past few decades⁵³⁰. Und daher ist es die „(alte) Frage der Intermedialität⁵³¹, die inzwischen als eine zentrale Perspektive zahlreicher Geisteswissenschaften erkannt wird.⁵³²

Doch am Beginn jeder intermedialen Untersuchung steht ein Problem, dessen Ursache im zentralen Forschungsgegenstand selbst begründet liegt: „Die Kunst begegnet uns [...] als ganze und will auch als ganze verstanden werden.“⁵³³ Als intermediale fordert sie aufgrund der Interaktion mindestens zweier Medien auch mindestens zwei wissenschaftliche Bereiche heraus, aber: “scholars in the majority of cases [...] are experts in one field only and mere amateurs in the second one⁵³⁴. Eine verstärkte interdisziplinäre Zusammenarbeit erscheint demnach die fruchtbare Reaktion auf die intermediale künstlerische Praxis nicht nur der neueren Zeit. Dies galt lange als Hindernis intermedialer Forschung, als habe sich „Lessings 1766 in seinem ‘Laokoon’ formuliertes Postulat von der Trennung der Künste in den Köpfen vieler Wissenschaftler⁵³⁵ behauptet. Doch die Kooperation rückt verstärkt ins Bewusstsein, was die neuen interdisziplinären Aufsatzbände zeigen⁵³⁶, ihr Fehlen wurde in literaturwissenschaftlichen Einzelstudien bislang zumindest als Defizit registriert⁵³⁷. Es lag jedoch nicht nur am Unwillen der Fachvertreter, über ihren eigenen Bereich hinaus zu blicken, die terminologische Differenz zentraler Begriffe in den unterschiedlichen Disziplinen ist zweifellos noch immer ein Problem. Weder sind solche Gegenstände wie „Medium“ in der Medien- und Literaturwissenschaft einheitlich definiert, noch verstehen Philologen das gleiche unter „Ek-phrasis“ wie Kunsthistoriker und die Rede vom „Bild“ wirft schon fakultätsintern Probleme auf – Hindernisse, die aber nicht „verhindern [sollten], das Gebiet der Intermedialität überhaupt zu betreten“⁵³⁸. Überdies ist Dieterle zuzustimmen, der die Relation von Literatur und Kunst nicht auf vergleichende Untersuchungen reduzieren wollte und in Anspruch nahm, dass die Frage nach deren Beziehung „auch eine literaturimmanente“⁵³⁹ sei. Zumal bei seinem Teilbereich der „Erzählten Bilder“ – wie auch bei den „Bilder-Texten“ in dieser Arbeit – der Text das kontaktnehmende Medium bleibt, damit die Literatur die Oberfläche der zu untersuchenden Kunstform darstellt und der Schwerpunkt auf der Frage liegt, wie diese die intermediale Herausforderung annimmt.

⁵²⁹ Graupner, Stefan (1995): Vernetzungsmöglichkeiten ästhetischer Ausdrucksformen im künstlerischen Arbeitsprozeß als ein Modell ästhetischer Bildung, S. 9

⁵³⁰ Wolf, Werner (1999): *The Musicalization of Fiction*, S. 2

⁵³¹ Müller, Jürgen E. (1998): Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept, S. 31

⁵³² Vgl. Kolesch, Doris (2005): Intermedialität, S. 159. Ihr Lexikonbeitrag Intermedialität in Metzler Lexikon Theatertheorie gibt selbst Zeugnis davon.

⁵³³ Zima, Peter V. (1995): Vorwort, S. VII

⁵³⁴ Wolf, Werner (1999): *The Musicalization of Fiction*, S. 6

⁵³⁵ Petersen, Swantje (1995): Korrespondenzen zwischen Literatur und bildender Kunst im 20. Jahrhundert, S. 14

⁵³⁶ Vgl. Zima, Peter V. (Hrsg.) (1995): *Literatur intermedial: Musik – Malerei – Photographie – Film* / Foltinek, Herbert / Leitgeb, Christoph (Hrsg.) (2002): *Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär*

⁵³⁷ Vgl. Wolf, Werner (1999): *The Musicalization of Fiction*, S. 6 / Ders. (2002): Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft, S. 177f. und 188

⁵³⁸ Ebd. S. 188

⁵³⁹ Dieterle, Bernard (1988): *Erzählte Bilder*, S. 9

Die mediale Vielfalt der Gegenwart ruft also unterschiedliche Disziplinen auf den Plan, der von ihr erzeugte Taumel des Signifikanten⁵⁴⁰ stellt als gefestigt geltende Größen in Frage, lässt in zahlreichen Wissenschaften den Ruf nach einer (Neu-)Ordnung und Bestimmung ihrer zentralen Gegenstände laut werden und mündete im „Bedürfnis nach einer vergleichenden Medientheorie“⁵⁴¹. Speziell seien vor allem die „Diskurse über Bilder und insbesondere über deren Sprache sowie über das Verhältnis von Text und Bild mittlerweile zu einem betäubenden Rauschen angewachsen“⁵⁴², hätten zu einer Renaissance der Bild-Text-Forschung geführt und „das Bewußtsein von der Vielfalt der Kooperationsmöglichkeiten von Bild und Text enorm geschärft“⁵⁴³. Etwa die Wirkungsforschung sieht sich vom „Miteinander von diskursiver und präsentativer Darstellung“ sowie durch die „neuen Verschmelzungsarten“⁵⁴⁴ von Sprache und Bild vor neue Herausforderungen gestellt, das philosophische Interesse wurde von der die „Unterschiede zwischen der simultanen, integralen Präsentation von Bedeutung durch bildliche Darstellung und der in der Zeit ablaufenden, in ihren Bedeutungen (relativ) festgelegten, verallgemeinernden Darstellung durch Sprache“⁵⁴⁵ gelenkt und auch die Linguistik ist bestrebt zu untersuchen, wie „bildliche und sprachliche Zeichen zusammenwirken und ineinander greifen und wie die Ergebnisse dieser Prozesse rezipiert werden“⁵⁴⁶.

So bietet die Intermedialitätsforschung derzeit noch ein disparates Bild, auch wenn sich das Dickicht zu lichten beginnt: Einerseits ist das wissenschaftliche Interesse an diesem Themenkreis ein großes, die „Zeiten der Intermedialität“⁵⁴⁷ sind angebrochen, was sich in der wachsenden Zahl von Publikationen niederschlägt⁵⁴⁸, wobei jene, die sich auf eine Interaktion des Films konzentrieren, deutlich dominieren.⁵⁴⁹ Der Blick in „Einführungen in die Literaturwissenschaft“, von denen einige neue das Schlagwort „Intermedialität“ führen⁵⁵⁰, suggeriert, dass es sich auch bereits um ein etabliertes literaturwissenschaftliches Paradigma handelt, das auch Eingang in den Deutschunterricht gefunden hat⁵⁵¹. Andererseits ist „Oskar Walzels Kernthese [von der ‚Wechselseitigen Erhellung der Künste‘], der zufolge die verschiedenen Kunstformen einander ergänzen und erhellen, [...]“

⁵⁴⁰ Vgl. Lyotard, Jean-Francois (1973): *Dérive à partir de Marx et Freud*, S. 6

⁵⁴¹ Giuliani, Luca (1996): *Laokoon in der Höhle des Polyphem*, S. 2

⁵⁴² Wetzel, Michael / Wolf, Herta (1994): *Vorwort der Herausgeber*, S. 7

⁵⁴³ Dirscherl, Klaus (1993): *Elemente einer Geschichte des Dialogs von Bild und Text*, S. 16

⁵⁴⁴ Fix, Ulla / Wellmann, Hans (2000): *Sprachtexte – Bildtexte. Bemerkungen zum Symposium „Bild im Text – Text und Bild“ vom 6.-8. April 2000 in Leipzig*, S. XIII

⁵⁴⁵ Ebd. S. XII

⁵⁴⁶ Ebd. S. XIII

⁵⁴⁷ Mahler, Andreas (2001): „Erzählt der Film?“ S. 269

⁵⁴⁸ Vgl. Bielefeldt, Christian (2003): Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann: die gemeinsamen Werke. Beobachtungen zur Intermedialität von Musik und Dichtung / Mainz, Christian (Hrsg.) (2002): *Schaulust. Theater und Film – Geschichte und Intermedialität* / Ernst, Ulrich (2002): *Intermedialität im europäischen Kulturzusammenhang. Beiträge zur Theorie und Geschichte der visuellen Lyrik* / Lützel, Paul Michael (2001): *Kulturbruch und Glaubenskrise. Hermann Brochs „Die Schlafwandler“ und Matthias Grünewalds „Isenheimer Altar“* / Meyer, Petra Maria (2001): *Intermedialität des Theaters. Entwurf einer Semiotik der Überraschung* / Wolf, Werner (1999): *The Musicalization of Fiction* / Brinkemper, Peter V. (1997): *Spiegel & Echo. Intermedialität und Musikphilosophie im „Doktor Faustus“* / Fabo, Sabine (1997): *Joyce und Beuys. Ein intermedialer Dialog* / Kranz, Gisbert (1981): *Das Bildgedicht: Theorie, Lexikon, Bibliographie*

⁵⁴⁹ „[D]ie Untersuchung von Literatur-, insbesondere von Romanverfilmungen [ist] wohl als der bisher am besten erforschte Bereich des Intermedialen zu bezeichnen.“ (Rajewsky, Irina O. (2002): *Intermedialität*, S. 23) Vgl.: Sombroek, Andreas (2005): *Eine Poetik des Dazwischen. Zur Intermedialität und Intertextualität bei Alexander Kluge* / Mookyu, Kim (2003): *Mediale Konfigurationen. Ein Beitrag zur Theorie der Intermedialität* / Kling, Silvia (2002): *Filmologie und Intermedialität. Der filmologische Beitrag zu einem aktuellen medienwissenschaftlichen Konzept* / Pittrof, Ursulina (2002): *Der Weg der Rose vom Buch zum Film. Ein Vergleich zwischen dem Buch *Il nome della rosa* und seiner filmischen Umsetzung* / Cabezón Doty, Claudia (2000): *Literatur und Film Lateinamerikas im intermedialen Dialog. Einführung in die Geschichte der verflochtenen Wechselbeziehungen zwischen Literatur und Film Lateinamerikas seit 1960* / Mecke, Jochen / Roloff, Volker (Hrsg.) (1999): *Kino-/ (Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur* / Thiele, Jens (1974): *Das Kunstwerk im Film*

⁵⁵⁰ Vgl. Luserke-Jaqui, Matthias (2002): *Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft* / Jeßing, Benedikt / Köhnen, Ralph (2003): *Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft*

⁵⁵¹ Vgl. Bönninghausen, Marion (2004): *Intermedialität im Deutschunterricht*

bisher von niemandem angezweifelt worden⁵⁵². Und noch immer stellt sich „die grundlegende Frage, was mit dem Begriff der Intermedialität tatsächlich gemeint ist“⁵⁵³. Zwar ist dieser als „modische[r] Terminus [...] in aller Munde“, die Intermedialitätsforschung bestimme aber noch immer eine prekäre Definitionsfrage ihres Forschungsgegenstandes und sei „– im Gegensatz etwa zum Konzept der Intertextualität – noch keiner eigenständigen Theoriebildung zugeführt“⁵⁵⁴. Dies ist jedoch immerhin ein in der Forschungsliteratur vielstimmig beklagter Zustand, der zu einer Fülle differierender, außerdem durch disziplinär unterschiedliche Perspektiven bestimmter Ansätze und spezieller Fachtermini geführt hat.⁵⁵⁵ Auch erzeugen die zahlreichen Erscheinungsformen des Intermedialen in der Kunst noch immer Zweifel daran, die Phänomene in einem relativ homogenen theoretischen Rahmen beschreiben zu können.⁵⁵⁶ Doch lassen erste übereinstimmende und aufeinander aufbauende Ansätze inzwischen die Differenzierung dreier intermedialer Phänomenbereiche zu: Medienkombination, Medienwechsel, intermediale Bezüge.⁵⁵⁷

Jener intermediale Forschungsstrang, der sich in besonderer Weise als aktuell bezeichnen lässt, weil er die intermedialen Aktionen eines Mediums fokussiert, das derzeit als dominant empfunden wird, steht jedoch auch vor einem besonderen Problem: dem Fehlen einer präzisen, interdisziplinär gültigen Definition seines Untersuchungsgegenstandes. Was ist ein Bild und wann ist ein Bild? sind auch im „visuellen Zeitalter“, in der „Zeit der ‘Kultur des Bildes‘“⁵⁵⁸ noch mit Berechtigung die Anfangsfragen einer ikonischen Episteme. Zwar war das 20. Jahrhundert ein Jahrhundert der Bilder, in dem deren großer Stellenwert in der globalisierten Mediengesellschaft einen Paradigmenwechsel einleitete, der mit Begriffen wie *imagic turn*⁵⁵⁹, *pictorial turn*⁵⁶⁰ oder *iconic turn*⁵⁶¹ – gebildet in Anlehnung an den *linguistic turn*⁵⁶² – gekennzeichnet ist und die Flut der Bilder als Anzeichen für einen grundsätzlichen kulturellen Wandel versteht. Dennoch ist der Begriff ‘Bild’ noch immer ein schillernder, die von ihm bezeichneten Phänomene heterogen (Welt- oder Menschenbild, Leitbilder, Sprach- oder Spiegelbilder, mentale sowie ästhetische Bilder).⁵⁶³ Klarheit wird gefordert, denn wie nie zuvor gelangt die Bildthematik ins wissenschaftliche Problembewusstsein⁵⁶⁴: „Bilder

⁵⁵² Zima, Peter V. (1995): Vorwort, S. VII

⁵⁵³ Ochsner, Beate / Grivel, Charles (2001): Einige Gedanken zur Intermedialität..., S. 4

⁵⁵⁴ Rajewsky, Irina O. (2002): Intermedialität, S.3

⁵⁵⁵ Vgl. Weisstein, Ulrich (Hrsg.) (1992): Literatur und Bildende Kunst: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes / Eicher, Thomas / Bleckmann, Ulf (Hrsg.) (1994): Intermedialität. Vom Bild zum Text. / Zima, Peter V. (Hrsg.) (1995): Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film / Wagner, Peter (Hrsg.) (1996): Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality / Wolf, Werner (1996): Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? / Helbig, Jörg (Hrsg.) (1998): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes

⁵⁵⁶ Vgl. Zima, Peter V. (1995): Vorwort, S. VII

⁵⁵⁷ Vgl. Wolf, Werner (2001): Intermedialität / Rajewsky, Irina O. (2002): Intermedialität / Mosthaf, Franziska (2000): Metaphorische Intermedialität. Vgl. auch Kapitel 3.2

⁵⁵⁸ Pichois, Claude / Rousseau, André M. (1971): Vergleichende Literaturwissenschaft, S. 134

⁵⁵⁹ Fellmann, Ferdinand (1991): Symbolischer Pragmatismus. Hermeneutik nach Dilthey, S. 26

⁵⁶⁰ Mitchell, W.J.T. (1992): The Pictorial Turn, S. 89

⁵⁶¹ Boehm, Gottfried (1994): Die Wiederkehr der Bilder, S. 13

⁵⁶² Vgl. Rorty, Richard (Hrsg.) (1967): The Linguistic Turn. Recent Essays in philosophical Method

⁵⁶³ Vgl. Steinbrenner, Jakob / Winko, Ulrich (1997): Die Philosophie der Bilder, S. 19. Die Autoren unterscheiden fünf signifikante Aspekte und Verwendungsweisen des philosophischen Bildbegriffs: den metaphysischen, mentalen, materiellen, sprachlichen und ethischen.

⁵⁶⁴ Vgl.: „Kunstgeschichte war lange Zeit gleichsam die Scheuerwunde der Ästhetik. Ich empfinde das Verhältnis von Philosophie und Kunstgeschichte aber in der Tat im Moment als fruchtbar, weil vielleicht zum ersten Mal seit dem Byzantinischen Bilderstreit in einer Finesse über Bilder nachgedacht wird, die über alle Fragen ihrer Nutzbarkeit und ihres Scheincharakters hinausgeht. Ich glaube, dass die Bildgeschichte im Moment eine Funktionsweise von Bildern zu rekonstruieren vermag, die sich auf eine Sphäre richtet, in der sich die affektive Kraft eines Bildes von Velásquez ebenso ereignet wie die Erscheinung des Papstes auf dem Bildschirm: nämlich in einer tief unterhalb jeder Abbildtheorie liegenden Zone des Bildakts.[...]“ (Jessen, Jens / Kipphoff, Petra (2005): Im Königsbett der Kunstgeschichte. Ein Gespräch mit Horst Bredekamp, dem Kunsthisto-

sind ein interdisziplinäres Phänomen [...].⁵⁶⁵ Und so ist auch eine Bildwissenschaft⁵⁶⁶ – „imagine science“ oder „Visualistik“ genannt – ein interdisziplinäres Anliegen. In Analogie zur Sprachwissenschaft oder durch Einbeziehung derselben in eine umfassende allgemeine Zeichentheorie oder Semiotik⁵⁶⁷ solle eine solche konzipiert werden und zu einer „Theorie des Bildes“⁵⁶⁸ führen. Doch derzeit gilt noch: „[E]s [handelt] sich bei ‚Bildwissenschaft‘ [...] nach wie vor um eine offene Baustelle und der Anspruch, der im Namen steckt, hüllt den Gegenstand noch immer ein.“⁵⁶⁹ In diesem Rahmen rückt auch die Rezeption visueller Medien in den Blick, wird etwa der Begriff des „Verstehens“ aufs Pikturale ausgedehnt. Elliot Sober spricht in strenger Analogie zum sprachlichen Pendant von einem „Begriff der piktoralen Kompetenz“⁵⁷⁰. Die Ausbildung einer „Bildersprache“ in den Text-Bild-/Bild-Text-Medien, eines „visual esperanto“, und jene einer Metaphorologie⁵⁷¹, einer Systematisierung von „Visiotypen“, von Stereotypen auf Bildebene⁵⁷², werden diskutiert, außerdem „Visual Education“ und „Visual Literacy“ als pädagogische Disziplinen⁵⁷³ gefordert. Parallel dazu besteht die Furcht vor einer Verdrängung der Sprache durch das Bild.⁵⁷⁴

Ob es diese war, die jene Wissenschaftler, deren Gegenstand das Wort ist, zunächst dessen Interaktion mit dem Piktoralen ignorieren ließ bis die Prognosen etwa über das „Ende des Buchzeitalters“ allzu laut geworden waren, kann hier nicht geklärt werden. Lange aber galt: „Philologen sind professionelle Freunde und Kenner des Wortes. Oft sind sie aber auch, heimlich oder offen, dilettierende Feinde oder Ignoranten des Bildes.“⁵⁷⁵ Doch die Entwicklung hin zur elektronischen Simulation des Wirklichen, die „semiologische Wende“ oder der „Übergang vom Lesen zum Sehen“ im 20. Jahrhundert hat nun auch die Literaturwissenschaft aufgerüttelt. Diese hatte die aufbrechende Konkurrenz der audiovisuellen Fiktionskonzepte zur Literatur lange ignoriert⁵⁷⁶, nicht zuletzt, weil im „Reich der Zeichen [...] die Arroganz des Literalen“ herrsche, Nichtliterarisches traditionell als minderwertig betrachtet, die „isolierte Textualität eines verabsolutierten Mediums“⁵⁷⁷ nicht überwunden worden sei. Umso stärker wurden plötzlich „mediale Probleme des traditionellen Literatur-

riker und Träger des Aby M. Warburg-Preises, über den Papst in und vor dem Fernseher, die komplexe Macht der Bilder und das Fußballspiel als Gesamtkunstwerk. In: *Die Zeit* 15, S. 47)

⁵⁶⁵ Streinbrenner, Jakob / Winko, Ulrich (1997): Vorwort, S. 8

⁵⁶⁶ Vgl. u.a. Virtuelles Institut für Bildwissenschaft (www.bildwissenschaft.org) / die Buchreihe „Bildwissenschaft“, hrsg. von Klaus Sachs-Hombach und Klaus Rehkämper / Schulz, Martin (2005): *Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft* / Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.) (2005): *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung* / Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.) (2005): *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden* / Gerndt, Helge (2005): *Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkswissenschaftlichen Bildwissenschaft* / Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.) (2004): *Wege zur Bildwissenschaft. Interviews* / Huber, Hans Dieter (2004): *Bild, Beobachter, Milieu. Entwurf einer allgemeinen Bildwissenschaft* / Sachs-Hombach, Klaus (2003): *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft / Zum Begriff der „Bildwissenschaft“* vgl. Müller, Marion G. (2003): *Grundlagen der visuellen Kommunikation*, S. 259-261.

⁵⁶⁷ Vgl. Scholz, Oliver R. (1991): *Bild, Darstellung, Zeichen: philosophische Theorien bildhafter Darstellung*, S. 12

⁵⁶⁸ Eine solche hatte etwa schon Maurice Merleau-Ponty mit Hilfe der Sprachtheorie Ferdinand de Saussures begründen wollen (vgl. Boehm, Gottfried (1994): *Die Wiederkehr der Bilder*, S. 20ff.).

⁵⁶⁹ Burk, Jens Ludwig (2005): *Bildwissenschaft? Eine Zwischenbilanz*, o.S.

⁵⁷⁰ Elliot Sober. Zit. nach: Danto, Arthur C. (1994): *Abbildung und Beschreibung*, S. 139

⁵⁷¹ Burk, Jens Ludwig (2005): *Bildwissenschaft? Eine Zwischenbilanz*, o.S.

⁵⁷² Vgl. Pörksen, Uwe (1997): *Weltmarkt der Bilder. Eine Philosophie der Visiotype*

⁵⁷³ Vgl. Straßner, Erich (2002): *Text-Bild-Kommunikation – Bild-Text-Kommunikation*, S. 2

⁵⁷⁴ W.J.T. Mitchell etwa wollte mit dem „pictorial turn“ genau diese Angst bezeichnen, die in der „Geschichte immer dann Konjunktur hat, wenn ein neues Medium auftaucht – wie zum Beispiel der Computer. Man fürchtet sich zunächst vor den Folgen einer solchen Erfindung“. Diese Angst werde auf die Bilder projiziert, sie würden so zum „Sündenbock für Zukunftsängste“ (Voss, Julia (2002): *Bilder besser als ihr Ruf*. W.J.T. Mitchell ist Professor für Literatur und Kunstgeschichte in Chicago, wo er über Kunst, Kino und Comics forscht. Sein Aufsatz „The Pictorial Turn“ wurde zum Schlagwort für die Macht der Bilder. Ein Mißverständnis. In: *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung* 24, S. 74).

⁵⁷⁵ Schmitz, Ulrich (1998): *Medien als Autoritätssersatz. Worte zu Bildern beim Deutschen Germanistentag 1997 in Bonn*, S. 160

⁵⁷⁶ Vgl. u.a. Bartels, Klaus (1988): *Das Verschwinden der Fiktion*

⁵⁷⁷ Prümm, Karl (1988): *Intermedialität und Multimedialität*, S. 195

betriebs bewusst und setzten solche Fragen auf die Agenda, die mit dem traditionellen theoretischen und methodischen Instrumentarium nicht mehr bewältigt und beantwortet werden konnten⁵⁷⁸. Das soll jedoch nicht heißen, dass der Gegenstand „Literatur und Kunst“ der Literaturwissenschaft zuvor fremd gewesen sei. Wiederholt waren die beiden Künste zusammengesehen, die Einflüsse der Maler auf Schriftsteller untersucht, das Stichwort der „Doppelbegabung“ aufgerufen worden. Doch das Verständnis des Sprachkunstwerkes blieb „rein literarisch“. Die Literatur wurde als Text verstanden, der von Bildern spricht. Die Dimension des „inter“, der Inter-Aktion der beiden Medien, der inter-mediale Charakter des literarischen Produkts, blieben bei der Betrachtung außen vor. Swantje Petersen etwa versteht literarische Werke, „in denen in verschiedener Form die bildende Kunst Einlaß findet [...], [...] als Rezeptionsdokumente [...]. In ihnen spiegelt sich die interpretative Beziehung zwischen Schriftsteller [...] und dem von ihm rezipierten [...] bildnerischen Kunstwerk wider“⁵⁷⁹. So war es nicht nur die Annäherung an den Begriff „Intermedialität“, welche die Literaturwissenschaft lange umging, vereinzelt hatte man sich auch nur dem Untersuchungsgegenstand genähert. Martina Mai konstatiert ohne den Terminus zu benutzen, dass die Aufmerksamkeit für die Berührung und Überschneidung von Malerei und Literatur etwa zeitgleich mit dem Bewusstsein für Meta-Strukturen in den fünfziger Jahren erwacht sei.⁵⁸⁰ An einer Systematisierung eines speziellen Phänomens versuchte sich in den 1970-er Jahren etwa Steven Paul Scher: Für „Text-Musik-Relationen“ unterschied er drei Hauptkategorien – „Literatur und Musik“, „Literatur in der Musik“ und „Musik in der Literatur“ –, an denen man schon die späteren Kategorien der Medienkombination und intermedialen Bezüge ablesen kann. Auch in seinen Unterkategorien lassen sich aktuelle Formen wie Imitation, Thematisierung und Inszenierung erkennen.⁵⁸¹ Dennoch findet in einigen Studien der 90-er Jahre der Intermedialitätsterminus noch keinen Gebrauch. So untersuchte Bleckmann etwa 1994 die „Thematisierung und Realisierung der bildenden Kunst im Werk Robert Walsers“ – ohne den Intermedialitäts-Terminus zu verwenden.

„Tatsächlich aber setzt sich nach Vorstößen, die von einzelnen Wissenschaftlern und komparatistischen Teildisziplinen im Laufe der letzten Jahrzehnte unternommen wurden, erst seit Mitte der 90er Jahre eine umfassendere Öffnung der philologischen bzw. literaturwissenschaftlichen Disziplinen in Hinblick auf die anderen Medien und auf die Forschungsperspektive der Intermedialität durch.“⁵⁸²

Hier wird auf eine detaillierte Darstellung der Ansätze und zentralen Arbeiten verzichtet und auf jene Franziska Mosthafs verwiesen, die einen umfangreichen Forschungsbericht zum Aspekt der bildenden Kunst in der Erzählliteratur liefert.⁵⁸³ Andreas Sombroek setzt sich mit dem zeitlichen Abstand von wenigen, doch für den Blick durch den Forschungs-Dschungel entscheidenden Jahren darüber hinaus konstruktiv kritisch mit den verschiedenen Konzepten des neuen Paradigmas auseinander und konstatiert die „Vielschichtigkeit“ des Intermedialitätsbegriffs.⁵⁸⁴ Mit dem Fokus auf der Verarbeitung des Filmischen bietet auch Irina O. Rajewsky einen Überblick über die literaturwissenschaftliche Intermedialitätsforschung der vergangenen Jahrzehnte. Genannt sei jedoch hier

⁵⁷⁸ Viehoff, Reinhold (2002): Von der Literaturwissenschaft zur Medienwissenschaft – und kein Weg zurück, S. 75

⁵⁷⁹ Petersen, Swantje (1995): Korrespondenzen zwischen Literatur und bildender Kunst im 20. Jahrhundert, S. 13

⁵⁸⁰ Mai, Martina (2000): Bilderspiegel – Spiegelbilder, S. 12

⁵⁸¹ Vgl. Helbig, Jörg (2001): Intermediales Erzählen. Baustein für eine Typologie intermedialer Erscheinungsformen in der Erzählliteratur am Beispiel der Sonatenform von Anthony Burgess' *A Clockwork Orange*, S. 132

⁵⁸² Rajewsky, Irina O. (2002): Intermedialität, S. 2

⁵⁸³ Vgl. Mosthaf, Franziska (2000): Metaphorische Intermedialität, S. 10-17

⁵⁸⁴ Vgl. Sombroek, Andreas (2005): Eine Poetik des Dazwischen. Zur Intermedialität und Intertextualität bei Alexander Kluge, S. 42-71

ein Ansatz, der einen Meilenstein darstellt, weil er eine grundlegende Systematik der Phänomene anstrebt, die jene dieser Arbeit zugrunde liegende von Rajewsky vorstrukturierte: 1996 hatte Werner Wolf zwar an die Forschungen der Komparatisten Ulrich Weisstein oder Steven Scher anschließen, „jedoch Intermedialität in mehrfacher Weise etwas anders akzentuieren und damit dem Konzept einen neuen Stellenwert in der Literaturwissenschaft geben“⁵⁸⁵ wollen. So widersprach er dem elitären Anspruch und plädierte für „a literature-centred investigation of contacts between verbal art and works of other media regardless of their status as high arts and above all for a (re-) integration of such investigations into traditional national philologies“⁵⁸⁶. Auch erkannte er die Bedeutung der Intermedialität für die Literaturwissenschaft und erklärte, diese sei nicht einfach ein „weiterer modischer Neologismus [...], der in der irrigen Annahme verwendet wird, damit die eigenen Chancen auf dem ‘Marktplatz der Diskurse’ zu verbessern [...]. Der Terminus ‘Intermedialität’ eröffnet vielmehr wertvolle Perspektiven auf ein weites interdisziplinäres Feld, an dem die Literaturwissenschaft einen großen Anteil hat und an dessen Erforschung sie sich maßgeblich beteiligen sollte“⁵⁸⁷. Auch weil ihr zentraler Untersuchungsgegenstand sich schon lange und noch zunehmend der intermedialen Aktion öffnet. Drügh glaubt daher, dass Intermedialität einen Problembereich darstelle, der „die avancierte Literatur nach 1945 mindestens ebenso prägt wie die Frage nach ihrem Gesellschaftsbezug“⁵⁸⁸.

Kurzum: Der *intermedial turn* hat sich auch in der Literaturwissenschaft ereignet, Intermedialität ist zum neuen Paradigma dieser Disziplin geworden. Inzwischen liegt vor allem dank der systematischen Arbeiten von Wolf und Rajewsky ein brauchbares Instrumentarium vor, mit dem sich die intermedialen Phänomene beschreiben, benennen und aufeinander beziehen lassen. Vor allem Rajewsky, auf deren Typologie auch diese Arbeit aufbaut, leistete eine „Kartierung“ des „geistige[n] Neuland[s]“⁵⁸⁹, das die Intermedialität trotz intensivierter Forschung noch immer darstellt. Wolfs Urteil ist daher zuzustimmen: Auch wenn Typologien derzeit so unmodern erscheinen wie der Strukturalismus, so ist der Versuch, durch klare Definitionen und einen konsequenten Terminologiegebrauch Ordnung in das intermediale Phänomen zu bringen, die Bedingung jeglicher seriösen Wissenschaft. Es ist daher auch Rajewskys Verdienst zuzurechnen, wenn Intermedialität als nun greifbare Kategorie tatsächlich zu einem literaturwissenschaftlichen Paradigma wird. Was nach wie vor jedoch selten ist, sind Untersuchungen, welche die Tragfähigkeit dieser Definitionen und Typologien am Material überprüfen. Daher soll hier auch kein neues Systematisierungsraster entworfen, sondern das vorliegende genutzt und auf eine spezifische Textsorte angewandt werden.

3.2. Intermedialität – Terminus, Definition

Die Geschichte des Intermedialitäts-Begriffs ist die seiner Emanzipierung vom Intertextualitäts-Terminus.⁵⁹⁰ In Anlehnung an diesen ist er inhaltlich konzipiert worden, dessen Funktion als „Leitbegriff“ beginnt er zu übernehmen, ein Wechsel, der im Wissenschaftsbetrieb „wahre Wunder wir-

⁵⁸⁵ Wolf, Werner (1996): Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? S. 89

⁵⁸⁶ Ebd., S. 85

⁵⁸⁷ Wolf, Werner (2002): Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft, S. 163f.

⁵⁸⁸ Drügh, Heinz J. (2001): Dies ist mein Bild. Günter Eichs „Inventur“ als Vermessung von Text und Bild, S. 139

⁵⁸⁹ Wolf, Werner (2002): Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*, S. 460

⁵⁹⁰ Vgl. vor allem Rajewsky, Irina O. (2002): *Intermedialität*, S.52-57

ken kann. Er setzt weitere terminologische Umorientierungen in Gang, eine neue Sichtweise löst die ältere ab⁵⁹¹. Vergleichbar der Wendung von der „Theatralität“ hin zur „Performativität“ ermöglichte die Verlagerung der Aufmerksamkeit von der Intertextualität auf die Intermedialität die Zuspitzung der Fragestellung sowie die Kontinuität der austragenden wissenschaftlichen Milieus.⁵⁹² Was Janecke euphorisch verkündet und dem hier gemäßiger zugestimmt wird, ist jedoch noch keineswegs die einhellige Meinung der Wissenschaft. Der Intertextualitäts- und der Intermedialitätsbegriff stehen sich häufig konkurrierend gegenüber. Sombroek etwa beobachtet, dass sich ersterer trotz der Proklamation des *intermedial turn* noch hartnäckig halte und glaubt, dass dies aufgrund der Vielschichtigkeit des auf Kristeva und Bachtin zurückgehenden Konzeptes mit einigem Recht geschehe und beide Modelle nicht als distinkte, sondern als korrelative begriffen werden sollten. Ohne hier die Auseinandersetzung und konkurrierenden Verwendungsweisen von Intertextualität und Intermedialität in der Forschung nachzeichnen zu wollen – dafür sei auf die engagierte Dokumentation von Andreas Sombroek verwiesen⁵⁹³ –, wird in dieser Arbeit, die von einem auf sprachliche Zeugnisse beschränkten Textbegriff ausgeht, der neue Terminus verwendet, weil er dort, wie Eicher betont, „notwendig [wird], wo Beziehungen zwischen Zeichenkomplexen Medien Grenzen überschreiten“⁵⁹⁴, wenn auch nur scheinbar, und weil er sich im literaturwissenschaftlichen Kontext durchzusetzen beginnt⁵⁹⁵.

Der mit Intermedialität zu beschreibende Sachverhalt hingegen wurde keineswegs erst in den vergangenen drei Jahrzehnten entdeckt. Schon 1917 prägte Oskar Walzel, als erster „searching for a name with which to christen the child“⁵⁹⁶, mit seinem Buchtitel „Wechselseitige Erhellung der Künste“ eine sich für lange Zeit verfestigende (Verlegenheits-)Umschreibung, die den Sachverhalt in Annäherung charakterisierte. Er griff damit nicht auf den Terminus „intermedium“ zurück, den Coleridge schon 1812 benutzt, damit aber ein narratologisches Phänomen und nicht die wechselseitige Durchdringung der Medien⁵⁹⁷ beschrieben hatte. Mit dem Aufsatztitel „Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst [...]“⁵⁹⁸ und der Unterscheidung „zwischen der Intertextualität innerhalb einer bestimmten Kunstform [...] und dem Typ der intermedialen Korrelation“⁵⁹⁹ führte 1983 Aage A. Hansen-Löve den Intermedialitätsbegriff in die Literaturwissenschaft ein, verwendete ihn für die „Erweiterung intramedialer Beziehungen“⁶⁰⁰ und bezeichnete mit ihm das Verhältnis von Literatur und bildender Kunst. Doch trotz dieser präzisen Festlegung auf ein Untersuchungsfeld mit wachsender Attraktivität ist „Intermedialität [...] in den 90er Jahren als ein [...] *termine ombrello* [...] in die wissenschaftliche und öffentliche Debatte eingegangen“⁶⁰¹. Zum einen fungierte er lange Zeit als unspezifischer Oberbegriff für mediale Phänomene vielerlei Gestalt, zum anderen ist der Ablösungsprozess von der Intertextualität, die Wolf –

⁵⁹¹ Janecke, Christian (2003): *Schadet die Kunst der Intermedialitätsforschung?*, S. 145

⁵⁹² Vgl. ebd. S. 146

⁵⁹³ Vgl. Sombroek, Andreas (2005): *Eine Poetik des Dazwischen*, S. 42ff.

⁵⁹⁴ Eicher, Thomas (1994): *Was heißt (hier) Intermedialität?* S. 18

⁵⁹⁵ Vgl. Sombroek, Andreas (2005): *Eine Poetik des Dazwischen*, S. 47ff.) Von literaturwissenschaftlicher Seite werde für eine Eingrenzung des Textbegriffs auf schriftsprachliche Texte plädiert, damit jener der Intertextualität für darüber hinausgehende Fragestellungen abgelehnt, in der Film- und Medienwissenschaft gehöre er hingegen zu den etablierten Termini.

⁵⁹⁶ Weisstein, Ulrich (1981): *Literature and the visual Arts*, S. 19

⁵⁹⁷ Vgl. Müller, Jürgen E. (1998): *Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept*, S. 31

⁵⁹⁸ Hansen-Löve, Aage A. (1983). *Der Untertitel lautet weiter „Am Beispiel der russischen Moderne“*.

⁵⁹⁹ Hansen-Löve, Aage A. (1983): *Intermedialität und Intertextualität*, S. 294

⁶⁰⁰ Eicher, Thomas (1994): *Was heißt (hier) Intermedialität?*, S. 11

⁶⁰¹ Rajewsky, Irina O. (2002): *Intermedialität*, S. 6

auf die stimmenreiche Debatte um den Terminus⁶⁰² anspielend – als “the best-known ‘intersemiotic’ phenomenon to date”⁶⁰³ bezeichnet und die außerdem „im Gefolge von Julia Kristevas Propagierung einer ‘Pan-Intertextualität’ im Poststrukturalismus bekanntlich eine alle semiotische Systeme umfassende Ausweitung erfahren hat“⁶⁰⁴, ein schwieriger und noch immer nicht beendeter.

Zunächst wurde „Intermedialität“ von der deutschen Forschung aufgegriffen.⁶⁰⁵ Verhaltenheit, Scheu und Unsicherheit prägen aber auch im aktuellen Diskurs, vor allem im Strang der *interart studies*⁶⁰⁶, weiterhin den Gebrauch des Terminus, der dennoch langsam aber zusehends an Bedeutung gewinnt. Während Heide Eilert 1991 noch nicht jene „Richtung“ terminologisch zu präzisieren wusste, nach der ihre „Untersuchung [...] deutlich über die bisherigen Gegenstände der Intertextualitätsdiskussion hinaus[griff], da sie dem ‘Hereinspielen’ von nicht primär literarischen Kunstgattungen [...] ihr Hauptaugenmerk“⁶⁰⁷ zuwandte und sie mit ihrer Entscheidung für den Oberbegriff „Kunstzitat“ das „Eingeständnis eines linguistischen Mangels“⁶⁰⁸ konstatieren musste, fehlt auch bei Swantje Petersen, die 1995 die „Korrespondenzen zwischen Literatur und bildender Kunst im 20. Jahrhundert“ untersuchte und als intermedial zu bezeichnende Fragestellungen zumindest streifte⁶⁰⁹, der explizite Terminus. Martina Mai erforschte in ihrer 2000 erschienenen Untersuchung den Malerroman unter der neuen Prämisse seines Verhältnisses zur bildenden Kunst, thematisierte dabei unter anderem die Frage, „wie sich Bild in Text umsetzen lässt“⁶¹⁰, stellte außerdem „Überlegungen zur Medienproblematik“⁶¹¹ an und spart den Intermedialitätsbegriff dennoch ebenfalls aus. Sabine Gross hingegen spricht in ihrer Studie zur „Ekphrasis in Gert Hoffmanns ‚Der Blindensturz‘“ zunächst wie selbstverständlich vom „Text übers Bild“, der „intermedial transponiert“ sei, um an anderer Stelle doch noch die „intertextuelle bzw. intermediale Antwort“⁶¹² zu konstatieren, ohne dass im Kontext die Intertextualität eine erweiterte Erkenntnis liefern könnte und nur zur Erklärung der Intermedialität dient. Innerhalb des Intertextualitätsbegriffs wird das intermediale Phänomen oft auch noch im englischsprachigen Forschungsraum angesiedelt⁶¹³ und im deutschsprachigen greift etwa Isabel Reissmann den erweiterten Textbegriff Posners auf⁶¹⁴, um Bild-Text-Beziehungen als intertextuelle Beziehungen ansehen zu können. Mit dem Einwand: „Sie ordnen sich allerdings weder typologischer noch referentieller Intertextualität zu [...], sondern sind als Beziehung medial

⁶⁰² Jürgen E. Müller bezeichnet etwa den Intertextualitätsbegriff als „rabbit hole“ verschiedener Phänomene und beschreibt die Vielzahl der Definitionen von Intertextualität als vergleichbar mit der Menge der des Textbegriffes selbst (vgl. ders. (1996): *Intermedialität*, S. 93).

⁶⁰³ Wolf, Werner (1999): *The Musicalization of Fiction*, S. 35

⁶⁰⁴ Wolf, Werner (1996): *Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft?* S. 86

⁶⁰⁵ Vgl. Wolf, Werner (2002): *Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft*, S. 163

⁶⁰⁶ Vgl. Rajewsky, Irina O. (2002): *Intermedialität*, S. 8f. Die Autorin rechnet den ersten Forschungsstrang der *interart studies* der Komparatistik zu und unterscheidet von diesem den zweiten Forschungsstrang, der sich mit dem Verhältnis der Literatur und des Film sowie der neuen audiovisuellen Medien auseinandersetzt. In diesem habe sich der Intermedialitätsbegriff Anfang der 90-er Jahre durchgesetzt, im *interart*-Strang werde er erst in jüngster Zeit vereinzelt verwendet.

⁶⁰⁷ Eilert, Heide (1991): *Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung*, S. 19

⁶⁰⁸ Ebd.

⁶⁰⁹ Swantje Petersen untersucht etwa die „kompositorische Bedeutung“ (vgl. dies. (1995): *Korrespondenzen zwischen Literatur und bildender Kunst im 20. Jahrhundert*, S. 17) des Aquarells „polyphon gefasstes Weiß“ von Paul Klee für den Roman „Winterspelt“ von Alfred Andersch und die Bildbeschreibungen nach Werken Emil Nolde in Siegfried Lenz „Deutschstunde“ (vgl. ebd. S. 37ff.).

⁶¹⁰ Mai, Martina (2000): *Bilderspiegel – Spiegelbilder*, S. 19

⁶¹¹ Ebd. S. 27 (Teil I, 2.)

⁶¹² Vgl. Gross, Sabine (2000): *Bild – Text – Zeit: Ekphrasis in Gert Hofmanns ‚Der Blindensturz‘*, S.109 und 119

⁶¹³ Vgl. Allen, Graham (2000): *Intertextuality*. Darin vor allem: „Intertextuality in the non-literary arts“, S. 174-181

⁶¹⁴ „Der kulturelle Text muss Artefakt, Instrument und kodiert sein.“ (Posner, Roland (1991): *Kultur als Zeichensystem. Zur semiotischen Explikation kulturwissenschaftlicher Grundbegriffe*, S. 43)

verschiedener Texte innerhalb eines Textganzen als intratextuelles Phänomen anzusehen [...].⁶¹⁵ Monika Schmitz-Emans weitet 2002 den Intertextualitätsbegriff ebenfalls nach ihrer Spezifizierung aus, charakterisiert „Bilder dann als ‘intertextuell’ [...], wenn sie selbst erstens auf Texte zurückgehen, zweitens wiederum neue Texte erzeugen“. Mit dieser „(leicht provozierenden) Rede [...wolle sie] das Augenmerk auf deren Mittlerfunktionen in der Geschichte von Texten [...] lenken“⁶¹⁶, stimme jedoch generell mit jener Differenzierung überein, welche die Termini bei einem eng gefassten Begriff „Text“, der einen solchen als sprachlichen Zeichenkomplex begreift, selbst nahe legen und die sich in der Forschung allein aus Gründen der Praktikabilität durchzusetzen beginnt: Mit Intertextualität sind – im literaturwissenschaftlichen Kontext – Text-Text-Beziehungen zu benennen, mit Intermedialität hingegen sprachlich-nicht-sprachliche Relationen.⁶¹⁷ Damit ist die Intertextualität als intramediale Erscheinungsform beschrieben, die nur ein Medium involviert. Intermedialität hingegen beschreibt medienüberschreitende Phänomene.⁶¹⁸

Werner Wolf, der in Intermedialität nicht nur einen „weitere[n] Neologismus“⁶¹⁹, sondern eine „Herausforderung für die Literaturwissenschaft“⁶²⁰ sieht, bringt 2002 durch eine praktikable Definition der Teilkomposita „Text“ und „Medium“ einige Klarheit in die Begrifflichkeit und versucht damit ein grundlegendes Problem des Begriffs zu lösen: „Unfortunately, in current usage the basic term ‘medium’ is perhaps even vaguer than ‘text’.“⁶²¹ Vom „Mittel[glied]“ über die „Mittelsperson [bes. beim Spiritismus]“ und das technisch-apparative Kommunikationsmittel bis hin zur sprachwissenschaftlich verstandenen „Mittelform zwischen Aktiv u. Passiv“ reicht allein im Duden⁶²² die Spannweite der Bedeutung von „Medium“. Als ein „konventionell im Sinn eines kognitiven frame of reference als distinkt angesehenes Kommunikationsdispositiv“ will Wolf „Medium“ verstanden und es damit „in erster Linie durch einen spezifischen (z.B. symbolischen oder ikonischen) Gebrauch eines semiotischen Systems (Sprache, Bild), in manchen Fällen auch durch die Kombination mehrerer Zeichensysteme (wie beim Tonfilm als einem ‚Kompositmedium‘ aus Sprache, Bild und Musik/Geräuschen) zur Übertragung kultureller Inhalte gekennzeichnet [...]“⁶²³ wissen. Damit beschreibt er Intermedialität „in einem weiten Sinn“⁶²⁴ als ein umfassendes Konzept, das alle Medien – die konventionellen Künste genauso wie die neuen Ausdrucksformen – einschließt und eben nicht nur über „Intertextualität“, sondern auch über komparatistische Termini wie „interart relations“ hinausgeht. So ist „Intermedialität“ nicht länger in Gefahr, ein „nahezu inflationär gebrauchte[s] Stichwort“ zu sein, das „ein reichlich beziehungsloses Nebeneinander von z.B. Literatur oder Kunst

⁶¹⁵ Reissmann, Isabel (2000): „Bild im Text – Text und Bild“. Aspekte eines Kolloquiums zu Bild-Text-Beziehungen, S. 396

⁶¹⁶ Schmitz-Emans, Monika (2002): Die Intertextualität der Bilder als Gegenstand der Literaturwissenschaft, S. 196. Ähnlich argumentiert Kim Mookyu: „Das Verhältnis zwischen Text und Bild kann sowohl intertextuell in ihrer vornehmlich semantischen Interrelation als auch intermedial beschrieben werden, wenn die medialen Bedingungen der Möglichkeiten jeweils von Texten und Bildern mit der Darstellung des einen (Textes zum Beispiel) im anderen (Bild) ebenfalls, formuliert werden“ (dies. (2003): Mediale Konfigurationen, S. 5). Dass bei ihr jedoch ein erweiterter Textbegriff zugrunde liegt, zeigt die Tatsache, dass sie etwa bezüglich einer Literaturverfilmung auch von einer „intertextuellen Beziehung“ (ebd. S. 6) zwischen Literatur und Film spricht.

⁶¹⁷ Ingeborg Hoesterey beschreibt diese als „intermediale[.] Intertextualität“ (vgl. dies. (1988): Verschlungene Schriftzeichen. Intertextualität von Literatur und Kunst in der Postmoderne, S. 191).

⁶¹⁸ „Eine [...] Erweiterung des Intertextualitätsbegriff [auch auf Beziehungen über mediale Grenzen hinweg...] führt zu unnötiger Verwirrung.“ (Eicher, Thomas (1994): Was heißt (hier) Intermedialität?, S. 18)

⁶¹⁹ Wolf, Werner (2002): Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft, S. 164

⁶²⁰ Vgl. ebd.

⁶²¹ Wolf, Werner (1999): The Musicalization of Fiction, S. 35

⁶²² Vgl. Duden. Rechtschreibung der deutschen Sprache (²¹1996), S. 484

⁶²³ Wolf, Werner (2002): Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft, S. 165

⁶²⁴ Ebd. S. 167

und (neuen) Medien [...] konstituier[t], ohne den heterogenen Formen intermedialer Vernetzung gerecht zu werden⁶²⁵. Der Begriff bietet – zumal in dieser breiten, aber ein Forschungsfeld klar absteckenden Version – stattdessen eine praktikable Arbeitsgrundlage.

Und trotzdem setzt sich die Verwendung des Terminus´ nur langsam durch – vor allem in den *interart studies*, für welche die „Wechselseitige Erhellung der Künste“ lange Zeit stärker den Bezug zum Forschungsgebiet ausdrückte, in dessen bedeutendem Teilbereich der Bildbeschreibung auch der Begriff Ekphrasis bis heute gute Dienste leiste und der sich nicht in das Meer all jener modischen Intermedialitätsströmungen werfen lassen will, in denen zudem die Neuen Medien eine dominante Rolle spielen und die „Arts“, die „Hohen Künste“, in den Hintergrund zu drängen scheinen.⁶²⁶ Aber einzelne komparatistische Studien wie jene von Melanie Klier, die mit der von ihr entwickelten „intermedialen Methodik“ des „Kunstsehens“ vor allem die Gemälde in E.T.A. Hoffmanns Werk untersucht, oder jene Franziska Mosthafs, welche die „metaphorische Intermedialität“ in englischsprachigen Romanen des 19. und 20. Jahrhunderts in Augenschein nimmt, deuten an, dass auch in der Literaturwissenschaft der unumkehrbare *turn* zum neuen Terminus „Intermedialität“ stattgefunden hat.

Parallel zur immer selbstverständlicheren Verwendung des Begriffs schreitet auch dessen Definition voran.⁶²⁷ Doch derzeit gilt weitgehend noch immer: „Intermedialität´ [ist ein] modische[r] Terminus, der zwar in aller Munde, kaum aber klar definiert ist [...]“⁶²⁸ Unterschiedliche Phänomene der medialen Berührung, Vermischung, Bezugnahme, Interaktion oder Grenzverwehung werden in der Forschung als intermedial beschrieben, sei diese Intermedialität ausdrücklich und spezifisch definiert oder deren Bedeutung – vage konturiert – nur vorausgesetzt. Charakteristisch für die meisten Definitionen ist jedoch das Postulat der Grenzüberschreitung⁶²⁹, welches allein die schwer fassbare⁶³⁰ Schnittstellen-Metapher des „Inter“ vorgibt, die eine „synästhetische Erfahrung“⁶³¹ kennzeichnet und vor allem den Unterschied zur Multimedialität markiert.⁶³² Doch je nach Perspektive auf das Phänomen und wissenschaftlichem Erkenntnisinteresse differiert die Beschreibung von Intermedialität von einem „formalen Verfahren“, das den „Modus der Bearbeitung eines Mediums

⁶²⁵ Ochsner, Beate / Grivel, Charles (2001): Einige Gedanken zur Intermedialität ..., S. 3

⁶²⁶ Vgl. Wolf, Werner (1996): Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? S. 89 / Rajewsky, Irina O. (2002): Intermedialität, S. 10

⁶²⁷ Aufsatztitel wie „Was heißt (hier) Intermedialität? (Eicher, Thomas, 1994), Wo beginnt Intermedialität? (Füger, Wilhelm, 1998), „Einige Gedanken zur Intermedialität ...“ (Ochsner, Beate / Grivel, Charles, 2001) kennzeichnen den langen Prozess, der hier nicht nachgezeichnet werden soll, da er sich u.a. dargestellt findet in: Mosthaf, Franziska (2000): Metaphorische Intermedialität, S. 10-17. Eine Auseinandersetzung mit neueren Arbeiten erfolgt in: Mookyu, Kim (2003): Mediale Konfigurationen, S. 4-15.

⁶²⁸ Rajewsky, Irina O. (2002): Intermedialität, S. 3. Vgl. auch ebd. S. 11f.

⁶²⁹ „Intermedialität entsteht nämlich nicht durch bloße Kombination oder zufällige Anordnung, sondern aufgrund einer strukturellen Vernetzung distinkter Medien, die den Modus der Transformation in sich trägt [...]“ (Spielmann, Yvonne (1995): Intermedialität als symbolische Form, S. 114)

⁶³⁰ Vgl.: „Wort und Bild – da möchte ich versuchen, dazwischen zu kommen. Zu sehen geben und zu lesen in einem, und wie sich das beißt oder begattet, kurz: was sich dazwischen abspielt – das ist mein heikles Thema im Zwischenraum zwischen Wort und Bild.“ (Hart Nibbrig, Christiaan L. (1991): „Wenn Bilder den Mund und Texte die Augen aufmachen ...“. Zwischen Wort und Bild: Übersetzungsprobleme, S. 171)

⁶³¹ Spielmann, Yvonne (1995): Intermedialität als symbolische Form, S. 112

⁶³² „A media-product becomes an inter-media-product if a multimedia coexistence of different media-quotations and elements is transformed into a conceptual intermedia coexistence, the aesthetic refractions and faults (Verwerfungen) of which open new dimensions of experience to the recipient“ (Müller, Jürgen E. (1997): Intermedialität, S. 298). Vgl. dagegen Prümm, Karl (1988): Intermedialität und Multimedialität, S. 199: Er nennt den „Komplex ´Multimedialität´“ einen „Teilbereich einer umfassenden Kategorie des Intermedialen“ und definiert ihn als Zustand, in dem „ein ästhetisches Objekt in mehreren Medien verfügbar und rezipierbar ist“. Darin zeigt sich, wie unterschiedlich der Begriff in der Forschung belegt ist.

in einem anderen untersucht⁶³³, über einen „transformative[n]“ Prozess⁶³⁴ bis zur „Funktion von medialen Konzeption für die Bedeutungskonstitution durch den Rezipienten“⁶³⁵. In der Literaturwissenschaft mündete der Definitionsprozess inzwischen maßgeblich in eine Auseinandersetzung über eine weite oder enge Fassung des Begriffs und damit in der Frage, welche Typen der Mediengrenzen überschreitenden Phänomene als intermedial zu bezeichnen sind. Übereinstimmung besteht darüber, dass Konstrukte wie „intermediale Intertextualität“ nur zu Unschärfen führen. Auf dem weiten Feld der Gegenstandsbestimmung haben unterdessen vor allem Wolf und Rajewsky für ihre Disziplin zumindest breite Orientierungslinien gezogen, die es ermöglichen, mit „Intermedialität“ intersubjektiv zu arbeiten. Die „vordringliche[.] Aufgabe einer [...] konzeptionellen Präzisierung“⁶³⁶ ist damit erfüllt, es fehlt nur noch deren flächendeckende Annahme in der Forschung.

Eine kurze und dennoch differenzierte Typologisierung des neuen Forschungsgegenstandes für die Literaturwissenschaft, die auch die hier zu behandelnde intermediale Ausprägung in Annäherung differenziert umreißt, hat Werner Wolf schon in seiner ersten Fassung des Lexikoneintrags „Intermedialität“ im Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie von 1998 vorgenommen. Darin bestimmt er – in Anlehnung an seine Definition von 1996⁶³⁷ – Intermedialität als eine „intendierte, in einem Artefakt nachweisliche Verwendung oder Einbeziehung wenigstens zweier konventionell als distinkt angesehener Ausdrucks- oder Kommunikationsmedien“⁶³⁸. So beschrieben ist Intermedialität ein werkinernes Phänomen, das vor allem nach dem „wichtigen Differenzkriterium der Qualität“ zu unterscheiden ist in „manifeste Intermedialität“, bei der die beteiligten Medien erhalten bleiben, und „verdeckte Intermedialität“, bei der ein Medium im anderen aufgeht, also nur das Zeichensystem des dominanten Mediums sichtbar ist.

2001 weitet Wolf das Verständnis von Intermedialität auf werkübergreifende Phänomene aus, um darunter die Fülle von auch für die Literatur relevanten medienüberschreitenden Erscheinungen terminologisch einheitlich zu erfassen und spricht vom „Überschreiten von Grenzen zwischen konventionell als distinkt angesehenen Kommunikationsmedien, wobei solches Überschreiten sowohl *innerhalb* von einzelnen Werken oder Zeichenkomplexen als auch *zwischen* solchen vorkommen kann“⁶³⁹. Auch Rajewsky plädiert dafür, den Intermedialitätsbegriff als Hyperonym für die Gesamtheit aller Mediengrenzen überschreitenden Phänomene beizubehalten.⁶⁴⁰ Doch nimmt sie mit unterschiedlichen Differenzkriterien⁶⁴¹ eine andere Systematisierung der Phänomene vor. Während

⁶³³ Spielmann, Yvonne (1995): Intermedialität als symbolische Form, S. 114

⁶³⁴ Paech, Joachim (1998): Intermedialität, S. 26

⁶³⁵ Müller, Jürgen E. (1996): Intermedialität, S. 83

⁶³⁶ Helbig, Jörg (1998): Vorwort des Herausgebers, S. 9

⁶³⁷ Vgl. Wolf, Werner (1996): Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? S. 86f. Hier verstand er Intermedialität als „eine bestimmte Kontaktaufnahme, genauer: das innerhalb eines ‚Kontaktnehmers‘ fassliche Resultat einer Beziehung zu einem ‚Kontaktgeber‘“, bezeichnete sie als „werkinernes Phänomen“ und unterschied bereits zwischen Thematisierung und Inszenierung.

⁶³⁸ Wolf, Werner (²2001): Intermedialität, S. 284

⁶³⁹ Wolf, Werner (2002): Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft, S. 167

⁶⁴⁰ Vgl. Rajewsky, Irina O. (2002): Intermedialität, S. 12. Vgl. auch Wagner, Peter (1996): Introduction, S. 37: Er will als intermediale Phänomene nicht nur die zunächst terminologisch neben-, dann faktisch aber untergeordnete Ekphrasen oder auch die visuelle Poesie verstanden wissen: „There are other untitled fields awaiting courageous visitors (non-specialists) from neighbouring areas.“

⁶⁴¹ Irina Rajewsky unterscheidet auf der Hierarchiestufe der Intermedialität nach dem „Ort“ der Phänomene, die zwischen (inter-) sowie innerhalb (intra-) der Medien angesiedelt werden können oder „wandern“ (trans-) und ordnet demnach der Intermedialität die Intra- und Transmedialität gleichrangig bei (vgl. dies. (2002): Intermedialität, S. 12). Die Subkategorien der Intermedialität werden indes gemäß der zu Grunde liegenden qualitativ unterschiedlichen Intermedialitätsbegriffe unterschieden (vgl. ebd. S. 15).

Transmedialität, die medienunspezifische Wanderphänomene bezeichnet, bei Rajewsky der Intermedialität hierarchisch gleichberechtigt nebengeordnet ist, von ihr also nicht eingeschlossen wird, stellt sie bei Wolf – auch so benannt – eine von zwei Unterkategorien der werkübergreifend erschließbaren Intermedialität dar. Die zweite werkübergreifende Erscheinungsform bei Wolf wird hingegen als intermediale Transposition bezeichnet und entspricht in Grundzügen dem Medienwechsel, der bei Rajewsky eine der drei (neben der Medienkombination und den intermedialen Bezüge) zu unterscheidenden Subkategorien der Intermedialität darstellt und etwa die Ausprägung der Literaturverfilmung beschreibt als „Transformation eines medienspezifisch fixierten Produkts bzw. Produktsubstrats in ein anderes, konventionell als distinkt wahrgenommenes Medium“, bei der „nur letzteres materiell präsent“⁶⁴² ist. Die Medienkombination, Rajewskys zweite Subkategorie, wird bei Wolf neben der Medienmischung der Plurimedialität untergeordnet, die wiederum als werkitern nachweisbare Intermedialität charakterisiert wird.

Da die Monographie von Irina O. Rajewsky in einer „in ihrer Profundität bisher nicht dagewesenen Weise eine theoretische und vor allem typologische Grundlegung der gesamten Intermedialitätsdebatte darstellt“⁶⁴³, deren Systematik auch dieser Arbeit zugrunde liegt, soll hier ihre Definition von Intermedialität maßgeblich sein – auch, weil anzunehmen ist, dass diese sich durchsetzen wird. Laut dieser beschäftigt sich die Intermedialitätsforschung also „mit Mediengrenzen überschreitenden Phänomenen, die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren“⁶⁴⁴. Sie unterscheidet drei Phänomenbereiche: Medienkombination, Medienwechsel, intermediale Bezüge, denen unterschiedliche Intermedialitätsbegriffe zugrunde liegen.

Diese Einteilung schafft große Klarheit. Dennoch wird andernorts tatsächlich „nach mehrjähriger Anlaufphase immer noch unausgesprochen nach der *intermedialsten Intermedialität* gesucht“⁶⁴⁵. Diese fanden zunächst Werner Wolf in seiner „versteckten Intermedialität“, dann Jörg Helbig mit einem sehr eng gefassten Begriff als „Intermedialität schlechthin“ in jenem Phänomen, das Gegenstand dieser Arbeit ist und bei Rajewsky unter die intermedialen Bezüge fällt: den „Verweis eines präsenten (und daher dominanten), bezeichnenden Mediums auf ein absentes (nicht dominantes), bezeichnetes Medium unter ausschließlicher Verwendung des Zeicheninventars des bezeichnenden Mediums“⁶⁴⁶. Als zentrales Definitionskriterium sieht Helbig an, dass „nur ein Medium, nämlich das kontaktnehmende, präsent ist, während das jeweils andere, das kontaktgebende, lediglich mit den Mitteln des präsenten Mediums evoziert wird“⁶⁴⁷. Ein solches Phänomen stellen die nicht „sichtbaren“ Gemälde im literarischen Text dar.

3.3. Intermediale Bezüge – Termini, Definition, Systematik

Texte sprechen von Bildern. Romane sprechen von Gemälden. Literatur spricht von Kunst: Das in dieser Arbeit behandelte Phänomen lässt sich in einen Untersuchungsbereich des Intermedialen einordnen, der, wenn nicht, wie vielfach behauptet, als rein literaturimmanent, so doch zumindest

⁶⁴² Rajewsky, Irina O. (2002): Intermedialität, S. 201

⁶⁴³ Wolf, Werner (2002): Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*, S. 456

⁶⁴⁴ Rajewsky, Irina O. (2002): Intermedialität, S. 199

⁶⁴⁵ Janecke, Christian (2003): Schadet die Kunst der Intermedialitätsforschung, S. 151

⁶⁴⁶ Helbig, Jörg (2001): Intermediales Erzählen, S. 132

⁶⁴⁷ Ebd. S. 131

als „literaturzentriert“⁶⁴⁸ bezeichnet werden kann, da das zu beobachtende Zeichensystem das sprachliche, das kontaktnehmende also und einzig primär rezipierbare, weil „sichtbare“ Medium der Text in Form des Romans ist.

Obwohl diese Facette des Intermedialen keineswegs eine in der Wissenschaft unberücksichtigte ist, viele Forscher sich ihr mit unterschiedlichen Schwerpunkten, Ansätzen und Begriffen⁶⁴⁹ gewidmet und so eine konzeptionelle wie terminologische Vielfalt erzeugt haben, wird erst in den vergangenen Jahren verstärkt der Ruf nach einer einheitlichen Systematik und Begrifflichkeit laut, da sich etwa heterogene „Verfahren textueller Bedeutungskonstitution“⁶⁵⁰ wie die Ekphrasis, transposition d´art oder filmische Schreibweise mit einer solchen vergleichbar erfassen ließen. Doch eine einheitliche Charakterisierung erfolgte zögerlich.

Noch immer wird häufig⁶⁵¹ eine entscheidende Facette dieser Form des Intermedialen mit dem seit der Antike geläufigen Terminus der „Ekphrasis“ beschrieben, als „eine der einflußreichsten Perspektivierungen von Texten auf Bildliches“⁶⁵². Der Terminus, der in seiner weitesten Form „the verbal representation of visual representation“⁶⁵³ oder auch die „Kunst, mit Worten zu malen“⁶⁵⁴ beschreibt, erfuhr in seiner Geschichte⁶⁵⁵ zahlreiche Bedeutungsverschiebungen, -ausweitungen und -verengungen. In der griechischen Kaiserzeit galt als Ekphrasis ein rhetorischer Übungstext, der – beschreibend – „das Mitgeteilte anschaulich [...] vor Augen führt“⁶⁵⁶. So lautet die Vorgabe des Theon von Smyrnas, einem Rhetoriker der Griechen, die sich stärker als die Römer der später als Gattung klassifizierten Textform gewidmet haben, weshalb sich auch der griechische Terminus vor dem lateinischen der *descriptions* durchsetzte⁶⁵⁷. Ekphrasis war in der Antike die Beschreibung schlechthin, gekennzeichnet durch den Versuch, mit „enargeia“⁶⁵⁸, also mit visueller Lebendigkeit, „die Hörer zu Zuschauern zu machen“⁶⁵⁹. Diese sollten die Illusion haben, die Bilder abwesender Dinge als anwesend zu empfinden, sie vorm inneren Auge zu „sehen“ – durch die visualisierende Kraft der Sprache. Diese *enargeia*, die keineswegs nur für diese beschreibende Textsorte eine Rolle spielt, unterscheidet die Ekphrasis vom bloßen Bericht und kennzeichnet sie durch die „paradoxe Absicht [...], rhetorisch ihre Rhetorizität zu eliminieren“⁶⁶⁰, somit nicht Gegenwärtiges innerlich, den Intellekt umgehend präsent und gleichzeitig den eigenen sprachlichen Charakter vergessen zu

⁶⁴⁸ Vgl. etwa: Wolf, Werner (1996): *Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft?* S. 90

⁶⁴⁹ Vgl.: Die „inneren Wort-Bild-Beziehungen“, bei denen das „Wort versucht als literarisches Wort, sich zur bildlichen Rede [...] zu gestalten“ (Willems, Gottfried (1990): *Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen. Skizze der methodischen Grundlagen und Perspektiven*, S. 415) oder auch die „transformationale Intermedialität“, mit der Jens Schröter (vgl. ders. (1998): *Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs*) die Repräsentation von Medien in Medien gekennzeichnet hat. Andreas Sombroek schlägt hingegen für jegliche Ausprägung von Text-Bild-Relationen das Konzept der Transskriptivität vor (vgl. ders. (2005): *Eine Poetik des Dazwischen*, S. 68ff.).

⁶⁵⁰ Rajewsky, Irina O. (2002): *Intermedialität*, S. 26

⁶⁵¹ Vgl. etwa die neueren Untersuchungen von Berndt, Frauke (2001): *oder alles ist anders. Zur Gattungstradition der Ekphrasis* in Heiner Müllers *Bildbeschreibung* / Gross, Sabine (2000): *Bild – Text – Zeit: Ekphrasis* in Gert Hofmanns „Der Blindensturz“ / Buschendorf, Christa (2001): *Ekphrasis und die Abkehr vom Mimesis-Prinzip. Bildgedichte Frank O´Haras auf Werke des Abstrakten Expressionismus*

⁶⁵² Drügh, Heinz J. (2001): *Vorbemerkung*, S. XII

⁶⁵³ Heffernan, James A. W. (1993): *Museum of Words. The poetics of Ekphrasis from Homer to Ashberry*, S. 3

⁶⁵⁴ Ueding, Gert (1992): *Beschreibung*, Sp. 1495

⁶⁵⁵ Diese soll hier nur skizziert werden. Vgl. etwa Klarer, Mario (2001): *Ekphrasis: Bildbeschreibung als Repräsentationstheorie* bei Spenser, Sidney, Lyly und Shakespeare / Schmitz-Emans, Monika (1999): *Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare*, S. 17-23 / Boehm, Gottfried / Pfotenhauer, Helmut (Hrsg.) (1995): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zu Gegenwart* / Ueding, Gert (1992): *Beschreibung* / Hohlweg, Armin (1971): *Ekphrasis*

⁶⁵⁶ Zit. nach: Graf, Fritz (1995): *Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike*, S. 144

⁶⁵⁷ Vgl. ebd. S. 143

⁶⁵⁸ Bei antiken Autoren ist *enargeia* ein Aspekt der Ekphrasis-Definition, ab dem 3. Jahrhundert werden beide Begriffe synonym verwendet (vgl. Klarer, Mario (2001): *Ekphrasis*, S. 2).

⁶⁵⁹ Nikolaus von Myra. Zit. nach: Boeder, Maria (1996): *Visa est Vox. Sprache und Bild in der spätantiken Literatur*, S. 40

⁶⁶⁰ Moog-Grünwald, Maria (2001): *Der Sänger im Schild*, S. 2

machen. Für die spätere Bildbeschreibung heißt das, Bilder so zu beschreiben, dass „sie – pointiert gesagt – überflüssig werden“⁶⁶¹. Die Beschreibung der bildenden Kunst stand zunächst nicht im Zentrum der Ekphrasis, dies zeigen Theons Beispiele: Beschreibungen von Schlachten, Kriegsvorbereitungen, Begräbnissen, Seuchen.⁶⁶² Doch bezieht auch er schon in seiner Definition die Variante der detaillierten Schilderung von Dingen mit ein und verweist auf die Homersche Deskription des Äneas-Schildes im 18. Buch der „Ilias“, die als ältestes bekanntes Beispiel und gleichsam als Modell einer literarischen Ekphrase gilt.⁶⁶³ Als Begründer der Gattung Ekphrasis wird Philostrat genannt, der mit den Eikones, vom Autor als rhetorische Übung bezeichnete Bildbeschreibungen, die Textsorte zum einen aus größeren Zusammenhängen löste, ihr eine Eigenständigkeit zusprach und zum anderen sein Interesse auf die Beschreibung von Dingen, von Kunstwerken richtete.⁶⁶⁴ Das darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass es nach wie vor der Text war, der im Zentrum lag. Das Bild diente unterdessen nur zum Anlass, die rhetorische Kompetenz zu schulen, welche darin bestand, das Gemälde gleichsam sprachlich zu erschaffen. Der Texter sollte sich seiner Fähigkeit, es mit dem Maler aufzunehmen, wenn ihn nicht gar hinsichtlich der Visualisierung übertrumpfen zu können, bewusst werden. Daher lässt sich im Konzept der Ekphrasis immer auch schon ein Element von Selbstbezüglichkeit nachweisen.⁶⁶⁵ Und aus diesem Grund ist zu vernachlässigen, aber auch bis heute ungeklärt, ob die von Philostrat beschriebenen Bilder überhaupt existierten.

In Folge dieses Rhetorikers des 3. Jahrhunderts trat die einstige Übungsform Ekphrasis als eigenständige rhetorische Figur aus dem Schatten anderer Textsorten heraus, wurde in den schulrhetorischen Kanon aufgenommen und immer spezieller als Beschreibung eines als mimetische Repräsentation ausgewiesenen Artefakts der bildenden Kunst verwendet. Als solcher hielt der Begriff Einzug in die Literaturwissenschaft, wurde vor allem im Zusammenhang mit der Ausbildung der poetischen Gattung des Bildgedichts verwendet und erlebte in den 90-er Jahren im Rahmen der *interart studies* eine neue Blüte. Und dennoch: Was Ekphrasis wirklich bedeutet, darüber ließ sich bislang keine wirkliche Übereinkunft finden. Zwar basieren zahlreiche Untersuchungen auf der Definition von James Heffernan⁶⁶⁶, doch ist damit noch nichts über die konkrete Form einer Ekphrase gesagt. Und so wird sie auch stets unterschiedlich beschrieben, die Ekphrasis „nach allen Regeln der Kunst“⁶⁶⁷. Ist es der beschreibende, „entpersonalisierte Blick“, der „von oben nach unten, die Darstellungsgesetze der Perspektive berücksichtigend, also vom Hintergrund in den Vordergrund“⁶⁶⁸ wandert? Oder soll die „dichterische Wiedergabe [...] mehr sein als lediglich eine technische Bildbeschreibung“⁶⁶⁹? Bleibt sie im Modus der Deskription verhaftet oder wechselt sie in den narrativen? Benennt, beschreibt eine Ekphrasis ausschließlich die Elemente des Bildes oder verleiht

⁶⁶¹ Schmitz-Emans, Monika (1999): Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare, S. 19

⁶⁶² Vgl. Klarer, Mario (2001): Ekphrasis, S. 5

⁶⁶³ Vgl. u.a. Schmitz-Emans, Monika (1999): Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare, S. 17 / Moog-Grünwald, Monika (2001): Der Sänger im Schild, S. 2f. / Graf, Fritz (1995): Ekphrasis, S. 150

⁶⁶⁴ Vgl. Eckel, Winfried (1999): Wissen und Sehen. Überlegungen zum Problem literarischer Bildbeschreibung, S. 90f. / Klarer, Mario (2001): Ekphrasis, S. 5f. / Graf, Fritz (1995): Ekphrasis, S. 153

⁶⁶⁵ Vgl. Berndt, Frauke (2001): *oder alles ist anders*. Zur Gattungstradition der Ekphrasis in Heiner Müllers *Bildbeschreibung*, S. 295

⁶⁶⁶ Er versteht Ekphrasis als verbale Beschreibung eines visuellen, repräsentierenden Kunstwerks. Vgl. Heffernan, James A.W. (1993): *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, S. 4

⁶⁶⁷ Berndt, Frauke (2001): *oder alles ist anders*. Zur Gattungstradition der Ekphrasis in Heiner Müllers *Bildbeschreibung*, S. 291

⁶⁶⁸ Ebd.

⁶⁶⁹ Bruhn, Siglind (1998): Vom Bild zum Text, vom Text zum Ton. Picasso, Wallace Stevens und musikalische Ekphrasis in einem 'Klaviergedicht' Ravels, S. 166

sie ihm eine erweiterte räumliche und zeitliche Dimension, „belebt Figuren, setzt sie in Bewegung, läßt sie handeln, macht sie zu sprechenden Erscheinungen“⁶⁷⁰? Will sie auf das Bild verweisen, das ihr – möglicherweise – voraus ging? Oder konstruiert sie Bilder, „auch dann, ja vielleicht gerade dann, wenn der Beschreibung tatsächlich eine konkrete Vorlage zugrunde liegt“⁶⁷¹?

Doch auch die terminologische Beschränkung auf Wort-Bild-Beziehungen verliert in der heutigen Forschung mit intermedialer Ausrichtung ihre Selbstverständlichkeit. So spricht etwa Siglind Bruhn von „musikalischer Ekphrasis in einem ´Klaviergedicht´ Ravels“ und konstatiert, dass die literarische Wiedergabe von „´Texten´ jedweden non-verbalen Zeichensystems [...] tatsächlich dieselben Bedingungen wie das traditionelle Bildgedicht“⁶⁷² erfüllen. Es ist also richtig: „Die jüngste Entwicklung deutet in Richtung einer Ausweitung, wenn jegliche verbale Äußerung über ein Kunstwerk als E. betrachtet wird [...]“⁶⁷³

Schon aufgrund dieser immer noch im Fluss befindlichen Konturierung des Terminus´ scheint es nicht dienlich, ihn auf das hier zu beschreibende Phänomen anzuwenden. Aber auch in seiner engeren geläufigen Bestimmung als literarische Repräsentation eines visuellen Kunstwerk beschreibt er nur einige der folgend zu typologisierenden Strategien zur Inszenierung des Bildes – terminologisch eng gefasst nur die deskriptive, weiter gefasst, unter Einbezug der enargeia-Forderung etwa, auch noch die narrative Verbalisierung. Keinesfalls werden mit ihm jedoch die Inszenierungsstrategien umschlossen, die hier als rezeptiv oder transpiktoral perspektiviert typologisiert wurden. Es bedarf eines neuen, umfassenden Terminus´, der – unbelastet von historischen Bedeutungszuschreibungen – das intermediale Phänomen der non-piktoralen Integration des Bildes in den Text mit ihren Spezifika beschreibt.

Die Forschung hat das Defizit erkannt und sucht nach einem geeigneten Begriff. Die meisten der Vorschläge sind bislang gekennzeichnet durch den Versuch, das Phänomen „Bild im Text“ als eine Unterform der Intermedialität zu bezeichnen und gleichzeitig den Problembereich des Mediengrenzen überschreitenden „im Text-Seins“, also der Tatsache, dass die Bilder als Bilder nie sichtbar sind, sondern nur in Textform rezipiert werden können, sowie den Aspekt der Markierung, also der verbalen Anzeige, dass überhaupt Intermedialität vorliegt, auch terminologisch Rechnung zu tragen. Es soll jedoch nicht verschwiegen werden, dass andere aktuelle Stimmen diesem Phänomen den intermedialen Charakter, der das *Inter* ernst nähme, absprechen. So fragt etwa Sombroek, „ab wann die Repräsentation eines Mediums in einem anderen medialen Kontext nicht mehr als einfache Objektrepräsentation, sondern als intermedial zu werten“⁶⁷⁴ sei. Tendenziell schreibt er diesen Bereich eher einer Mediengrenzenüberschreitung zu, die auf der thematisch-inhaltlichen Ebene ansetze und für die daher der Intertextualitätsbegriff näher stehe als jener der Intermedialität, welcher Transformationsprozessen vorbehalten bleiben solle, die „tatsächlich auf der Ebene medialer Formkonstitution ansetzen“⁶⁷⁵.

⁶⁷⁰ Schmitz-Emans, Monika (1999): Das visuelle Gedächtnis der Literatur, S. 22

⁶⁷¹ Berndt, Frauke (2001): *oder alles ist anders*. Zur Gattungstradition der Ekphrasis in Heiner Müllers *Bildbeschreibung*, S. 294

⁶⁷² Bruhn, Siglind (1998): Vom Bild zum Text, vom Text zum Ton, S. 166

⁶⁷³ Wagner, Hans-Peter (²2001): Ekphrasis, S. 135

⁶⁷⁴ Sombroek, Andreas (2005): Eine Poetik des Dazwischen, S. 60

⁶⁷⁵ Ebd. S. 62

Werner Wolf typologisierte 1998 Intermedialität nach fünf Differenzkriterien, unter anderem dem „bes. wichtigen“ der „Qualität des intermedialen Bezuges“⁶⁷⁶. In dieser Kategorie unterschied er zwischen „manifeste Intermedialität“ bzw. später „offene Intermedialität“⁶⁷⁷, bei der die beteiligten Medien als solche erhalten und unmittelbar erkennbar bleiben, und „verdeckte Intermedialität“, bei der ein Medium, das nicht dominante, im anderen, dem dominanten, aufgeht, „von diesem quasi verdeckt wird und deshalb an der Werkoberfläche nicht mehr in jedem Fall erkennbar ist“⁶⁷⁸. Der Unterschied besteht also in der Homogenität der Werkoberfläche bei letzterer Variante im Gegensatz zur mehrmedialen bei ersterer. 1996 hatte er noch – mit einem eng gefassten Intermedialitätsbegriff und nicht derart klar differenziert – die zweite Form der medialen Grenzüberschreitung als Intermedialität schlechthin beschrieben, als das „innerhalb eines Kontaktnehmers faßliche Resultat der Inszenierung eines fremdmedialen Kontaktgebers (in Form von Imitation, Integration oder Kombination)“⁶⁷⁹. 1998 trat als Variante der „verdeckte intermedialen Bezüge“ neben die Imitation „bzw. Inszenierung eines fremden Mediums, d.h. im Versuch, in einem Medium [...] ein anderes Medium unter ‚ikonischer‘ statt ‚referentieller‘ Zeichenverwendung nachzuahmen“⁶⁸⁰, eine zweite Unterform: die „intermediale[.] Thematisierung, bei der unter üblicher Verwendung der Zeichen des einen Mediums auf ein anderes Medium referiert wird: z.B. in der Beschreibung eines Gemäldes in einer literarischen Ekphrasis“⁶⁸¹.

Der in dieser Arbeit zu beschreibende Sachverhalt wäre nach dieser ersten Typologie von Wolf der „verdeckten Intermedialität“ zuzuordnen und genauer als „intermediale Thematisierung“ zu beschreiben, geht doch das Bild und damit das nicht dominante Medium – Wolf führte 1996 den Begriff „Kontaktgeber“ ein, den unter anderem Rajewsky und Mosthaf aufgriffen – gänzlich im dominanten Medium Text, dem „Kontaktnehmer“, auf und ist an der Werkoberfläche nicht mehr als solches zu erkennen. Die intermediale Bezugnahme bleibt eine Referenz und grenzt sich damit von der ikonischen Nachahmung, der Imitation, ab.

Auch wenn diese Typologie eine Übersicht und Vorstellung von der Breite der intermedialen Erscheinungsformen vermittelt und auch das Phänomen „Text im Bild“ von anderen Formen abgrenzt und konturiert, sind die Begriffe „verdeckte Intermedialität“ und „intermediale Thematisierung“ problematisch. Wirklich „verdeckt“ im Sinne von „nicht sofort erkennbar“ ist diese Intermedialitätsvariante nur in ihrer nicht markierten Form, also dann, wenn nicht explizit oder wenigstens implizit⁶⁸² das kontaktgebende, das nicht dominante Medium aufgerufen wird. Dieses Problem der Nachweisbarkeit von Intermedialität besteht keineswegs in erster Linie bei der Imitation, sondern kann genauso bei der von Wolf als Thematisierung bezeichneten intermedialen Form auftreten, eine referentielle Bezugnahme also ebenso gut als solche unentdeckt bleiben wie eine ikonische. Man denke an die Beschreibung eines Landschaftsgemäldes. Wenn markierende Worte wie Bild, Rahmen, Farbe etc. keine Verwendung finden, wäre eine solche Ekphrasis etwa von der Beschreibung eines Blickes aus dem Fenster nicht zu unterscheiden und nur erkennbar, wenn es sich um

⁶⁷⁶ Wolf, Werner (²2001): Intermedialität, S. 284

⁶⁷⁷ Vgl. Wolf, Werner (1999): *The Musicalization of Fiction*, S. 41-44

⁶⁷⁸ Wolf, Werner (²2001): Intermedialität, S. 284

⁶⁷⁹ Wolf, Werner (1996): Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? S. 88

⁶⁸⁰ Wolf, Werner (²2001): Intermedialität, S. 284

⁶⁸¹ Ebd.

⁶⁸² Vgl. Helbig, Jörg (2001): *Intermediales Erzählen*, S. 135

ein reales Gemälde handelte, das dem Leser bekannt ist und das er in der Beschreibung wieder erkennen könnte. Andersherum kann ein Fensterblick gleich einem Artefakt beschrieben werden. Ein prominentes Beispiel für ein derart verbalisiertes Bild beinhaltet die Erzählung „Gladius Dei“ (1902) von Thomas Mann, die mit der narrativ ausgeweiteten Beschreibung einer deutschen Residenz beginnt und – im Duktus des „raumzeitlichen Jetzt“ geschrieben – den „Akt der Bildaneignung [imitiert]“⁶⁸³.

Das Problem der Markierung von Intermedialität⁶⁸⁴ spielt in dieser Arbeit jedoch keine entscheidende Rolle, da es im Kern ausdrücklich um die Inszenierung von Gemälden im Roman geht und daher nur die explizit als intermedial markierten Textstellen untersucht werden, seien sie vorab oder im Anschluss an die Inszenierung als solche gekennzeichnet, ist die intermediale Lesart also von vornherein intendiert oder als diachroner Erkenntnisakt angelegt. Es geht damit nicht um eine rein stofflich-thematische Behandlung etwa von Sujets der bildenden Kunst, die nur ein Leser mit elitärem Wissen überhaupt als solche erkennen könnte. Für diese Arbeit relevant sind im Wesentlichen nur explizit markierte Stellen der Intermedialität, die – in Anlehnung an Jörg Helbigs Klassifikation – als solche anzusehen sind, „wenn eine intertextuelle Referenz durch Thematisierung eindeutig als solche aufgedeckt wird (z.B. durch metakommunikative Verben, durch Identifizierung von [...] Werktiteln, bis hin zu ausführlichen hetero-metanarrativen Einschüben)“⁶⁸⁵. Dies kann auf unterschiedliche Art mit unterschiedlicher Signalwirkung geschehen. Während die schlichte Erwähnung des Wortes „Bild“ zunächst ein schwaches Signal darstellt, dessen häufige Nennung die Sensibilität des Lesers jedoch schon steigert, kann der Einsatz zahlreicher Lexeme aus demselben Wortfeld oder gar die namentliche Erwähnung von Künstlern als stärkeres Signal gewertet werden, während die Angabe von Mal- oder Kunststilen sowie konkreten Werken und die Diskussionen oder Ausführungen über Artefakte als sehr starke Signale gelten.⁶⁸⁶

Derartige Markierungen sind als Mittel der Rezeptionslenkung verantwortlich dafür, dass die Intermedialität des Textes überhaupt identifiziert und nachgewiesen werden und so eine Illusion des Fremdmedialen evozieren kann. Dennoch sollen trotz des Fokusses auf die explizit markierten intermedialen Segmente die nicht oder implizit markierten keinesfalls gänzlich außer Acht gelassen werden, da sie möglicherweise zur explizit markierten Inszenierung beitragen, diese unterstützen können und ebenso eine Piktoralisierung des Romans darstellen.

Problematisch an dieser ersten terminologischen Typologie von Wolf erscheint neben der Komponente „verdeckt“ der Begriff der „Thematisierung“ als Bezeichnung der einzigen Ausprägung neben der Imitation. 1996 unterschied der Autor hinsichtlich der medialen Kontakte in der Literatur zwischen Thematisierung und Inszenierung und konstatierte, dass erstere, verstanden als ein Spre-

⁶⁸³ Schuhmacher, Klaus (1997): *Brüder der Schmerzen*, S. 198

⁶⁸⁴ Werner Wolf kritisierte, dass die Frage nach dieser in den *interart studies* weitgehend vernachlässigt werde und konstatierte, dass sie daher zu den „vordringlichen Aufgabengebieten künftiger literaturwissenschaftlicher Intermedialität“ (ders. (1996): *Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft?* S. 92) zähle.

⁶⁸⁵ Helbig, Jörg (2001): *Intermediales Erzählen*, S. 135. Helbig unterscheidet in seiner „aus heuristischen Gründen“ stark vereinfachten Basisdifferenzierung die explizite von der Nicht- sowie von der impliziten Markierung. Die Nichtmarkierung hebt sich von der impliziten dadurch ab, dass sie zwar auch durch keine „sprachlichen, stilistischen oder graphemischen Interferenzen“ bedingt ist, dass sie aber „die intermediale Referenz emphatisch in den Wahrnehmungsfokus der Rezipienten rücken“ und so die Wahrscheinlichkeit erhöhen, dass dieser das – im Kontext der Markierung von Intertextualität spricht Helbig hier von intertextuell – intertextuelle Segment als solches erkennt. Mittel einer solchen impliziten Markierung können etwa sprachliche Verfremdungsstrategien sein (vgl. ebd. S. 142).

⁶⁸⁶ Vgl. ebd. S. 142ff.

chen der Literatur über ein anderes Medium, für „echte Intermedialität“ im Sinne eines „`Angesteckt-` oder Beeinflusst-Werden[s] von einem Fremdmedium“ zu wenig und ein solches Phänomen als „`intertextuelles` meta-ästhetisches Element“⁶⁸⁷ aus dem engen Geltungsbereich der Intermedialität auszugrenzen sei. Auch wenn Wolf zwei Jahre später die intermediale Thematisierung nun mit einem etwas erweiterten Intermedialitätsbegriff als intermedial anerkennt, doch als Beispiel für diese noch – wie 1996 – die „Beschreibung eines Gemäldes in einer literar. Ekphrasis“ angibt, so muss konstatiert werden, dass der Terminus Thematisierung, den Wolf auch in seiner aktuellen Systematik von 2002 beibehält, als zu schwach für die Qualität des hier zu bezeichnenden intermedialen Bezugs, der das Fremdmediale nicht nur benennt, sondern derart inszeniert, dass dieses gleichsam „mitrezipiert“ wird, erachtet werden muss.

Außerdem problematisch an dieser Definition Wolfs ist, dass nach ihr „ein nicht-dominantes Medium als Folge eines Medienwechsels im dominanten Medium eines Werkes“⁶⁸⁸ aufgehe. Rajewsky bemerkt hingegen richtigerweise, dass ein solcher Akt eine Transformation des nicht-dominanten Mediums implizieren würde, es sich aber auch nicht um einen Medienwechsel handele, sondern ausschließlich um einen Bezug des Textes mit seinen eigenen Mitteln auf ein Produkt oder das semiotische System des Fremdmedialen. Der Unterschied zum Medienwechsel bestehe darin, dass Letzterer „noch nicht den (Rück-)Bezug eines Medienprodukts auf das Produkt des anderen Mediums [...]“⁶⁸⁹ beinhalte, eine Verfilmung also auch ohne die Kenntnis des zugrunde liegenden Romans gesehen und verstanden werden kann.

Wolfs „verdeckte Intermedialität“ entspricht dem, was von Franziska Mosthaf 2000 als „metaphorische Intermedialität“ bezeichnet wird und bei ihr neben dem Medienwechsel und der synchronen Verarbeitung zweier Medien eine dritte Art von Intermedialität darstellt. Es handelt sich um „einen Kontakt zwischen zwei Medien, der sich auf der kontaktgebenden Ebene metaphorisch vollzieht“⁶⁹⁰. Mosthaf stellt zwar die Identität der von Wolf als „verdeckten“, von ihr als „metaphorisch“ bezeichneten intermedialen Phänomene fest, gibt mit ihrer Benennung jedoch dem wichtigsten Kriterium dieser Variante, der Erscheinung des kontaktgebenden Mediums im Zeichensystem des kontaktnehmenden, eine spezielle Qualität. Diese sei metaphorisch, was für Mosthaf bedeutet, dass das semiotische System der Erzähltexte einheitlich und in sich geschlossen bleibt, also nicht Zeichen des Piktoralen integriert: „Bilder im Text [werden] niemals wirklich sichtbar.“⁶⁹¹ Abgesehen von der Problematik des Begriffs „Metapher“ in der Literaturwissenschaft erscheint Mosthafs terminologische Schwerpunktsetzung zwar für ihre narratologisch ausgerichtete Arbeit folgerichtig, doch für einen buchstäblich „inter-medialer“ Ansatz nicht geeignet.⁶⁹² Es zeigt sich bereits in ihr, dass Mosthaf die Spezifika der Medien nicht grundlegend berücksichtigt und sich stattdessen bei ihrer vergleichenden und auf Schnittstellen ausgerichteten Untersuchung auf die auf den Medien Text

⁶⁸⁷ Wolf, Werner (1996): Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? S. 87f.

⁶⁸⁸ Wolf, Werner (2001): Intermedialität, S. 284

⁶⁸⁹ Rajewsky, Irina O. (2002): Intermedialität, S. 63

⁶⁹⁰ Mosthaf, Franziska (2000): Metaphorische Intermedialität, S. 7. Es heißt weiter: „Dies bedeutet, daß bestimmte Aspekte des einen Mediums (beispielsweise der Malerei) in einem anderen Medium (beispielsweise der Literatur) mit dessen spezifischen Mitteln evoziert werden können aufgrund einer konzeptuellen Überschneidung zwischen Aspekten der beiden Medien.“

⁶⁹¹ Eicher, Thomas (1994): Was heißt (hier) Intermedialität, S. 15

⁶⁹² Schon Werner Wolf als maßgeblicher Vordenker des intermedialen Paradigmas kritisierte in der Rezension dieser Arbeit, dass der Terminus „etwas unglücklich und leider kaum begründet“ sei (vgl. ders. (2001): Franziska Mosthaf, Metaphorische Intermedialität, S. 386).

und Bild basierenden Kunstformen Roman und Gemälde konzentriert, genauer: die „typischen Bauformen von Erzähltexten“ in den Fokus nimmt und zeigen will, wie diese zur „Verarbeitung von Merkmalen der Malerei eingesetzt werden können“⁶⁹³. Damit bleibt sie jedoch buchstäblich dem Bereich der *interart studies* verhaftet und geht kaum auf die medial gegebenen Konditionen ein.

Während Mosthaf nur diese Stufe der Typologie in den Blick nimmt, entwerfen Rajewsky und Wolf in ausdrücklicher Auseinandersetzung mit den Arbeiten des je anderen differenzierte Schemata intermedialer Phänomene, in denen jenes der Referenz systematisch verortet werden kann. Grundlegend verglichen oder diskutiert werden sollen beide leicht differierenden Ansätze hier nicht, da ihre Unterschiede anhand der zwei schematischen Darstellungen⁶⁹⁴ schnell ablesbar sind, vor allem aber, weil sie sich allein hinsichtlich der Hierarchisierung, der andere Unterscheidungskriterien zugrunde liegen, unterscheiden, marginal jedoch nur bezüglich der einzelnen Phänomenbeschreibungen. Hier wird jedoch jenes Schema von Rajewsky präferiert, erstens weil es sich als noch systematisch-argumentativ gefestigter erweist und sich darin etwa die in dieser Arbeit wichtigen Begriffe „Thematisierung“ und „Inszenierung“ klarer voneinander trennen und verorten lassen, während Wolf noch von Thematisierung als expliziter und Imitation als impliziter Referenz spricht. Zweitens ist Rajewskys Schema feingliedriger und erlaubt eine exaktere Bestimmung des untersuchten Phänomens. Und drittens arbeitet sie den wichtigen Aspekt der Illusionsbildung, des „Als ob“ des Fremdmedialen im Basismedium, das für den Rezipienten „erfahrbar“ wird, als charakteristisches Kriterium der hier zu beschreibenden Intermedialitätsvariante „Systemerwähnung qua Transposition“ klar heraus. Dieser soll in der vorliegenden Arbeit zur Unterscheidung zwischen Inszenierung und Thematisierung dienen. Zu kategorisch erscheint daher Sombroeks Kritik, wonach Rajewsky nur eine unscharfe Antwort auf die Frage gebe, worin genau die intermediale Qualität einer die Mediengrenzen überschreitenden Relation bestehe. Hingegen ist Wolfs Wunsch, die Autorin möge hinsichtlich dieses „Als ob“-Charakters intermedialer Referenzen eine „behutsamere Argumentation“ anwenden, weil das Erkennen einer fremdmedialen Referenz nicht deckungsgleich sei mit dem Gefühl, bei der Rezeption eines Mediums ein anderes mit zu rezipieren⁶⁹⁵, nachvollziehbar, doch handelt es sich hier um einen Aspekt, der ohnehin im der Beobachtung nicht zugänglichen Raum der Rezipientenerfahrung liegt. Da sich die Intention zur Erzeugung dieser Illusion jedoch an Indizien im Text ablesen lässt, wird die Praktikabilität des Kriteriums nicht eingeschränkt. Im Gegenteil lenkt dieser Aspekt mit der Zieldefinition einer Illusionsbildung, die durch die aktualisierte Erfahrung des Fremdmedialen beim aktuellen Rezeptionsvorgang erzeugt wird, die Aufmerksamkeit auf die Rezeptionsseite und damit auf literarische Strategien, die das Fremdmedium aus dieser Perspektive im Text inszenieren (vgl. 5.2).

Beizupflichten ist dem Rezensenten Wolf bezüglich seines Eindrucks „einer systematischen Überkomplexität“⁶⁹⁶, die Rajewskys Typologie mit sechs Ebenen aufweist. Doch im Bereich der intermedialen Bezüge, der für diese Arbeit relevant ist, stiftet dieses Differenzierungsübermaß noch keine Verwirrung, es lässt hingegen die Bestimmung des Untersuchungsgegenstandes mit großer Präzisi-

⁶⁹³ Mosthaf, Monika (2000): *Metaphorische Intermedialität*, (o.S., Vorwort)

⁶⁹⁴ Vgl. Wolf, Werner (2002): *Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft*, S. 178 / Rajewsky, Irina O (2002): *Intermedialität*, S. 156

⁶⁹⁵ Wolf, Werner (2002): Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*, S. 458

⁶⁹⁶ Ebd. S. 459

on zu. Dem tut auch keinen Abbruch, dass Rajewsky ihre Systematik an der intermedialen Konfrontation von Film und Literatur ausgearbeitet hat. Vielmehr beweist die Übertragbarkeit auf die Interaktion anderer Medien deren qualitativen Wert.

Rajewskys erste Differenzierung der Intermedialität in die drei Phänomenbereiche Medienkombination, Medienwechsel und Intermediale Bezüge ist eine klare: Während die erste Variante die Kombination mindestens zweier Medien meint, die beide im Produkt materiell präsent sind (z.B. Fotroman, Oper), beschreibt der Wechsel die Transformation eines medienspezifisch fixierten Produkts in ein anderes Medium, wobei nur Letzteres materiell präsent ist, wie etwa bei der Literaturverfilmung. Das in dieser Arbeit zentrale Phänomen der Gemälde im Roman zählt zur dritten Kategorie, deren Charakter Rajewsky – wie Wolf – als Referenz identifiziert und als „intermediale Bezüge“ folgendermaßen beschreibt.

„Intermediale Bezüge: Subkategorie der Intermedialität. Verfahren der Bedeutungskonstitution eines medialen Produkts durch Bezugnahme auf ein Produkt (Einzelreferenz) oder das semiotische System bzw. bestimmte Subsysteme (Systemreferenz) eines konventionell als distinkt wahrgenommenen Mediums. Intermedialität wird hier zu einem kommunikativ-semiotischen Begriff, wobei *per definitionem* immer nur *ein* Medium (Objektmedium) in seiner Materialität präsent ist. Spezifikum ist die Überschreitung von Mediengrenzen.“⁶⁹⁷

Auch Rajewsky führt die homogen geschlossene Werkoberfläche als wesentliches Indiz für das Phänomen an, das mit „verdeckter“ oder „metaphorischer“ Intermedialität sowie einem Aspekt der von Wolf in seiner ordnenden Einteilung des „weit[en] Feld[es] der Intermedialität“⁶⁹⁸ von 2002 beschriebenen „intermedialen Referenz“ weitgehend deckungsgleich ist. Doch lässt die Herleitung ihrer Typologie auf der Folie und in Analogie zur Intertextualitäts-Systematik⁶⁹⁹ eine differenziertere Bestimmung zu. Rajewsky unterscheidet zwischen „Einzelreferenz“ als Bezug des kontaktnehmenden Mediums auf ein „bestimmtes“ Produkt eines anderen Mediums, also auf einen „bestimmten Film“, ein „bestimmtes Bild“. Referiert das Objektmedium hingegen auf das Zeichensystem eines anderen Mediums, also auf die Ausdrucksform „Film“ oder „Bild“ generell, auf das „Filmische“ oder „Piktorale“, dann sei von „Systemreferenz“ zu sprechen. Hier wird hinsichtlich der Frage unterschieden, worauf sich das Objektmedium, in der vorliegenden Arbeit der Text, bezieht.

Beide Kategorien sind für diese Untersuchung relevant. Die Einzelreferenz wird von Bedeutung sein, wenn dem Roman ein tatsächlich existierendes und berühmtes, dem Leser potentiell und wahrscheinlich bekanntes Werk der bildenden Kunst „eingeschrieben“ ist. Wenn damit außer dem System „Bild“ automatisch das Was der Darstellung, das Motiv, und überdies etwa noch die ebenfalls als bekannt voraussetzbare Geschichte und das Ansehen des Gemäldes, des Malers und seiner Zeit aufgerufen wird. Dieses automatische „Mehr“ an Konnotation unterscheidet die Einzelreferenz von der Systemreferenz. Letztere ist meist dann gegeben, wenn es sich um fiktive Bilder handelt, wenn zunächst nur auf die medialen Spezifika dieser Ausdrucksform referiert wird. Dennoch hat diese Konsequenz der Unterscheidung nicht strikt Gültigkeit. So ist etwa denkbar, dass ein real

⁶⁹⁷ Rajewsky, Irina O. (2002): Intermedialität, S. 199

⁶⁹⁸ Wolf, Werner (2002): Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft, S. 168

⁶⁹⁹ Vgl. Rajewsky, Irina O. (2002): Intermedialität, S. 14 und S. 156: Intertextualität als Grenzüberschreitung zwischen Texten versteht die Autorin genau wie die Bezüge zwischen Werken anderer Medien untereinander als Sonderfall von Intramedialität.

nicht existentes Bild im Zuge der Erzählung derart „visualisiert“ und mit Bedeutung und Geschichte „belegt“ wird, dass von einer Einzelreferenz gesprochen werden kann.⁷⁰⁰

Auf der Folie von Penzenstadlers Differenzierung intramedialer Systemreferenzen und dessen Unterscheidung gemäß „use“ und „mention“ klassifiziert Rajewsky zwei Formen intermedialer Systemreferenzen: die Systemerwähnung und die Systemkontamination⁷⁰¹. Letztere beschreibt eine Bezugnahme, die von der Dominanz des Kontaktgebers dahingehend bestimmt ist, dass zwar noch die Mittel des Kontaktnehmers zur Erzeugung des medialen Produktes verwendet werden, dass diese jedoch – im Vergleich zur konventionellen Herstellung desselben – durchgehend „fremdmedial kontaminiert“⁷⁰² sind. Diese Variante der intermedialen Systemreferenz soll in dieser Arbeit keine Berücksichtigung finden. Zum einen, weil zu vermuten ist, dass ein derart diffiziles, innovatives Verfahren der Textherstellung in dem zugrunde liegenden, sich durch konventionellen Erzählduktus auszeichnenden Textkorpus – wenn überhaupt – nur sehr selten zu finden sein wird. Zum anderen, weil es um die Inszenierung des Gemäldes im Roman mit den Mitteln der Literatur auf Basis ihres zugrunde liegenden Mediums, der Sprache, gehen soll und nicht um die Imitation des Piktoralen mit sprachlichen Mitteln.⁷⁰³ Inszenierung und Imitation⁷⁰⁴, von der auch Werner Wolf als „ikonische[r] Nachahmung von Merkmalen eines Fremdmediums mit dominant formalen Mitteln des eigenen Mediums“⁷⁰⁵ spricht, werden hier also grundsätzlich unterschieden.⁷⁰⁶

Die mit Systemerwähnung beschriebenen Phänomene entsprechen hingegen – neben denen der Einzelreferenz – dem zu untersuchenden Gegenstand dieser Arbeit:

„Im Zuge intermedialer Systemerwähnung wird ein konventionell als distinkt wahrgenommenes mediales System punktuell und vor dem Hintergrund des zur Texterzeugung verwendeten Systems erwähnt, d.h. direkt thematisiert oder aber indirekt aufgerufen und qua fremd- bzw. altermedial bezogener Illusionsbildung⁷⁰⁷ evoziert.“⁷⁰⁸

Rajewsky separiert hier weiter die explizite Systemerwähnung, die ein schlichtes „Reden über“ oder auch ein „Reflektieren des Bezugssystems“⁷⁰⁹ beschreibt, in dieser Arbeit als „Thematisierung des Medialen in den Bilder-Texten“ klassifiziert und in Kapitel 4 exemplarisch belegt werden soll. Charakteristisch ist, dass die mediale Differenz zwischen den involvierten Medien nur diskutiert wird, ohne dass es für die Rezeption des Textes Konsequenzen haben müsste.

Das maßgebliche Kriterium der Unterscheidung von der zweiten Variante dieses Typs intermedialer Bezüge, der „Systemerwähnung qua Transposition“, ist, dass bei der expliziten keine „fremd- bzw. altermedial bezogene Illusionsbildung“ zustande kommt. Mit letztem Terminus bezeichnet Ra-

⁷⁰⁰ Auch wird der Einwand Werner Wolfs als berechtigt erachtet, der darauf verweist, dass die in der Literatur nicht seltene Einzelreferenz grundsätzlich über dasselbe Formenspektrum wie die Systemreferenz verfüge und er sich daher eine Darstellung der Parallelität der Formen gewünscht hätte (vgl. ders. (2002): Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*, S. 458f.).

⁷⁰¹ Franz Penzenstadler spricht hier von „Systemaktualisierung“, für die eine Dominanz des Bezugssystems charakteristisch ist, da dieses nicht nur punktuell erwähnt, sondern permanent verwendet wird (vgl. ders. (1993): *Elegie und Petrarkismus*. Alternativität der literarischen Referenzsysteme in Luigi Alamannis Lyrik, S. 81f.). Von Aktualisierung kann im intermedialen Kontext jedoch aufgrund der Differenz der beteiligten Medien nicht gesprochen werden (vgl. Rajewsky, Irina O. (2002): *Intermedialität*, S. 76 und 118ff.).

⁷⁰² Ebd. S. 205

⁷⁰³ Vgl. die Einwände Werner Wolfs (ders. (2002): Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*, S. 459) gegenüber dieser Kategorie.

⁷⁰⁴ Damit wird jedoch nicht ausgeschlossen, dass eine Imitation eine Inszenierung stützen kann.

⁷⁰⁵ Wolf, Werner (2002): *Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft*, S. 178

⁷⁰⁶ Die Untersuchung einer das Pikturale imitierenden Textform verspricht gleichwohl fruchtbar zu sein, bietet aber Fragen für eine eigene Studie mit – so lässt sich vermuten – literarisch innovativerem Untersuchungsmaterial.

⁷⁰⁷ Irina O. Rajewsky beschreibt damit eine spezifische Illusionsbildung, die auf die Herbeiführung einer systembezogenen Illusion zielt, wobei dieses System fremdmedialer Natur ist. Erzielt wird das „Als ob“ des Fremdmedialen (vgl. dies. (2002): *Intermedialität*, S. 198).

⁷⁰⁸ Ebd. S. 205

⁷⁰⁹ Vgl. ebd. S. 79

jewsky eine „spezifische Form der Illusionsbildung“, die nicht auf eine „realitätsbezogene“, sondern auf eine „systembezogene“ Illusion zielt und dadurch den Anschein des Fremdmedialen im und durch die Rezeption des medialen Produkts erzeugt, ein „Als ob“ des Referenz- im Objektmedium.⁷¹⁰ So „kann der Autor dem Leser jeweils nur Verständnisanweisungen und Imaginationstützen bieten, mit denen er an die vorgängige Kenntnis der ‚hereingespielten‘ Werke appelliert“⁷¹¹, formulierte schon Heide Eilert zehn Jahre zuvor. Damit ist erkannt, dass das kontaktgebende Medium nie tatsächlich mit den Mitteln des kontaktnehmenden reproduziert werden kann, dass Bilder im Text nie sichtbar sein können. Die bei intermedialen Systemreferenzen per definitionem in jedem Fall gegebene Differenz zwischen den involvierten Medien, der *intermedial gap*⁷¹², ist eine nicht zu überbrückende Kluft. Der Kontaktnehmer bleibt seinen Mitteln, der Text also den Konditionen des Verbalen, verhaftet und hat keinen Zugriff auf das System des kontaktgebenden Mediums, hier auf das des Bildes. Dennoch kann ein „Als ob“ des Fremdmedialen, das eine zur realen Erfahrung des anderen Mediums analoge Rezeption ermöglichen soll, mit den Instrumenten des Objektmediums erzeugt werden. Ziel ist also nicht die wie auch immer denkbare Präsentation des fremden Mediums (hier: Bild) im Basismedium (hier: Text) mit den Mitteln desselben, sondern die Herbeiführung der Erfahrung des Fremd- im Basismedium (Bild im Text). Ersteres kann dann – dies beschreibt den Idealfall – so im zweiten quasi „mit rezipiert“ werden, weil evozierte, simulierte oder (teil-)reproduzierte fremdmediale Merkmale (jene des Bildes) den Rezipienten animieren, etwa Wahrnehmungsschemata der realen Rezeption des jetzigen Kontaktgebers (Bild) auch in dem aktuellen Rezeptionsakt (des Textes) zu aktualisieren.⁷¹³ Auf dieser letzten Differenzierungsebene, die zwischen den drei Realisationsformen der Systemerwähnung qua Transposition – Evokation, Simulation, (Teil-)Reproduktion – unterscheidet, spielt in den Bilder-Texten nahezu allein die erste Spielform eine Rolle. Unter evozierender Systemerwähnung versteht Rajewsky die

„Bezugnahme, die in Form eines ‚Redens über‘ bzw. einer ‚Reflexion‘, d.h. in Form einer Thematisierung des Bezugssystem[s] bzw. bestimmter seiner Komponenten vorgenommen wird, dabei aber insofern über eine explizite Systemerwähnung hinausgeht als eine fremd- bzw. altermedial bezogene Illusionsbildung zustande kommt.“⁷¹⁴

Die dafür erforderliche Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Text und Bild wird hier nur konstatiert bzw. suggeriert⁷¹⁵. Dies markiert den Hauptunterschied zu den zwei anderen Verfahren, bei denen der

⁷¹⁰ Vgl. Rajewsky, Irina O. (2002): *Intermedialität*, S. 85ff.

⁷¹¹ Eilert, Heide (1991): *Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung*, S. 19

⁷¹² Vgl. Rajewsky, Irina O. (2002): *Intermedialität*, S. 70

⁷¹³ Mit der Akzeptanz dieses Schemas wird auch ein Einwurf Melanie Kliers nicht geteilt. Sie sah 2002 in „Kunstsehen“ die Grenze der Verwendbarkeit des Begriffs „Intermedialität“ an der Stelle, an der die Rezipientenleistung in den Blickpunkt rückt. Wenn Autoren Bilder im Text literarisch entwürfen, neu- oder umgestalteten, dann „ist es der Leser, der diese anders gearteten Literaturbilder selbst zu visualisieren hat, weil sie nur als Text gemalt sind und so an die Imagination des Rezipienten appellieren“ (dies.: *Kunstsehen*, S. 34). Klier führt daher den Begriff des Kunstsehens ein – verstanden als Kunst sehen, betrachten und das Sehen als Kunst. Er schließt in seinem doppeldeutigen Gehalt sowohl die künstlerisch, kreative Leistung des Autors (bei ihr E.T.A. Hoffmann) als auch die des fiktiven Kunstinteressierten sowie des Lesers mit ein (vgl. ebd. S. 35). Dieser Zusatz wird hier nicht für notwendig gehalten. Und auch andere Bedenken gegen den Begriff können durch den Einbezug des Rezipienten ausgeräumt werden: So hatten Beate Ochsner und Charles Grivel eine „Theorie der Intermedialität als transformatives Verfahren“ als wünschenswert erachtet. Denn das die Intermedialität spezifizierende „Inter“ werfe die Frage auf: „Kann man von Intermedialität sprechen, wenn ein Artefakt eines bestimmten Mediums (z.B. eine Fotografie) ein anderes Medium (bspw. Ein Gemälde) nicht als anderes enthält, sondern repräsentiert? Ein Gemälde in einem Film [...] ist kein Gemälde [...] mehr, sondern integraler Bestandteil des repräsentierenden Mediums – [es wird] absorbiert“ (dies. (2001): *Einige Gedanken zur Intermedialität ...*, S. 4). Irina O. Rajewsky argumentiert hingegen, dass dennoch eine Illusion des Fremdmedialen erzeugt wird, die vom Rezipienten als ein „Als ob“ desselben aufgenommen wird. Ein Gemälde in einem Film wird also rezipiert als ob es ein Gemälde sei. Dies soll jedoch nicht heißen, dass kein transformativer Akt stattfindet. Der hier verwendete Begriff der Transposition schließt diesen jedoch immer ein (vgl. Kapitel 5).

⁷¹⁴ Rajewsky, Irina O. (2002): *Intermedialität*, S. 196

⁷¹⁵ Im Unterschied zu Irina O. Rajewsky, die auf Systemebene als notwendige Grundlage der Illusionsbildung eine Ähnlichkeitsbeziehung zwischen bestimmten Elementen und/oder Strukturen des kontaktgebenden und -nehmenden Mediums

narrative Diskurs mit Blick auf das Pikturale modifiziert, das heißt bei der simulierenden Systemerwähnung diskursiv imitiert, bei der dritten Variante (teil-)reproduziert, wird. Wie Wolf richtigerweise feststellt, rücken beide letztgenannten Spielformen in die Nähe der Systemkontamination, die hier ebenfalls außen vor gelassen werden soll. Richtig ist auch Sombroeks Feststellung, dass diese Formen von Intermedialität leichter „lesbar“ seien, weil es bei ihnen zu Störungen des literarischen Diskurses komme, zu Diskontinuität oder Fragmentierung.⁷¹⁶ Doch dürfen diese nicht zum entscheidenden Merkmal für Intermedialität erklärt werden.⁷¹⁷ Es ist allein richtig, dass die explizite Markierung bei der evozierenden Systemerwähnung eine größere Rolle spielt, doch ist dann bei dieser der virtuelle „Korpus“ des Fremdmediums ebenso „mit-lesbar“.

Zusammenfassend sind aus der Typologie von Rajewsky drei Ausprägungen ihrer Kategorie der intermedialen Bezüge für diese Arbeit von Bedeutung: In Kapitel 4 steht hinter der Thematisierung des Fremdmedialen die explizite Systemerwähnung. In Kapitel 5 lassen sich die untersuchten Textstellen entweder als Einzelreferenz oder als Systemerwähnung qua Transposition, hier meist genauer als evozierende Systemerwähnung, beschreiben, die eine fremdmedial bezogene Illusionsbildung durch den Rezipienten zum Ziel haben. Ihre intermediale Bezugnahme auf das Bild ist in jedem Fall als solche markiert und kann daher auf Ebene der Kunstformen als Inszenierung des konkreten Gegenstandes Gemälde im Roman erkannt werden. Als solche gestalten sie, wie Rajewsky formuliert, „den narrativen Diskurs so [...], daß punktuell und illusionistisch eine Qualität des [fremdmedialen Kontaktgebers] bzw. charakteristischer Elemente, Strukturen oder Eigenschaften dieses Mediums in die Erzählung ´hinübergetragen´ wird“⁷¹⁸.

Die Frage dieser Arbeit ist jetzt, auf welche Weise die Referenz konkret hergestellt, wie das Verfahren dieses scheinbaren „Hinübertragens“ literarisch gestaltet wird. Die einzige, die sich über die Kernform der ekphrastischen Beschreibung hinaus systematisch Gedanken über diesen Vorgang gemacht hat, der hier als Transposition beschrieben werden soll, ist Sabine Gross⁷¹⁹. Sie nimmt die Kategorie der Zeit als „Kernstück der semiotisch wie ästhetisch produktiven Spannung“ zwischen Bild- und Textmedium und erstellt davon ausgehend eine Typologie der Beschreibungscharakteristik als Rahmen für die Analyse ekphrastischer Darstellungsmöglichkeiten. Zwar verwendet auch sie noch den Begriff aus der Rhetorik, doch geht sie faktisch über den konventionellen Definitionsraum

konstatiert, die hier auch gar nicht in Frage gestellt wird, sollen bezüglich der literarischen Strategien hingegen die medialen Differenzen in den Blickpunkt rücken, da davon ausgegangen wird, dass die Inszenierung in den sich durch narrative Konventionalität auszeichnenden Bilder-Texten eher durch diese motiviert und daher auch bemüht ist, die mediale Kluft mit literarischen Mittel zu überwinden. Denn auf sie trifft eben nicht zu, was für ambitionierte Literatur gilt: „[...] daß der Rückgriff auf Bildmedien qua Deskription hybride, nicht-narrative Textstrukturen erzeugt, die sich als Reaktionen auf den gewandelten Status der Literatur im Zeitalter technisch reproduzierter Medien deuten lassen“ (Klinkert, Thomas (2001): Der Text als Bildmedium? S. 117). So sind die hier untersuchten Romane etwa nicht darauf aus, die simultane Präsentationsform des Gemäldes durch eine Modifikation ihres narrativen Diskurses zu imitieren bzw. zu simulieren, sondern sie durch sukzessive Verbalisierung zu suggerieren. Die Ähnlichkeitsbeziehung, die Rajewsky als Voraussetzung zum Gelingen dieses Ziels konstatiert, lässt sich somit als funktionale, doch nicht bewusste Prämisse beschreiben, die mediale Differenz hingegen ist der Motor für die literarischen Strategien der intermedialen Inszenierung (vgl. Kapitel 4): „Ist dieses gemeinsame Bezeugensein auf die eine Erfahrungswirklichkeit die allgemeinste Voraussetzung dafür, daß sie überhaupt in einen Austausch eintreten und zusammenwirken können, so ist die Unterschiedlichkeit dieses Bezugs die Ursache dafür, diesen Austausch, dieses Zusammenwirken in der Tat auch zu suchen.“ (Willems, Gottfried (1990): Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen, S. 422)

⁷¹⁶ Vgl. Sombroek, Andreas (2005): Eine Poetik des Dazwischen, S. 65

⁷¹⁷ Andreas Sombroek liest Joachim Paech, der Intermedialität an „Brüche, Lücken, Intervalle oder Zwischenräume, ebenso wie Grenzen und Schwellen [knüpft], in denen ihr mediales Differenzial figuriert“ (Paech, Joachim (1998): Intermedialität, S. 25) in diesem Sinne (vgl. Sombroek, Andreas (2005): Eine Poetik des Dazwischen, S. 65).

⁷¹⁸ Rajewsky, Irina O. (2002): Intermedialität, S. 115

⁷¹⁹ Vgl. Gross, Sabine (2000): Bild – Text – Zeit: Ekphrasis in Gert Hofmanns „Der Blindensturz“

desselben hinaus und stellt neben ihre Formen der statischen und belebten Beschreibung, der Entstehung des Kunstwerks und der zeitlich über die Leinwand hinausreichenden Fiktionalisierung des Dargestellten auch die rezeptionsästhetische Strategie des Miteinbeziehens der Aktivität des Betrachters, dessen Rezeptionsprozess der Text nachzeichnet und inhaltliche statt systematisch topographischer Schwerpunkte setzt.

Andere Untersuchungen berühren diese Fragestellungen nach dem Wie der intermedialen Bezugnahme als vermeintlich profane, die doch vordergründig bereits mit der Erklärung „Der Text redet über das Bild“ beantwortet werden könne, nur in Ansätzen und fokussieren stattdessen die Wirkung, fragen nach dem „Warum“ der Inszenierung. Doch auch wenn die „Funktionen, die erzählte Bilder innerhalb des Gesamtkontextes eines Romans erfüllen können“⁷²⁰, im Zentrum stehen, sollte künftig die Aufmerksamkeit zunächst auf das Wie der Inszenierung gerichtet sein. Allein weil Transposition eben nie eine 1:1-Entsprechung meint, sondern sie stets die durch Mediendifferenz bedingten Modifikationen einschließt. Und genau die durch diese gekennzeichneten neuen Schwerpunkte in der Repräsentation des Fremd- im Basismedium markieren den Weg zur Funktionalisierung. Daher zeigt sich auch in einzelnen Studien die Aufmerksamkeit für den Inszenierungsprozess im Detail. So ist etwa bei Melanie Klier, die E.T.A. Hoffmanns „literarisches Gemälde Doge und Dogaresse“ untersucht, bedeutsam, dass das zentrale und titelgebende Gemälde nicht abgedruckt, wohl aber durch eine Bildbeschreibung (hier: 5.1.1.2 Deskriptive Verbalisierung) vorgestellt wird. Diese sei „knapp und enthüllt doch leitmotivisch präfigurierende Akzente“⁷²¹, die für das erzählte Handlungsgeschehen von Bedeutung sind. Dieses geht jedoch über das auf dem realen Vor-Bild Gezeigte hinaus (hier: 5.1.1.3 narrative Versprachlichung) und wird auch nicht aus „Malperspektive“ erzählt. Während das Gemälde einen zentralperspektivischen Blick erlaubt, steht diesem in der Erzählung eine polyperspektivische Sichtweise entgegen. Außerdem wird eine piktorale Nebenfigur zur Hauptfigur des Textes (hier: 5.3.1.2 Identifizierung und Identifikation von Gemälde und Figur). All dies lässt sich erkennen, wenn man die Bildbeschreibung als Folie der literarischen Erzählung versteht und das literarische Verfahren als Andeutung des Piktoralen gepaart mit einem Auflösungsprozess desselben. Diese Erkenntnis setzt jedoch voraus, dass man die Bedingungen der sprachlichen Gemäldeinszenierung in den Blick genommen hat. Dass Klier letztendlich zu dem Schluss kommt, dass Hoffmann „eine Reihe von Einzelbildern vorgeführt“ hat, die „über den Rückgriff auf das Kolbe-Artefakt in einem neu erdachten Liebesbild gipfeln“ und der Leser erst in der Retrospektive den Gesamtzusammenhang entschlüsseln kann⁷²², erfordert ohnehin den Blick auf die mediale Differenz von Bild und Text, hier konkret auf die piktorale Kompetenz der simultanen Vergegenwärtigung, die als Modell für Hoffmanns literarisches Verfahren gelten kann.

Erstaunlich ist es daher schon, dass dem tatsächlichen Prozess der Herstellung von Intermedialität bislang so wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde, gerade auch mit Blick auf die piktoral-verbale Ausprägung der intermedialen Relation. Denn diese Bezugnahme des literarischen Textes auf das Gemälde, die sich vermutlich aufgrund der Popularität des Bildes inzwischen einiger Beachtung seitens der Forschung erfreut, weist im Gegensatz zur Referenz auf die Neuen Medien oder auch

⁷²⁰ Mai, Martina (2000): *Bilderspiegel – Spiegelbilder*, S. 13

⁷²¹ Klier, Melanie (1999): *Kunstsehen. E.T.A. Hoffmanns literarisches Gemälde Doge und Dogaresse*, S. 34

⁷²² Vgl. ebd. S. 40

jener gut erforschten auf den Film eine mediale Besonderheit auf: Während zwar bei jeder Form intermedialer Bezüge per definitionem nur ein Medium an der Werkoberfläche erkennbar ist, das heißt „[u]rsprünglich monomediale Werke [...] auch bei Hinzufügen von intermedialer Referenz monomedial [bleiben], da diese Referenz – im Gegensatz zur Plurimedialität – nur durch ein Medium und ein Signifikantensystem vermittelt wird“⁷²³, sind hier auch die an der Interaktion beteiligten Medien monomedial – im Gegensatz etwa zum Film, der selbst schon eine Hybridform ist und sich durch Sprache, Bilder und Musik konstituiert. Text und Bild hingegen sind im Medienvergleich nicht mehr spaltbare „Atome“. Dies erleichtert die Bestimmung ihrer medialen Spezifik und damit ihrer Differenz, die laut zentraler These dieser Arbeit nicht nur als Motor und Weg der Inszenierung, sondern auch als Ursache der Funktionalisierung verstanden wird.

⁷²³ Wolf, Werner (2002): *Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft*, S. 174

4. DISKUSSION – Thematisierung des Medialen (explizite Systemerwähnung)

„Wort und Bild sind selbständige Medien mit ihrer je eigenen Geschichte, Theorie, Struktur und Funktion.“⁷²⁴

Die literarischen Strategien, mit denen in den Bilder-Texten Gemälde inszeniert, und die Gründe, warum sie in den literarischen Text integriert werden, resultieren – so die Grundthese dieser Arbeit – aus den Unterschieden der zugrunde liegenden Medien Bild und Text. Daher muss zuerst schematisch beschrieben werden, welches diese sind. Dies soll im Rahmen eines medienbasierten Differenzmodells geschehen, dessen Bezeichnung bereits zwei Entscheidungen impliziert: diese für den Fokus auf die mediale Basis und jene für den auf die medialen Unterschiede.

Über die Fragestellung dieser Arbeit hinaus – das kann schon an dieser Stelle nicht deutlich genug betont werden, weil sonst die Vorwissenschaftlichkeit und fehlende Diskurszuordnung der populären medialen Kompetenzzuschreibungen naiv anmutete – erhebt das Schema keinen Anspruch auf Gültigkeit. Generell wäre einerseits ein solcher Versuch der medialen Festschreibung beim jetzigen Stand der Forschung verfrüht, denn diese formiert sich derzeit erst interdisziplinär, um etwa im Rahmen einer Bildwissenschaft dem piktoralen Medium stärkere Konturen zu geben. Andererseits muss bezweifelt werden, dass eine Betrachtung der medialen „Reinform“ überhaupt möglich ist. Hier primär entscheidend für die nur spezielle Gültigkeit des medienbasierten Differenzmodells ist jedoch, dass die Ausgangspunkte für die diametralen Zuschreibungen vorrangig keine dem derzeitigen Forschungsstand entsprechenden Erkenntnisse oder dem aktuellen Diskurs gleich welcher Fachrichtung entnommene Aspekte waren. Die den zwei Medien zugeschriebenen und bis zur polaren Gegensätzlichkeit zugespitzten Kompetenzen resultieren sowohl bezüglich ihrer Auswahl als auch ihrer inhaltlichen Ausrichtung aus den die Medialität reflektierenden Passagen der untersuchten Romane selbst. Diese beleuchten in unerwartet grundlegender, umfassender und auch weitgehend einheitlicher Weise auf Erzählebene die Möglichkeiten des sie selbst tragenden sowie des in ihnen inszenierten Mediums, diskutieren also die Medienkonkurrenz ausdrücklich und indizieren allein derart ihren intermedialen Charakter.⁷²⁵ Daher sollen im Folgenden auch nicht primär aktuelle semiotische, linguistische, phänomenologische, philosophische, medienwissenschaftliche oder gar neurophysiologische oder -psychologische Erkenntnisse und Theorien über den Bild-Text-Unterschied⁷²⁶ herangezogen werden. Sie verweisen nur indizierend, doch genauso unsystematisch⁷²⁷ auf den entsprechenden Diskurs und konturieren ihn in Grundzügen, wenn die Bilder-Texte ihn aufgerufen haben. Die Romane liefern in erster Linie die maßgeblichen Eckpunkte, die das Differenzmodell konstituieren, auch wenn diese vorwiegend, aber keineswegs ausschließlich traditio-

⁷²⁴ Otto, Gunter (1978): Text und Bild – Bild und Text, S. 4

⁷²⁵ Diese reflektierenden Äußerungen sind als „explizite Systemerwähnung“ im Sinne Irina O. Rajewskys (vgl. dies. (2002): *Intermedialität*, S. 196f.) zudeklariert und damit als eine Form der intermedialen Bezüge, die vorrangig markierende Funktion hat, weil durch sie keine „Als ob“-Illusion evoziert wird.

⁷²⁶ Zu Forschungsansätzen der visuellen Kommunikation vgl. Müller, Marion G. (2003): *Grundlagen der visuellen Kommunikation*, S. 121ff.

⁷²⁷ Eine systematische Zuweisung zu den aufgerufenen Ansätzen hätte im Rahmen dieser Arbeit keinen Erkenntniswert. Die Kriterien der Bild-Text-Unterscheidung sind ausdrücklich jenem Potpourri entnommen, zu dem sich populäre mediale Vorstellungen verfestigt haben. Auf diesem baut – laut These – auch die literarische Inszenierung und Funktionalisierung des Piktoralen auf.

nelle und spätestens seit Lessings „Laokoon“ zum Standard der Mediendiskussion gehörende Stereotype⁷²⁸ aufrufen.

Diese sind heute nicht alle widerlegt, viele wurden jedoch nach differenzierter Betrachtung modifiziert.⁷²⁹ So kann etwa Lessings Grundsatz von der Malerei als Raum- und der Dichtung als Zeitkunst in dieser kategorischen Polarisierung nicht mehr aufrechterhalten, sondern muss als komplexes Problem betrachtet werden:

„Die Grenzüberschreitungen zwischen Raum- und Zeitkünsten setzen voraus, daß die einfache Unterscheidung nicht ausreicht und stattdessen mit gemischteren Zuständen gerechnet werden muß. Das heißt: Raumkünste haben eine zeitliche und Zeitkünste eine räumliche Komponente [...].“⁷³⁰

Genauso wird die traditionelle Annahme, Bilder, die sich simultan präsentieren, könnten auch simultan wahrgenommen werden, inzwischen durch Studien zur visuellen Rezeption widerlegt.⁷³¹ Und Untersuchungen zum Bildaufbau⁷³² haben gezeigt, dass Gemälde und somit Bilder, die etwa auch Vilém Flusser als „Knäuel“ beschrieben hat, in denen die Zeit nicht gerichtet verlaufe, sondern zirkuliere⁷³³, sehr wohl eine Syntax aufweisen, der das menschliche Auge unwillkürlich und unbewusst folgt. Dennoch bestimmen die traditionellen Gegensätze von Bild und Text laienhafte Vorstellungen, die in den Bilder-Texten expliziert werden. Diese sind auch keineswegs gänzlich obsolet und häufig bei vormodernen Kunstwerken, die in den Bilder-Texten vorrangig inszeniert werden, aufschlussreicher als moderne Theorien, die um einen größeren Geltungsbereich bemüht sind und daher auch abstrakte Werke, denen jedoch andere zeichentheoretische Prämissen zugrunde liegen, einbeziehen.

Neue phänomenologische oder semiotische Erkenntnisse der Präsentation von Bild und Text oder neurophysiologische Forschungsergebnisse bezüglich der Rezeption spiegeln die hier untersuchten Romane ebenso wider – wenn auch seltener. Häufig werden diese im jeweiligen Nachwort durch den Verweis auf konkrete wissenschaftliche Untersuchungen belegt.⁷³⁴ Darüber hinaus rufen die Bilder-Texte kulturell verankerte und historisch gewachsene Annahmen über Gemälde auf, die auch nicht auf wissenschaftlichen Erkenntnissen früherer Zeiten fußen, sondern auf magischen, mythischen Vorstellungen von (Ab-)Bildern. Mit Blick auf die medialen „Eigenschaften“, welche die Romane konstatieren, können auch diese transmedialen Aspekte in das Modell einbezogen und kann so dem hier grundlegenden Ansinnen Rechnung getragen werden, nach dem die Kategorien den Texten nicht übergestülpt, sondern diese vielmehr aus ihrer Analyse gewonnen werden sol-

⁷²⁸ Karlheinz Stierle weist 1983 noch mit Recht darauf hin, dass seit Lessings „Laokoon“ eine systematische Beschreibung der Differenz des Mediums von Malerei und Literatur kaum weitergekommen sei (vgl. ders.: *Ästhetisches Medium, das Werk, das Imaginäre*, S. 370). In jüngster Zeit lassen sich jedoch Bemühungen konstatieren, die – unterschiedlichen Diskursen verpflichtet – sich um eine Differenzierung bemühen oder die traditionellen Dichotomien diskutieren (vgl. etwa Kreiser, Imke (2002): *Laokoon im einundzwanzigsten Jahrhundert oder die Neurobiologie der Ästhetik*).

⁷²⁹ Vgl. etwa Giuliani, Luca (1996): *Laokoon in der Höhle des Polyphem* / Kreiser, Imke (2002): *Laokoon im einundzwanzigsten Jahrhundert oder die Neurobiologie der Ästhetik*

⁷³⁰ Holländer, Hans (1995): *Literatur, Malerei, Graphik*, S. 131. Vgl. auch Giuliani, Luca (1996): *Laokoon in der Höhle des Polyphem*, S. 17f.

⁷³¹ Vgl. u.a. Kroeber-Riel, Werner / Weinberg, Peter (1999): *Konsumentenverhalten*, S. 261f. / Molnar, Francois / Ratsikas, Demitrios (1987): *Some Aesthetical Aspects of Visual Exploration* / Yarbus, Alfred L. (1967): *Eye Movements and Vision* / Bösel, Rainer (1981): *Physiologische Psychologie*, S. 349f.

⁷³² Vgl. etwa Marin, Louis (1992): *Zu einer Theorie des Lesens in den bildenden Künsten: Poussins *Arkadische Hirten**

⁷³³ Vgl. Flusser, Vilém (1996): *Kommunikologie*, S. 88

⁷³⁴ So gibt etwa James McKean als Quelle für die in *DAS ITALIENISCHE ZIMMER* zugrunde gelegten Vorstellungen im Nachwort „The Object Stares Back: On the Nature of Seeing“ von James Elkins an. Katharine Weber zitiert in *MUSIKSTUNDE* wörtlich Walter Benjamin aus „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, Johannes K. Soyener und Bartolomeo Bossi zitieren in *DIE VENUS DES VELÁSQUEZ* im umfangreichen Verzeichnis der Literaturhinweise unter anderem: Faust, Volker (1996): *Schizophrenie, Erkennen und Verstehen*.

len.⁷³⁵ Denn auch in diesen kulturgeschichtlichen Vorstellungen über die Medien spiegeln sich die Inszenierungsstrategien wider. In diesem Befund wurzelt auch die Entscheidung dafür, das medienbasierte Differenzmodell auf der Grundlage dieser, den Bilder-Texten entnommenen spezifischen Medien-Kompetenzen bzw. ihren Differenzen aufzubauen, im Bewusstsein, dass dieses ausschließlich für die durch große Uniformität bestimmte, auf Unterhaltung und eine breite Leserschaft zielende „Referenzliteratur“ und keinesfalls auf intermedial ambitionierte Texte oder auf „autonome Literatur“⁷³⁶ zugeschnitten sein wird. Es sei hier dennoch ein Mangel konstatiert und damit ein noch zu bearbeitendes Feld für intermediale Forschung markiert, das Sombroek einen „Kernbereich“ derselben nennt und seinerseits fordert, in diesem eine „systematische Beschreibung medialer Formen“ vorzunehmen, „in denen auf spezifische Weise die Differenz zwischen distinkten Medien [...] zum Ausdruck gebracht wird“⁷³⁷.

Die medialen Reflexionen in den Bilder-Texten leisten eine solche systematische und damit allgemeingültige Divergenzdeskription nicht, konnten für die Fragestellung dieser Arbeit aber auch deshalb nicht ignoriert werden, weil sie selbst eine Form der Rezeptionslenkung darstellen, welche die Wahrnehmung des inszenierten Fremdmediums Bild im Text steuert und auf die mediale Differenz hinweist. Damit übernimmt der Romantext selbst einen Teil der intermedialen Analyse, die auf „die Vermittlung medialer Unterschiede gerichtet“ sein und der es darum gehen muss, „die Differenz zu Formen in anderen Medien kenntlich [zu] machen und [zu] reflektieren“⁷³⁸. Da aus der auf Erzählebene dargelegten medialen Differenz außerdem – wie zu zeigen sein wird – die Gemäldeinszenierung erwächst, müssen diese Vorstellungen von den medialen Eigenschaften nicht nur als selbstbezüglicher Ausdruck des Textes über die Möglichkeiten und Grenzen seines Text-Seins gelesen werden. Derartige Reflexionen – im Erzählfluss meist „aufgesetzt“ wirkend – sind in der Literatur dieser unterhaltenden Art eigentlich nicht zu erwarten⁷³⁹, fallen daher umso mehr ins Auge und sollen hier verstanden werden als periphere, die piktorale Inszenierung stützende Komponente einer intermedialen Gesamtstrategie, welche die Leser-Wahrnehmung für den Fremdkörper Bild im Text schärft und für die vorliegende Untersuchung die Mechanismen der Gemäldeinszenierung offen legt. Denn dass aus diesen explizierten Vorstellungen von medialen Unterschieden zwischen Bild und Text die literarischen Strategien zur Inszenierung des Gemäldes resultieren, wird in Kapitel 5 gezeigt werden.

Kategorisch geprägt wurden diese Ansichten über die Mediendifferenz durch zahlreiche historische Positionen, angefangen bei den antiken des Simonides, Aristoteles oder Horaz´ über die in der Renaissance von Leonardo da Vinci und Battista Alberti vertretenen, jenen von John Dryden im 17., von Jean-Baptiste DuBos und Gotthold Ephraim Lessing im 18. Jahrhundert bis hin zu denen

⁷³⁵ Auch wenn dieses Kapitel dem folgenden vorangestellt ist, um die Nachvollziehbarkeit der Argumentation zu gewährleisten, so wurden die vorgestellten Parameter doch parallel zur Textanalyse aufgestellt, die in Kapitel 5 erfolgt.

⁷³⁶ Vgl. Kapitel 1.2.1

⁷³⁷ Sombroek, Andreas (2005): Eine Poetik des Dazwischen, S. 64f.

⁷³⁸ Ebd. S. 63

⁷³⁹ Doch auch Martina Mai konstatiert diese Häufigkeit des kunsttheoretischen Diskurses in dem von ihr untersuchten Genre, dem Malerroman im 20. Jahrhundert: „[...] in zunehmendem Maße widmet man sich dem Künstler als kreativ Schaffendem, als Schöpfer von Kunstwerken. Dagegen war innerhalb des überwiegenden Teils der Maler- und Künstlerromane des späten 19. und des frühen 20. Jahrhunderts die Thematisierung kunsttheoretischer Fragestellungen – meist in Form von Salon- und Ateliergeplauder – zwar anzutreffen; Fragen der praktischen künstlerischen Arbeit wurden aber meist nur oberflächlich berührt.“ (Dies. (2000): Bilderspiegel – Spiegelbilder, S. 10)

verstärkt semiotisch geprägten und nach Teilaspekten differenzierten⁷⁴⁰, im 20. Jahrhundert etwa formuliert von Jean Hagstrum oder W.J.T. Mitchell sowie den Phänomenologen. All jene behaupten entweder die Gleichrangigkeit der Künste oder die Vorrangigkeit⁷⁴¹ von Dichtung oder Malerei und damit deren mögliche Analogie oder grundsätzliche Verschiedenheit.⁷⁴² In diesen Wettstreiten ging es meist jedoch nur vordergründig um die Kunstformen Malerei und Literatur selbst, denn unter den Etiketten von vielseitiger Gestaltungsmöglichkeit, reiner Ästhetik oder unverstellter Rezeptionsweise wurde auf Basis der medialen Prämissen⁷⁴³ und häufig auch nur „mit mutmaßlichen Unterschieden zwischen den Darstellungsmöglichkeiten von Bildern und den Ausdrucksmöglichkeiten von Sprache“⁷⁴⁴ argumentiert. Das gilt selbst für *die* systematische Beschreibung, Lessings „Laokoon“, mit welcher der Autor Dichtung und bildende Kunst zu trennen versucht und dies mit den Unterschieden der jeweiligen Medien begründet.⁷⁴⁵ Letztere als solche, als „technische“ Basis der künstlerischen Ausdrucksformen, waren jedoch noch nicht in den Fokus gerückt. Da Lessing nach wie vor hinsichtlich auch neuerer medienästhetischer Trennungsversuche als „Gesetzgeber“⁷⁴⁶ zu gelten scheint, dessen „Laokoon“-Traktat nicht nur zum Synonym für diesen wissenschaftlichen Diskurs geworden ist und somit als Etikett dient⁷⁴⁷, sondern der auch als argumentative Ausgangsbasis oder zumindest als Differenzfolie fungiert, zieht sich eine bereits bei ihm zu konstatierende Unschärfe⁷⁴⁸ bis in aktuelle Arbeiten durch:

„In fast allen Konzepten von Intermedialität wird durch einen fließenden Übergang eine definitorische Unterscheidung zwischen Kunst und Medium verwischt, oder es wird von ‚Verschmelzung‘ von Kunst und Medien gesprochen, nicht zuletzt deshalb, weil nach wie vor unklar ist, welchen Bereich ‚Medium‘ und ‚Medialität‘ abdecken sollen.“⁷⁴⁹

Auch neuere Forschungsarbeiten⁷⁵⁰ zum Komplex „Verarbeitung von Malerei im Roman“ lassen diese Differenzierung vermissen, doch ist ein wachsendes Problembewusstsein zu beobachten, das eine solche Unterscheidung zumindest als Notwendigkeit konstatiert:

„Usually [...] publications [...] concentrate on similarities and differences between music and **language** [...]. Clearly, it better fits our purpose to compare two arts: music and literature. This, of course, does not exclude considering basic features of the medium language but allows us to focus on a special, aesthetic use of language.“⁷⁵¹

⁷⁴⁰ Vgl. Kreiser, Imke (2002): Laokoon im einundzwanzigsten Jahrhundert oder die Neurobiologie der Ästhetik, S. 34

⁷⁴¹ Diese Arbeit will hingegen keineswegs die Vorrangigkeit eines Mediums vor dem anderen behaupten.

⁷⁴² Vgl. Kreiser, Imke (2002): Laokoon im einundzwanzigsten Jahrhundert oder die Neurobiologie der Ästhetik, S. 20-40 / Reulecke, Anne-Kathrin (2002): Geschriebene Bilder: zum Kunst- und Mediendiskurs in der Gegenwartsliteratur, S. 127-190

⁷⁴³ Lessing etwa deutet dies an, wenn er darauf hinweist, dass „die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel, oder Zeichen gebraucht, als die Poesie“ (ders. (1979ff.): Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 5,2 [Laokoon], S. 116).

⁷⁴⁴ Scholz, Oliver R. (1991): Bild, Darstellung, Zeichen, S. 85

⁷⁴⁵ Es ist daher weniger verwunderlich als es auf den ersten Blick erscheint, dass in einer erneuten Hochzeit der intermedialen Vermischungstendenzen in der Kunst gerade jene Schrift der Erforschung derselben als Grundlage dient, die doch gerade eine Trennung der Künste als oberstes ästhetisches Gebot postulierte. Denn: Auch wenn es Lessing nicht darum gegangen ist, eine Medientheorie maßgeblich über das Differenzkriterium zu begründen, sondern die klassifizierten Eigenschaften nur zur Begründung seines ästhetischen Gebots der Grenzziehung dienen, lässt sich durch sie für die heutige intermediale Forschung das „weite Feld“ der Intermedialität, bis zu solch systematischer „Bestellung“ etwa durch Werner Wolf oder Irina O. Rajewsky weitgehend wenig beackert, grob parzellieren.

⁷⁴⁶ Koebner, Thomas (1988): Verteidigung der Bildbeschreibung, S. 136

⁷⁴⁷ Dies zeigen etwa die Titel folgender Arbeiten: Laokoon im einundzwanzigsten Jahrhundert (Imke Kreiser, 2002) / Das Laokoon-Paradigma (Inge Baxmann, Michael Franz, Wolfgang Schäffner, 2000) / Laokoon und kein Ende: der Wettstreit der Künste (Thomas Koebner, 1988) / Fragmente zu einem anderen Laokoon (Thomas Koebner, 1988) / Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik (Gunter Gebauer, 1984)

⁷⁴⁸ An einigen Stellen klingt die mitgedachte Differenz jedoch an, worauf etwa Luca Giuliani hinweist, wenn er betont, dass es bei Lessing heißt, Handlungen seien der eigentliche Gegenstand der Poesie – nicht der Sprache. „Dieser Unterschied ist wichtig. Denn Sprache wäre kein willkürliches System, wenn sie nicht grundsätzlich im Stande wäre, auch Körper darzustellen; sie kann es – aber nur um den Preis ihrer poetischen Qualität als Kunst.“ (Ders. (1996): Laokoon in der Höhle des Polyphem, S. 14)

⁷⁴⁹ Paech, Joachim (1998): Intermedialität, S. 17

⁷⁵⁰ Vgl. etwa Mosthaf, Franziska (2000): Metaphorische Intermedialität / Mai, Martina (2000): Bilderspiegel - Spiegelbilder

⁷⁵¹ Wolf, Werner (1999): The Musicalization of Fiction, S.12

Martina Mai fordert ebenfalls einen Ansatz, „mit dem die möglichen Beziehungen und Wechselwirkungen zwischen dem Romanautor, dem Roman, den ihm zugrunde liegenden ästhetischen Grundsätzen, der Künstlerfigur, deren Werk und deren ästhetischen Ansichten systematisch erfasst werden können“⁷⁵² und beginnt ihre Bestimmung des „Verhältnis[ses] von Malerei und Roman“ zumindest mit „Überlegungen zur Medienproblematik“⁷⁵³. Und Karlheinz Stierle ließ bereits 1983 erkennen, dass diese Perspektive fruchtbar sein könnte:

„Fragt man im Blick auf das zur Erscheinung gebrachte Sujet nach dem Medium, in dem es zur Erscheinung gebracht wurde, und den Bedingungen, unter denen das Sujet durch das Medium von vornherein steht, so erweist sich die Differenz von Literatur und Malerei als außerordentlich weitgehend.“⁷⁵⁴

Für neue Arbeiten auf diesem Gebiet indes scheint – eventuell befördert durch die Medium-/Form-Unterscheidung von Niklas Luhmann, nach welcher das Medium latent ist und nur in der tatsächlichen Realisierung in Formen beobachtbar wird⁷⁵⁵ – die Trennung von Medium und Kunstform und die Konzentration auf ersteres eine Selbstverständlichkeit zu sein, die sich nicht nur terminologisch in *Inter-media*-lität manifestiert. So sieht etwa Kim Mookyu im neuen Paradigma die Formen der Interaktion von Text und anderen ästhetischen Ausdrucksformen auf Grundlage ihrer medialen Bedingungen beschrieben.

„Während die Intertextualität die medialen Eigenschaften der im ‚textuellen Universum‘ in Beziehung gesetzten Artefakte zugunsten ihrer semantischen Interaktionen ignoriert hat, kommt mit dem Konzept der Intermedialität eine Dimension erneut in den Blick, die den Anteil des Medialen an Prozessen der (ästhetischen, sozialen etc.) Kommunikation betont.“⁷⁵⁶

Eine trennscharfe Abgrenzung des Mediums von der Kunstform kann jedoch auch die vorliegende Arbeit nicht leisten, sie kann nur einstimmen in den wissenschaftlichen Tenor, der nach dem „Medium in Reinform“ sucht und damit nach einem fest umrissenen Gegenstand, auf den die Phänomene sich beziehen lassen. Diesem Wunsch steht jedoch generell im Wege, dass „das Medium nicht als ‚etwas‘, sondern als ‚Medium‘, als Möglichkeit einer Form oder auch als ‚Dazwischen‘, letztlich als Mittel“ gesehen wird und nicht selbst beobachtbar ist, „weil es nur in der Form erscheint, zu deren Erscheinung es verhilft“⁷⁵⁷. Heute gehe ein eng gefasster Intermedialitätsbegriff nicht von einer „ontologischen Abgrenzung der Medien und Kunstformen untereinander aus“⁷⁵⁸, sondern setze sowohl einen Bereich der Differenzierung als auch der Verbindung und hybriden Überlappung voraus. Dies ist auch die Grundüberzeugung dieser Arbeit. Daher soll hier die Unterscheidung problematisiert und durch grobe Abgrenzungen markiert werden, auf deren Basis sich die Prämissen des Mediums und die darauf aufbauenden spezifischen Kompetenzen der jeweiligen Kunstform in Grundzügen separat betrachten lassen.⁷⁵⁹ Dieses Bestreben folgt schlicht der Einsicht, dass ohne eine Differenzierung nur pauschale „Erkenntnisse“ gewonnen werden können, wie folgende Aussage zeigt:

⁷⁵² Mai, Martina (2000): *Bilderspiegel – Spiegelbilder*, S. 26

⁷⁵³ Ebd. S. 27

⁷⁵⁴ Stierle, Karlheinz (1983): *Ästhetisches Medium, das Werk, das Imaginäre*, S. 366

⁷⁵⁵ Luhmann, Niklas (1995): *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 165ff.

⁷⁵⁶ Mookyu, Kim (2003): *Mediale Konfigurationen*, S. 4

⁷⁵⁷ Paech, Joachim (1998): *Intermedialität*, S. 23

⁷⁵⁸ Kolesch, Doris (2005): *Intermedialität*, S. 159

⁷⁵⁹ Nur so lässt sich etwa auch Lessings Abgrenzung der Poesie von Prosa verstehen. Erstere nutze ihr System willkürlicher Zeichen so, dass eine ästhetische Illusion erzeugt werde, welche die Bestimmung von Kunst sei. Prosa verfehle dieses Ziel: „Der Poet will nicht bloß verständlich werden, seine Vorstellungen sollen nicht bloß klar und deutlich sein; hiermit begnügt sich der Prosaist. Sondern er will die Ideen, die er in uns erwecket, so lebhaft machen, daß wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben, und in diesem Augenblicke der Täuschung uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte, bewußt zu sein aufhören.“ (Lessing, Gotthold Ephraim (1799ff.): *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Band 5,2 [Laokoon], S. 124)

„Bilder entziehen sich meistens einer unmittelbaren Verständlichkeit, z.B. aufgrund ihrer inhaltlichen Verschlüsselung. [...] Bildlesen, Bildverstehen will daher gelernt und geübt sein. [...] Die konventionalisierte Wortsprache hingegen (nicht die poetische) ist in höherem Maße allgemeinverständlich, stärker eingebettet in die soziokulturelle Kommunikation.“⁷⁶⁰

Hier wird das sinnhaft-hochkomplexe (künstlerische) Bild mit dem profanen Einsatz des Mediums Sprache im Alltag verglichen und auf die weniger unmittelbare Verständlichkeit des einen Mediums im Gegensatz zum anderen geschlossen – trotz der Erkenntnis, dass eventuell dieser Befund beim Vergleich mit der poetischen Anwendung der Sprache anders ausfiele. Genauso könnte aber bei der Gegenüberstellung von Bild in seiner Funktionsform des Piktogramms und der Literatur die schwellenlose Zugänglichkeit des ersten im Gegensatz zur hintertürigen der zweiten behauptet werden. „Ungleiche Vergleiche“ dieser Art sind für jede tendenzielle Aussage formulierbar, liefern jedoch keine generellen Erkenntnisse. Es bedarf der Unterscheidung von Ausdrucksmittel und dessen künstlerischer Anwendung.

„Literatur ist niemals nur Schrift. Wäre sie es, müßte sie schon wegen der Dürtigkeit und der Monotonie ihres Zeichenapparates anderen Künsten mit der unabsehbaren Fülle ihrer Farben und Linien, ihrer Flächen und Rundungen, ihrer Töne und Geräusche hoffnungslos unterlegen sein. Aber anders als die anderen Künste ist Literatur aus einem Material verfaßt, dessen Elemente bereits [...] Zeichen sind, die mehr und anderes sagen als sie selber sind. [...] Die] Buchstaben erweisen sich so als technische Kunstgriffe, mit denen die Kombinationsmöglichkeiten und damit die Aussagekraft der Zeichen sich jeweils sprunghaft erweitern. Umgekehrt also wäre das Material der Literatur in seiner nahezu unbegrenzten Ausdrucks- und Zeigefähigkeit dem Material der anderen Künste eher unendlich überlegen, wären seiner Zeichenfähigkeit nicht andere Grenzen gesetzt, die den bildenden Künsten und der Musik ungleich leichter überwindbar sind.“⁷⁶¹

Ein Bilder-Text betont selbst diese gesteigerte Leistungsfähigkeit der Kunst gegenüber den Medien:

Ich will damit sagen, [...] dass sich nämlich die Malerei auf die gleiche Weise mithilfe von Formen und Farben äußert wie die Literatur mithilfe von Wörtern. Folgerichtig besteht die dialektische Aufgabe beider darin, sich auszudrücken, indem sie darüber hinausgehen. Die Malerei tut das, indem sie etwas anderes erzeugt als ein bloßes Abbild der Wirklichkeit, und die Literatur, indem sie mehr sagt, als die bloße Sprache vermag. Zugleich möglicherweise auch etwas, das weniger deutlich und offensichtlich ist. Sofern sich das so verhält [...], zeigt uns die Kunst erneut, dass sie eine tödliche Waffe ist, mit deren Hilfe wir ihren eigenen Selbstmord bewirken. Das geschieht in der Malerei durch die Farben, in der Literatur durch die Sprache.

Fernández, Pedro: DAS GEHEIMNIS DES MALERS, S. 297

Auf die Fruchtbarkeit der hier angestrebten differenzierenden Sichtweise deutet die Fragestellung dieser Arbeit selbst hin, denn sie geht davon aus, dass die Literatur die Mittel, die ihr der Text als ihr spezifisches Medium zur Verfügung stellt, in einer Weise nutzen kann, die – zumindest scheinbar – dessen Kompetenzrahmen überschreitet: Der literarische Text als spezielle ästhetische Anwendung der Sprache kann die Illusion erzeugen, er operiere auch auf der medialen Basis einer anderen Kunstform, jener der Malerei. Er vermag es etwa, sich – wie beispielsweise Gateau vom Roman fordert – gegen „sa propre loi de successivité“⁷⁶² und das heißt, gegen seine mediale Begrenztheit aufzulehnen: als intermedialer, künstlerischer Text. Gleiches lässt sich auch an der Malerei zeigen, die Art-Formen gefunden hat, um in Gemälden Zeitstrukturen darzustellen, was ihr als Raum- und auf dem Simultan-Medium Bild operierender Kunst eigentlich verwehrt sein müsste.⁷⁶³ Doch auch ihr Vermögen wird nur erkennbar, wenn man Medium und Kunstform unterscheidet. So soll durch diese Perspektive der euphorische Jubel Goethes angesichts von Lessings kategorischer Trennung der Kunstformen umgedreht werden, so dass zunächst die „Basen“ getrennt erscheinen,

⁷⁶⁰ Niehoff, Rolf (1989): Bild und Sprache. Beobachtungen, Reflexionen, Konsequenzen, Anregungen, S. 17

⁷⁶¹ Lämmert, Eberhard / Scheunemann, Dietrich (1988): Literatur und andere Künste. Einer neuen Reihe zum Geleit, S. 7

⁷⁶² Jean-Charles Gateau. Zit. nach: Mai, Martina (2000): Bilderspiegel – Spiegelbilder, S. 30

⁷⁶³ Vgl. Holländer, Hans (1984): Augenblicksbilder. Zur Zeit-Perspektive in der Malerei

um zeigen zu können, wie nah ihre „Gipfel“ zusammenstoßen können.⁷⁶⁴ Generell ist Detlef Kremer zuzustimmen, der konstatiert: „Gerade an den Schnittstellen zwischen verschiedenen Medien erreicht die Medialität ein hohes Maß an Evidenz.“⁷⁶⁵

Eine Differenzierung von Medium und Kunstform erscheint somit für das Verständnis des historischen Vergleichs der Künste zumindest retrospektiv als hilfreiche Sichtweise, ist jedoch für die Betrachtung einer medialen Interaktion erst recht von Bedeutung, da es bei dieser nicht nur um Kompetenzgerangel, sondern um Kompatibilität geht und sich die Frage umso mehr stellt, auf welcher Basis Kunstformen intermedial agieren können und warum sie es wollen.

„[...] Bilder und Texte leisten offensichtlich nicht dasselbe. Wo der Text versagt, gewinnt das Bild einen nicht einholbaren Vorsprung und umgekehrt gibt es einen Vorsprung der Texte vor den Bildern. Daraus folgen Wechselwirkungen, Konkurrenzverhältnisse und ein beständiges Zusammenspiel der Zeichensysteme [...]“⁷⁶⁶

Bild und Text sind unterschiedliche Medien, different nicht nur hinsichtlich des *Wie* der Vermittlung, bezüglich also der ihnen zur Verfügung stehenden Mittel, sondern auch der Frage, was sie mit diesen Mitteln zu vermitteln vermögen. Zwischen ihnen besteht eine unüberbrückbare Kluft, die auch die nach einer Homologie der Künste strebende und auf neurobiologischen Erkenntnissen beruhende, damit jedoch primär auf Kunstwahrnehmung fokussierende Forschung⁷⁶⁷ nicht tangieren kann und die in der Geschichte sowohl die Diskussion um den Thronanspruch eines der Medien hervorgerufen hat als auch das Postulat, dass sie sich immerfort suchten, dass sie einander ergänzten. Dass diese „parasitäre“ Partizipation an den Fähigkeiten des je anderen gerade das hier ausgewählte Textmaterial bestimmt, ist in Kapitel 1.2.1 in Ansätzen erläutert worden und soll in Kapitel 6 differenzierter gezeigt werden: Die Bilder-Texte wollen durch die Inszenierung des Gemäldes eine dem piktoralen analogen verdichteten Visualisierungsgrad erreichen. Doch durch diese Bezugnahme kann nicht die mediale Kluft geschlossen werden, die Bild und Text trennt und verhindert, dass beide in ihrer Materialität und mit umfassender Vermittlungskompetenz im Text präsent sind.

„Wie bei der literarischen Übersetzung aufgrund der ‚Irrationalität‘ der Sprache keine vollkommene Übertragung von einer Sprache in die andere existiert, ist eine vollkommene Umsetzung von Bildern in Text aufgrund der medialen Gegensätze unmöglich.“⁷⁶⁸

Rajewsky spricht von diesem unüberbrückbaren Spalt als *intermedial gap*, der zur Folge habe, dass bei der intermedialen Systemreferenz

„[...] immer und per definitionem eine Differenz zwischen den Systemen spürbar und vom Rezipienten mitgelesen wird [...]. Dieser Umstand ist entscheidend für die jeweilige Bedeutungskonstitution eines Textes [...] und muß bei der Untersuchung und Funktionsbestimmung intermedialer Vertextungsverfahren berücksichtigt werden.“⁷⁶⁹

Dies ist sinnvoll, weil die Medien das äußere Gerüst bilden, in welchem Wort und Bild sich treffen und daher auch Kunst und Literatur interagieren können: „Und die innere Wort-Bild-Beziehungen

⁷⁶⁴ „[...] die Gipfel beider erscheinen nun getrennt, wie nah ihre Basen auch zusammenstoßen mochten.“ (Goethe, Johann Wolfgang von (1948ff.): Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, Band 10 [Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit], S. 348)

⁷⁶⁵ Kremer, Detlef (2001): Text und Medium, S. 23

⁷⁶⁶ Holländer, Hans (1995): Literatur, Malerei und Graphik, S. 134

⁷⁶⁷ Vgl. Kreiser, Imke (2002): Laokoon im einundzwanzigsten Jahrhundert oder die Neurobiologie der Ästhetik

⁷⁶⁸ Mai, Martina (2000): Bilderspiegel – Spiegelbilder, S. 81

⁷⁶⁹ Rajewsky, Irina O. (2002): Intermedialität, S. 70f.

bezeichnen [...] die Art und Weise, wie Wort und Bild in diesem Rahmen zusammenwirken können, wie die eine Kunst auf die andere Bezug nehmen kann.“⁷⁷⁰

So lautet die grundlegende These dieser Arbeit, dass die literarischen Strategien der Gemäldeinszenierung im Roman gerade aus dieser basismedialen Kluft erwachsen, die nicht überbrückt werden kann und daher mit genuin literarischen Mitteln überwunden, das heißt konkret, in den Hintergrund gedrängt, vergessen gemacht werden soll, so dass eine Illusion des Fremdmedialen im Basismedium entstehen kann. Es scheint also sinnvoll, den vermeintlichen Rückschritt zu den unumgänglich vorgegebenen Konditionen der Interaktion, zu den Medien Bild und Text, zu machen, nicht nur, weil diese im Bewusstsein des Textproduzenten liegen und durch die medialen Reflexionen explizit in jenes des Rezipienten gerufen werden, sondern weil sich vor diesem Hintergrund die genuinen „Leistungen“ der Kunstform Literatur konturierter ablesen lassen: Diese bleibt den Bedingungen des Textes verhaftet, entwickelt auf medialer Basis jedoch Strategien, die zumindest eine Illusion, eine „Als ob“-Überwindung der medialen Kluft ermöglichen.

In dieser Arbeit werden nur Romane betrachtet, in denen Inszenierungsstrategien nicht oder nur leicht modifizierend in die narrative Textstruktur eingreifen. Es lässt sich an ihnen aber umso besser zeigen, wie die literarischen Texte Letztere auf konventionelle Weise nutzen, um das Gemälde ohne dessen materielle oder auch rein visuelle Präsenz sichtbar oder auf vielfältige andere Art erfahrbar zu machen. So soll – vereinfacht ausgedrückt – hier das Medium als Basis gedacht werden, das Werkzeuge zur Verfügung stellt, deren sich die Kunstform „künstlerisch“ bedient. Dadurch kann die Literatur als solche klassifiziert und von „profaner“ Sprachverwendung wie etwa einer Gebrauchsanweisung unterschieden werden. Gleiches gilt für das Bild, dessen künstlerische Ausführung sich in der Regel von funktionellen unterscheiden lässt. Natürlich sind diese klaren Grenzen konstruiert, im Bewusstsein, dass in manchen Fällen nur der Kontext über Kunst oder Nicht-Kunst entscheidet und der Kunstcharakter im Auge des Betrachters liegt. Dennoch scheint eine solche Vereinfachung aus heuristischen Gründen sinnvoll.

Auf die Medien muss der Blick aber auch deshalb konzentriert sein, weil es nur um diese geht. Während bei den Intermedialitäts-Formen, die Werner Wolf als das Werk übergreifend erschließbar bezeichnet (z.B. Transmedialität), der „Inhalt“ im Vordergrund steht, der von einer „Form“, von einem medialen „Behälter“ in einen anderen transportiert wird, gerät bei der intermedialen Referenz zunächst die Form in den Blick. Diese soll in einer anderen Form nach deren Format umgeformt werden und dennoch – auch und gerade in ihrer „Gestalt“ – erhalten bleiben. Es geht also nicht in erster Linie um den Inhalt, um das, was das Artefakt semantisch repräsentiert, was es zeigt, sondern um die Art, wie es repräsentiert, auch wie es sich in der neuen Form selbst repräsentiert – der eigenen Repräsentationsmittel weitgehend entledigt. Winfried Eckel macht deutlich, dass Bilder oftmals schon von der Literatur vorformulierte Sujets gestalten und so eine Beschreibung dieser Bilder nur eine Rückübersetzung in das Medium der Sprache wäre, aus dem sie stammten.

⁷⁷⁰ Willems, Gottfried (1990): Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen, S. 417

„Ein ernsthaftes Beschreibungsproblem existiert [...] nicht. Wenn das Bild im Grunde Dichtung ist, eine Dichtung, die der zitierten Formel [des Simonides⁷⁷¹] zufolge lediglich 'stumm' ist, dann genügt es, daß ihm der Kommentator gleichsam den Mund leiht, um es auch hörbar zum Sprechen zu bringen. Ein Gemälde ist angemessen beschrieben, sobald die zugrunde liegende Erzählung erfaßt worden ist [...]“⁷⁷².

Darum geht es in dieser Arbeit nicht, da dieses Beschreibungsziel nicht als intermediales, sondern als Sonderform der Intertextualität zu benennen ist. Auch legt diese Ausführung nahe, dass ein Medium nicht mehr als ein materiell definierter Übertragungskanal ist, in dem Inhalte schlichtweg transportiert und unverändert in einen anderen transferiert werden können. Für eine medienbasierte Sichtweise darf ein Medium jedoch eben nicht als bloßer technischer Kommunikationstransporter verstanden werden, der zwischen Sender und Empfänger kursiert, was auch in der Forschung immer seltener geschieht.⁷⁷³ Dagegen gilt: „Jedes Medium setzt eine konzeptionelle Reduktion voraus.“⁷⁷⁴ Stierle beschreibt daher das Medium als „Sprache“, deren Art von der Natur des Mediums abhängig ist. So soll hier – wie bei Wolf und Rajewsky – Medium als „a conventionally distinct means of communication or expression characterized not only by particular channels [...], but also by the use of one or more semiotic systems“⁷⁷⁵ verstanden und die Überzeugung betont werden, dass das Dargestellte, der „Inhalt“ eines Kunstwerkes, nicht von seiner materiellen, medialen Basis zu trennen ist, sondern dass Medien – semantisch indifferent – dennoch „einen spezifischen Widerstand [etablieren], der die Information prägt und verändert“⁷⁷⁶. Daher verstand etwa Neil Postman das Medium als Metapher, die den „Inhalt“ schafft: „Kultur ist zwar ein Produkt der Sprache; aber von jedem Kommunikationsmedium wird sie neu geschaffen, von der Malerei und den Hieroglyphen ebenso wie vom Alphabet und vom Fernsehen.“⁷⁷⁷

Abschließend sei der medienbasierte Ansatz mit der Fragestellung und dem größeren Forschungsrahmen, dem der Intermedialität in der Literaturwissenschaft, selbst begründet:

„In einer Zeit, in der das Stichwort *Intermedialität* die Diskussion beherrscht, richtet sich das Augenmerk in erster Linie auf das Medium einer Kunstform und auf dessen spezifischen, unverwechselbaren Charakter. Nicht das Wesen der Kunst ist Gegenstand der Betrachtung, sondern die mannigfaltigen Erscheinungsformen des Ästhetischen in ihrer Besonderheit und Unverwechselbarkeit.“⁷⁷⁸

Dazu muss jedoch das Andere als konventionell distinkt wahrgenommene mediale Form, also in seinem Anderssein erkennbar werden. So beschreibt Böhm es für die Strategie des intermedialen Formzitats, in der, „vermittelt durch die Form des Zitatkontexts und durch die zitierte Form, die entsprechenden Medien in ihrer Differenz [erscheinen]“⁷⁷⁹. Die Entwicklung des Bewusstseins für diesen intermedialen und damit in den Medien der Kunstformen begründeten Unterschied sieht Klinkert im 19. Jahrhundert.

„Literatur und Malerei entdeckten im folgenden [nach Lessings „Laokoon“] überhaupt erst die spezifischen Möglichkeiten der ihnen zugrunde liegenden Medien. Die kritisch-reflexive Auseinandersetzung mit der in einem fremden Medium verankerten Malerei ermöglicht der Literatur im 19. Jahrhundert die

⁷⁷¹ Laut Simonides von Keos ist Dichtung ein sprechendes Bild, Malerei stumme Dichtung. Vgl. Wenzelburger, Dietmar: *Ut pictura poesis*, S. 483.

⁷⁷² Eckel, Winfried (1999): *Wissen und Sehen*, S. 92

⁷⁷³ Ein Überblick über die Verwendung des weitgehend ungeklärten Begriffs findet sich in: Sombroek, Andreas (2005): *Eine Poetik des Dazwischen*, S. 28ff.

⁷⁷⁴ Stierle, Karlheinz (1983): *Ästhetisches Medium, das Werk, das Imaginäre*, S. 367

⁷⁷⁵ Wolf, Werner (1999): *Musicalized Fiction and Intermediality. Theoretical Aspects of Word and Music Studies*, S. 40

⁷⁷⁶ Kremer, Detlef (2001): *Text und Medium*, S. 25

⁷⁷⁷ Postman, Neil (1987): *Wir amüsieren uns zu Tode*, S. 19

⁷⁷⁸ Zima, Peter V. (1995): *Ästhetik, Wissenschaft und „wechselseitige Erhellung der Künste“*. Einleitung, S. 1

⁷⁷⁹ Böhm, Andreas (2003): *Einleitung: Formzitat und Intermedialität*, S. 7

Erkenntnis der *differentia specifica* des eigenen Mediums [...]. Das Differenzbewußtsein ermöglicht aber umgekehrt auch eine ästhetische bewußt eingesetzte intermediale Reflexion.⁷⁸⁰

Doch geht auch Gisbert Kranz, einer der Pioniere systematisch-intermedialer Reflexionen, in seinen Überlegungen zur Transposition zunächst davon aus, dass ein „Bildgedicht [...] sich, was seine Form betrifft, auf das stützen [kann], was Bildkunst und Wortkunst gemeinsam ist“⁷⁸¹. Am Ende des Kapitels aber resümiert er, dass „die Verschiedenheit von Poesie und Kunst für ein Bildgedicht noch wichtiger sind als die Gemeinsamkeiten. Erst die Differenz zwischen Bildkunst und Dichtung ermöglicht ein Bildgedicht.“⁷⁸² Bei seinem ersten Fokus auf das Gemeinsame der beiden Kunstformen Dichtung und Malerei hatte sich Kranz zunächst auf die parallelen Themen, Stoffe und Stile konzentriert, etwa piktoral-literarische Entsprechungen von Stileigentümlichkeiten wie dem Komischen, Grotesken, Satirischen aufgezeigt, die in beiden Medien erkennbar sind und daher auch transponiert werden können. Erst mit Blick auf die Unterschiede rücken bei ihm mediale Aspekte ins Blickfeld: „Bewegung, Klanggestalt und das die Phantasie erregende Wort“⁷⁸³. Bereits Dieterle forderte daher bezüglich der Transposition im Sinne von Kranz, dass eine weitere Differenzierung erfolgen müsse, um „die mehr inhaltlichen von den mehr formalen Umsetzungen zu unterscheiden“⁷⁸⁴. Und 2002 betonte Rajewsky:

„Spezifikum intermedialer Bezüge ist die Überschreitung von Mediengrenzen. Bei der Untersuchung intermedialer Bezüge ist folglich den Konsequenzen Rechnung zu tragen, die sich aus der medialen Differenz zwischen den involvierten Medien für die Möglichkeit der Bezugnahme ergeben.“⁷⁸⁵

Heute scheint dieser Anspruch zur gängigen Maxime jeder intermedialen Untersuchung geworden zu sein. Nicht ausreichend sei es für eine solche, mediale Querverbindungen anzudeuten, konstataren Mecke und Roloff 1999⁷⁸⁶, Yvonne Spielmann betonte schon ein Jahr zuvor, dass es sich bei Intermedialität um eine „differenzsetzende Kategorie“ handelt, deren Voraussetzung die „Trennung der Medien“⁷⁸⁷ ist und Sombroek bestärkt 2005, dass ein „Konzept von Intermedialität [...] am Problem medialer Differenz selbst anzusetzen“⁷⁸⁸ habe.

Der medialen Verfasstheit gilt die primäre Aufmerksamkeit der literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Intermedialen auch in dieser Arbeit. Damit sind jene Vorwürfe entkräftet, die einer philologischen Bearbeitung dieser Thematik vorwerfen, sie wolle nur ihren Untersuchungssektor erweitern, ohne auch die theoretischen Prämissen der neuen Bereiche zu beachten.⁷⁸⁹ Dies kann in dieser Arbeit schon deshalb nicht geschehen, weil das Untersuchungsmaterial selbst in Form der in diesem Kapitel exemplarisch belegten expliziten Thematisierung der medialen Differenzen auf diese

⁷⁸⁰ Klinkert, Thomas (2001): *Der Text als Bildmedium?* S. 120

⁷⁸¹ Kranz, Gisbert (1981): *Das Bildgedicht*, S. 27

⁷⁸² Ebd. S. 46

⁷⁸³ Ebd.

⁷⁸⁴ Dieterle, Bernard (1988): *Erzählte Bilder*, S. 206

⁷⁸⁵ Rajewsky, Irina O. (2002): *Intermedialität*, S. 199 / Vgl.: „[...] die Differenz zwischen dem Bild und dem, was ich darüber im Medium Sprache sagen kann, ist eine Grundgegebenheit der Bildauslegung, die auch dem Betrachter bewußt werden muss.“ (Otto, Gunter / Otto, Maria (1987): *Auslegen, Ästhetische Erziehung als Praxis des Auslegens in Bildern und des Auslegens von Bildern* S. 53)

⁷⁸⁶ Mecke, Jochen / Roloff, Volker (1999): *Intermedialität in Kino und Literatur der Romania*, S. 11

⁷⁸⁷ Spielmann, Yvonne (1994): *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*, S. 26 und 31

⁷⁸⁸ Sombroek, Andreas (2005): *Eine Poetik des Dazwischen*, S. 62. Dass die vorliegende Arbeit diesem Anspruch Sombroeks an eine intermediale Untersuchung entspricht, gleichzeitig jedoch ein Phänomen in den Blickpunkt rückt, das dieser als „Thematisierungsphänomen“ (vgl. ebd. S. 57) beschreiben und daher stärker der Intertextualität zurechnen müsste, zeigt, dass noch immer Unsicherheit hinsichtlich einer trennscharfen Systematik der Phänomene besteht.

⁷⁸⁹ Vgl. ebd. S. 28, FN 7

hinweist und damit den Rezipienten auf den ihm eigenen intermedialen Charakter lenkt, der derart markiert zu einem „Ereignis im Spannungsfeld synästhetischer Erfahrung“⁷⁹⁰ werden kann.

Mit dem Fokus auf die medialen Unterschiede ist die Möglichkeit der intermedialen Bezugnahme primär als Überwindungsstrategie zu denken, mit der die Kunstformen – hier die Literatur – versuchen, die Kluft, den *intermedial gap*, scheinbar zu überbrücken und mit den dem je anderen Medium ausschließlich zugesprochenen Kompetenzen die eigenen Defizite zu kompensieren. Diese These belegt auch ein quantitativer Befund Rajewskys, den jener dieser Arbeit stützen kann:

„Weitaus häufiger als (teil-)reproduzierende Techniken manifestieren sich in der Analysepraxis Rekursverfahren, die auf Elemente und/oder Strukturen des Bezugssystems abheben, die sich nicht reproduzieren lassen, bei denen also gerade die Medienspezifität der fraglichen Komponenten des Bezugssystems relevant wird.“⁷⁹¹

Moog-Grünewald leitet aus dieser Relevanz bezüglich ekphrastischer Beschreibung nur eine Konsequenz ab: Mit der Feststellung der essentiellen, daher unaufhebbaren Differenz von Bild und Text „korrespondiert das Begehren: die vorgebliche essentielle Differenz aufzuheben“⁷⁹². Und auch schon Koebner deutete an:

„Die säuberliche Scheidung [...] verhindert es wahrzunehmen [...], daß Zeit- und Raumkontinuum einander durchdringen, bedingen [...]. Vielmehr stellt es eines der Ziele für die jeweilige Kunstform dar, das den eigenen Zeichen und Mitteln nicht leicht zugängliche Kontinuum einzubeziehen. [...] Die Reduktion der bildenden Künste auf den Raum enthüllt sich [...] als eine Art Defizit, das zu kompensatorischer Anstrengung verlockt; dasselbe gilt für die Literatur.“⁷⁹³

Der weiterreichende Blick auf die Funktionalisierungsmöglichkeiten des Gemäldes im Roman lässt noch einen anderen Vorteil des medienbasierten Differenzmodells erkennen. Denn die Unterschiede der an der intermedialen Aktion beteiligten Medien Text und Bild werden – so die grundlegende Suppletions-These – durch den Roman scheinbar überwunden – besser: überbrückt –, um von den spezifischen Kompetenzen der auf dem Medium Bild aufbauenden Kunstform Gemälde zu partizipieren. Es lässt sich an den medialen Dichotomien also auch die jeweilige angestrebte Suppletionsfunktion ablesen.

Dass die Untersuchung der Interaktion von Literatur und Malerei aber auch mit Blick auf deren Gemeinsamkeiten fruchtbar sein kann, zeigt die Arbeit von Franziska Mosthaf. Sie stützt ihren Ansatz auf die Analogien der Kunstformen Gemälde und Roman, entwickelt „analog zum kommunikationstheoretischen Modell der narrativen Vermittlung ein allgemeines Strukturmodell für Gemälde“ und untersucht hinsichtlich der Frage nach den Formen „metaphorischer Intermedialität“ „auf welchen narrativen Ebenen (N1–N5) welche Aspekte der Malerei verarbeitet werden können“⁷⁹⁴. Mosthaf nimmt also einerseits nicht die Medien, sondern die Kunstformen in den Blick und verbleibt im Gegensatz zu dem hier vertretenen inter-*medialen* Ansatz buchstäblich auf der Ebene der *interart studies*. Zum anderen richtet sie ihr Augenmerk auf mögliche Schnittstellen der jeweiligen für Gemälde und Roman typischen Strukturelemente und nicht auf deren Differenzen. Infolgedessen definiert die Verfasserin auch „metaphorische Intermedialität“ als einen „Kontakt zwischen zwei Medien, der sich auf der kontaktgebenden Ebene metaphorisch vollzieht“, und zwar indem „be-

⁷⁹⁰ Mecke, Jochen / Roloff, Volker (1999): Intermedialität in Kino und Literatur der Romania, S. 11

⁷⁹¹ Rajewsky, Irina O. (2002): Intermedialität, S. 85

⁷⁹² Moog-Grünewald, Maria (2001): Der Sänger im Schild, S. 1

⁷⁹³ Koebner, Thomas (1988): Verteidigung der Bildbeschreibung, S. 141

⁷⁹⁴ Mosthaf, Franziska (2000): Metaphorische Intermedialität, S. 9

stimmte Aspekte eines Mediums (beispielsweise der Malerei) in einem anderen Medium (beispielsweise der Literatur) mit dessen spezifischen Mitteln evoziert werden können aufgrund einer konzeptuellen Überschneidung zwischen Aspekten der beiden Medien⁷⁹⁵. Ihr Ansatz ähnelt damit dem Versuch Walzels, Kategorien zu finden, die auf verschiedene Kunstformen anwendbar sind. Dieser sei laut Zima „weder sinnlos noch steril. Entscheidend sind die Ebenen, auf denen Kunstgattungen oder Einzelwerke aus verschiedenen Kunstbereichen miteinander verglichen werden. Es muß klar sein, daß jede Ebene einen anderen Abstraktionsgrad aufweist [...]“⁷⁹⁶

Diese Trennschärfe lässt Mosthaf mit ihrem Fokus auf konzeptuelle Überschneidungen jedoch vermissen, die Grenze zwischen Medium und Kunstform wird nicht scharf gezogen. Die Autorin trägt mit ihrem Ansatz jedoch einem weiter gefassten Untersuchungsinteresse Rechnung, das die „Verarbeitung von Malerei“ generell, damit vor allem auch nicht-markierte intermediale Formen und nicht etwa nur die Inszenierung eines konkreten (nicht unbedingt jedoch authentischen) Gemäldes im Text umfasst. Ihre in Literatur zu „übersetzenden“ Aspekte der bildenden Kunst (Produktion, Werk, Rezeption) unterscheiden sich daher auch von jenen dieser Arbeit (Präsentation, Rezeption, Trans-Mediales), die konkreter nach der Inszenierung des Kunstwerkes fragt und etwa die „künstlerische Quelle“⁷⁹⁷, also den Künstler, nur als ein „Requisit“ in der Inszenierung seines Werkes ansieht und nicht als eine Größe der „Verarbeitung“ selbst. Auch Aspekte wie Kunstkritik oder -handel stehen nicht als solche im Fokus, sondern werden als periphere, die Inszenierung stützende Größen angesehen. Dies trägt dem konzentrierten Verständnis von Intermedialität Rechnung, das dem von Wolf und Rajewsky folgt und für „echte Intermedialität“ als zu wenig erachtet, dass in der Literatur über ein anderes Medium – wie über jeden Gegenstand möglich – gesprochen wird.⁷⁹⁸ Für Mosthaf ist hingegen schon die syntagmatische Eingebundenheit etwa einer Malerfigur ein intermediales Phänomen.

So ist ihr Ansatz, der hier als Gegenbeispiel zu jenem dieser Arbeit vorgestellt wird, zu einer Typologisierung der Formen von Verarbeitung der Malerei im Roman zwar in sich schlüssig und kann einen großen Beitrag zur Übersichtlichkeit einer solchen leisten. Doch trägt er – wörtlich genommen – mehr dem Inter-art- als dem Inter-medialitätsbegriff Rechnung, genauso eher einem primär interpretatorischen als einem literarisch-„technischen“ Interesse. An einigen Stellen gibt Mosthaf jedoch selbst Hinweise auf die Bedeutung der medialen Basis, etwa bezüglich der Markierung:

„Bei der Intermedialität [im Gegensatz zur Intertextualität] kann neben dem Fall der Verarbeitung tatsächlicher Kunstwerke auch die Verarbeitung fiktiver Kunstwerke von großer Bedeutung sein, da es bei der Intermedialität sehr oft eben primär auf das Medienspezifische ankommt und nicht auf das Historische.“⁷⁹⁹

In dieser Arbeit soll jedoch trotz der Betonung des Unterschiedes die Existenz medialer Gemeinsamkeiten als *tertia comparationis* nicht vergessen, sondern als grundlegende Voraussetzung der intermedialen Aktion überhaupt verstanden und mitgedacht werden.⁸⁰⁰ Als solche konstatiert sie Werner Wolf auch für die Interaktion von Musik und Literatur:

⁷⁹⁵ Mosthaf, Franziska (2000): *Metaphorische Intermedialität*, S. 7

⁷⁹⁶ Zima, Peter V. (1995): *Ästhetik, Wissenschaft und „wechselseitige Erhellung der Künste“*. Einleitung, S. 19

⁷⁹⁷ Vgl. Mosthaf, Franziska (2000): *Metaphorische Intermedialität*, S. 18

⁷⁹⁸ Vgl. Wolf, Werner (1996): *Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft?* S. 87f.

⁷⁹⁹ Mosthaf, Franziska (2000): *Metaphorische Intermedialität*, S. 73

⁸⁰⁰ Dies allein deshalb, weil der Ursprung von Sprache und Schriftsystem in piktoralen Zeichensystemen zu suchen ist. Vgl. etwa Scholz, Oliver R. (1991): *Bild, Darstellung, Zeichen*, S. 15 / Wenzel, Horst (1995): *Hören und Sehen. Schrift und Bild*, S. 292ff.

„The idea of a musicalization of fiction and of literature in general presupposes some sort of comparability or similarity between literary texts and music. Otherwise, any transposition of music into literature, limited as it may be, would be unthinkable. In other words: the existence and the range of similarities between the two media or arts determine both the possibility (or impossibility) and the limits of a musicalization of fiction.“⁸⁰¹

Welche allerdings diese Gemeinsamkeiten sind, von denen Adorno eine in der „Sprache“ sieht, die „jenseits der eindeutigen Mitteilung, der Nachricht liegt“⁸⁰², eine andere seit der Antike und dem ut pictura poesis-Postulat in der Mimesis erkannt wird, kann hier nicht erörtert werden. Sie sollen jedoch nicht so weit gedacht werden, dass die Differenzierung zwischen Literatur und bildender Kunst als „verschiedenen ‘Medien’ [...] eher als (heuristisch gerechtfertigte) Arbeitshypothese denn als fraglos durchführbare Grenzziehung [erscheint]“⁸⁰³. Eine Grenze, basierend bereits, aber nicht nur auf den medialen Voraussetzungen der Kunstformen, wird als existent betrachtet. Und sie ist nicht allein in den bestimmten Fachwissenschaften, deren Vertreter infolgedessen stets nach dem „spezifischen Charakter der Literatur, der Musik, der Malerei oder des Films [...] – und nicht so sehr nach ihrem gemeinsamen Nenner“⁸⁰⁴ fragten, präsent, sondern vor allem im nicht-wissenschaftlichen Bewusstsein. Dass sie auch bei der Produktion der Bilder-Texte im Vordergrund stand, zeigen die expliziten Reflexionen über die Medienkonkurrenz in den Romanen, die – meist zwar unter dem terminologischen Schild der Kunstformen – tradierte „Vorstellungen“ über Medien aufrufen. Diese „Vorstellungen“ – keine belegbaren Erkenntnisse – sind es auch, durch die sich die strikte Polarisierung der medialen Eigenschaften im Differenzmodell als eine für die Fragestellung dieser Arbeit notwendige literaturwissenschaftliche (Hilfs-)Konstruktion begründet. Daher werden hier zwei scheinbar divergierende Standpunkte als stimmig betrachtet:

1. „One thing is clear: there are too many basic similarities between the two arts to totally dismiss the possibility of a participation of music [und der Malerei] in the signification of certain work of literature.“⁸⁰⁵
2. „[...]von einer ‘wechselseitigen Erhellung der Künste’ im Sinne von Walzel kann nur die Rede sein, wenn die Besonderheiten einer jeden Kunstform erklärt und nicht getilgt werden.“⁸⁰⁶

Und so korrespondiert der Fokus auf die medialen Differenzen mit dem übergreifenden Ziel der intermedialen Gemäldeinszenierung, dem der Suppletion, und erscheint allein deshalb als notwendiger Blickwinkel:

„Verknüpft ist die Frage nach den Beziehungen zwischen Texten und Bildern nicht zuletzt mit dem Projekt einer Darstellung des Undarstellbaren. Nehmen sich die Bilder doch manchmal solcher Inhalte, Botschaften oder innerer Verfasstheiten an, die sich nicht angemessen in Worten ausdrücken lassen, wie umgekehrt Worte auch ausdrücken können, was sich visuell nicht vermitteln läßt. Gelegentlich mögen die Bilder dort zu ‘sprechen’ beginnen, wo Worte aussetzen oder versagen [...]“⁸⁰⁷

Diese Grenzen, an denen Wort und Bild sich unterscheiden und daher wechselseitig zu erhellen vermögen, sollen nun in einem Schema der differierenden Eigenschaften von Text und Bild dargestellt werden.

Die Verwendung dieser zwei sowohl alltags- als auch fachsprachlich weitläufig verwendeten Termini bedarf jedoch zuvor einer semantisch einschränkenden Bestimmung. ‘Text’ sei hier – schon allein in Folge der Entscheidung für eine klare Differenzierung von Intertextualität und Intermedia-

⁸⁰¹ Wolf, Werner (1999): *The Musicalization of Fiction*, S.11

⁸⁰² Vgl. Zima, Peter V. (1995): *Ästhetik, Wissenschaft und „wechselseitige Erhellung der Künste“*. Einleitung, S. 11

⁸⁰³ Schmitz-Emans, Monika (2002): *Die Intertextualität der Bilder als Gegenstand der Literaturwissenschaft*, S. 195

⁸⁰⁴ Zima, Peter V. (1995): *Ästhetik, Wissenschaft und „wechselseitige Erhellung der Künste“*. Einleitung, S. 1

⁸⁰⁵ Wolf, Werner (1999): *The Musicalization of Fiction*, S. 33

⁸⁰⁶ Zima, Peter V. (1995): *Ästhetik, Wissenschaft und „wechselseitige Erhellung der Künste“*. Einleitung, S. 18f.

⁸⁰⁷ Schmitz-Emans, Monika (1999): *Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare*, S. 8

lität – auf verbalsprachlich Fixiertes begrenzt. Es wird also von einem eng gefassten, zweifach eingeschränkten⁸⁰⁸ Textbegriff ausgegangen, der sich von einem semiotischen (nicht nur für sprachliche, sondern auch andere Zeichengebilde⁸⁰⁹) sowie einem metaphorisch entgrenzten (für jede kulturelle Struktur⁸¹⁰) Verständnis unterscheidet⁸¹¹ und eine konzentrierte und von anderen medialen Produkten trennbare Beschreibung des der Kunstform Literatur zugrunde liegenden Mediums erlaubt. Mit einem semiotischen Begriff hingegen ließen sich, wie etwa Sandra Koch⁸¹² gezeigt hat, auch Bilder wie Texte beschreiben, was hinsichtlich der Suche nach Unterschieden statt nach Analogien der beiden Medien wenig hilfreich wäre.

Aufgrund der Tatsache, dass „der Entwicklungsgrad der Bildwissenschaften und Bildphilosophie im Vergleich zu den Sprachwissenschaften und der Sprachphilosophie noch recht dürftig ist“⁸¹³ und die Fragen der Bildproblematik statt in einer interdisziplinären noch immer in den Einzelwissenschaften – traditionell besonders in der Kunstgeschichte und Philosophie, verstärkt in neuen Disziplinen wie der Computervisualistik – behandelt werden⁸¹⁴, ist die Bestimmung des Bildbegriffs bedeutend schwieriger. Scholz führt vor allem die vermeintliche Profanität der Frage nach dem Bild und die Dominanz „einer unzulänglichen ‘offiziellen Lehre’, nämlich der Ähnlichkeitsauffassung des Bildes“⁸¹⁵ an, die eine adäquate Vorstellung von der Komplexität des Terminus verhindere. Sachs-Hombach macht hingegen gerade das Bewusstsein für die Heterogenität des Gegenstandsbereiches für die Zweifel verantwortlich, die hinsichtlich der Möglichkeit eines alle Aspekte einschließenden, allgemeinen Bildbegriffs bestehen, der sich derzeit über „ontische, sprachliche, ethisch-normative, mentale, informatische und materielle Bilder“⁸¹⁶ erstrecke. Tatsächlich führt ein auf den Alltagsbedarf ausgerichtetes Wörterbuch der Deutschen Sprache neben dem Begriff „Bild“ 57 Komposita mit dem Bestandteil „Bild“ auf und zeigt damit, in welcher Vielfalt der heutige Mensch von „Bildern“ umgeben ist⁸¹⁷. Und auch der „Brockhaus“⁸¹⁸ weist unter dem Lexem „Bild“ eine breite Spanne der „Bild“-Bedeutungen aus.

1. Darstellung von etwas oder jemandem auf einer Fläche [...];
2. Anblick, Ansicht;
3. Vorstellung, Eindruck.

⁸⁰⁸ Vgl. Rajewsky, Irina O. (2002): *Intermedialität*, S. 60

⁸⁰⁹ Vgl. Posner, Roland (1991): *Kultur als Zeichensystem*, S. 43

⁸¹⁰ Schon Julia Kristeva, deren auf Michail Bachtins Dialogizitäts-Theorie fußendes Intertextualitätskonzept maßgeblich das Verständnis von Intermedialität prägte, löst „Text“ vom Konzept der Schriftlichkeit, generalisiert den Begriff so „radikal [...], daß letztendlich *alles*, oder doch zumindest jedes kulturelle System und jede kulturelle Struktur, Text sein soll“ (Pfister, Manfred (1985): *Konzepte der Intertextualität*, S. 7). So ließen sich auch mit dem Intertextualitätsbegriff, den Kristeva folgerichtig umfassend als „Transposition eines Zeichensystems (oder mehrerer) in ein anderes“ (dies. (1978): *Die Revolution der poetischen Sprache*, S. 69) versteht, medienübergreifende Phänomene fassen.

⁸¹¹ Vgl. Rajewsky, Irina O. (2002): *Intermedialität*, S. 52f. und S. 206

⁸¹² Koch, Sandra (2000): *Die nackte Maske. Bild-Text-Beziehungen*

⁸¹³ Scholz, Oliver R. (1998): *Was ist ein Bild?* o.S. Vgl. zum Stand der Bildphilosophie v.a. Wiesing, Lambert (2005): *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*.

⁸¹⁴ Lambert Wiesing schlägt daher vor, nicht von „Bildwissenschaft im Singular, sondern von Bildwissenschaften im Plural“ zu sprechen (ders. (2005): *Artifizielle Präsenz*, S. 9).

⁸¹⁵ Scholz, Oliver R. (1998): *Was ist ein Bild?* o.S.

⁸¹⁶ Sachs-Hombach, Klaus (2003): *Bildtheorien in Geschichte und Gegenwart*, o.S. Vgl. auch W.J.T. Mitchell, *der grafische, optische, perzeptuelle, geistige und sprachliche Bilder* (vgl. ders. (1990): *Was ist ein Bild?*, S. 20) oder Ernst H. Gombrich, *der „man-made images“ (etwa Karikaturen) von machine-made images (etwa Fotografien)* (vgl. ders. (1980): *Standards of Truth: The Arrested Image and the Moving Eye*, S. 182) unterscheidet.

⁸¹⁷ Vgl. Otto, Gunter / Otto, Maria (1987): *Auslegen*, S. 19. Zur Polyvalenz des Bildes vgl. auch 19ff.

⁸¹⁸ Artikel „Bild“. In: (201996): *Brockhaus. Die Enzyklopädie in 24 Bänden*, Band 3, S. 317

In die nun erstarkende Diskussion⁸¹⁹ um eine Bildtheorie⁸²⁰ kann hier nicht eingestiegen werden. Nach einigen grundlegenden Einschränkungen soll mit Blick auf eine Verwendung in dieser Arbeit eine pragmatische Annäherung an einen konturierten Arbeitsbegriff erfolgen, die sich im Wesentlichen durch die Abgrenzung zum Text vollzieht. Auch Sachs-Hombach etwa hält es für die Forschung und die Ausbildung einer Bildwissenschaft für aussichtsreicher, zunächst einen speziellen Bildbegriff zu entwickeln.⁸²¹ Eine weitreichende Einschränkung erfährt der Bild-Terminus für diese Arbeit schon durch das zu beschreibende Objekt, welches das der Kunstform Gemälde zugrunde liegende Medium darstellt. Es kann also nicht von „mentalen“ Bildern, von Vorstellungsinhalten die Rede sein, sondern von „materiellen“, von konkreten Gegenständen⁸²², von „externen“⁸²³ Bildern.

„Bilder sind zunächst einmal – so legt es wohl auch der paradigmatische natürlichsprachliche Gebrauch des Ausdrucks ‘Bild’ nahe – beobachtbare, d.h. mit dem Auge wahrnehmbare Gegenstände, die relativ zu einem Zeichensystem zum Beispiel etwas darstellen, abbilden oder denotieren können.“⁸²⁴

Lange Zeit gehörte zum Begriff des Bildes das kunstphilosophische Postulat der Ähnlichkeit eines Bildes mit einem abgebildeten Gegenstand, das heute jedoch definitorisch als unzulänglich gilt⁸²⁵, unter anderem weil es das Bild ausschließlich durch einen speziellen semantischen Aspekt zu charakterisieren versucht und syntaktische oder pragmatische Aspekte außer Acht lässt.

„Aus der These, daß Bilder immer für etwas stehen, folgt nicht, daß Bilder auch immer etwas Gegenständliches darstellen oder abbilden. Der repräsentationale Charakter der Bilder ist allgemeiner zu verstehen. So repräsentieren materielle Bilder der sogenannten gegenstandslosen Kunst etwas, obwohl sie nichts abbilden oder denotieren.“⁸²⁶

Und selbst wenn – das sei ergänzt – Bilder einen Gegenstand abbilden, muss dieser nicht existieren. Eine Ähnlichkeitsrelation zu einem Abbild wäre in diesem Fall ohnehin nicht gegeben.

Auch den Ansätzen kausaler Theorien gelingt es laut Scholz nicht, die Spezifik der Bilder im Unterschied zu jener anderer Zeichen herauszuarbeiten. Und Annäherungsweisen, die bei den unterschieden Anwendungsbereichen, Ausdrucksmöglichkeiten oder Wahrnehmungsformen ansetzen, beantworten nur defizitär die vermeintlich einfache Frage „Was ist ein Bild?“. Scholz plädiert daher für eine systembezogene Kennzeichnung des Bildes, die in ihren wesentlichen Punkten hier die Grundlage für einen Aspekt des Bildverständnisses legt.

„Bildhafte Zeichensysteme zeichnen sich durch das Fehlen syntaktischer Disjunktheit, durch syntaktische und semantische Dichte aus. Damit hängt zusammen, daß es für sie keine Alphabete oder Vokabulare (im strengen Sinne) gibt [...]. Einzelne Bilder können im Sachbezug leer sein; grundsätzlich funktionieren Bilder aber als ‘denotierende’ Symbole, d.h. im Prinzip gehört zu einem bildhaften System (zumindest virtuell) eine Korrelation mit einem Gegenstandsbereich.“⁸²⁷

Dieser semiotische Bildbegriff⁸²⁸, der vor allem nach Analogien zwischen verbalen und piktoralen Zeichen sucht und die Differenzen auf syntaktischem Gebiet sieht, steht in der philosophischen Diskussion, in der man sich eingehend mit der Verwendung des Begriffs „Bild“ auseinandergesetzt hat, einem phänomenologisch-theoretischen Verständnis gegenüber, welches das Bild in Abhängig-

⁸¹⁹ Vgl. Mitchell, W.J.T. (1990): Was ist ein Bild? / Boehm, Gottfried (Hrsg.) (1994): Was ist ein Bild? / Polanyi, Michael (1994): Was ist ein Bild? / Scholz, Oliver R. (1998): Was ist ein Bild?

⁸²⁰ Für einen Überblick vgl. Sachs-Hombach, Klaus (2003): Bildtheorien in Geschichte und Gegenwart, o.S.

⁸²¹ Vgl. ebd.

⁸²² Vgl. Koch, Sandra (2000): Die nackte Maske, S. 410

⁸²³ Sachs-Hombach, Klaus (2003): Bildtheorien in Geschichte und Gegenwart, o.S.

⁸²⁴ Steinbrenner, Jakob / Winko, Ulrich (1997): Vorwort, S. 7

⁸²⁵ Vgl. Scholz, Oliver R. (1991): Bild, Darstellung, Zeichen, S. 16-63, vor allem: „Die Unzulänglichkeit der Ähnlichkeitstheorien“ (Kapitel 2)

⁸²⁶ Steinbrenner, Jakob / Winko, Ulrich (1997): Die Philosophie der Bilder, S. 15

⁸²⁷ Scholz, Oliver R. (1991): Bild, Darstellung, Zeichen, S. 110

⁸²⁸ Vgl. auch Blanke, Börries / Floch, Jean-Marie (1998): Bildsemiotik

keit von seiner Wahrnehmung definiert und seine semiotischen Besonderheiten betont.⁸²⁹ Diese scheinbar konkurrierenden Paradigmen, so wird im Anschluss an Sachs-Hombach unterstrichen⁸³⁰, lassen sich vereinbaren und sollten bei der Grundlegung einer Bildwissenschaft auch zusammengeführt werden. Im Folgenden werden daher – allerdings unter starken, auf diese Arbeit zugeschnittenen Einschränkungen und nicht mit dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit – sowohl zeichentheoretische Aspekte als auch psychologische und physiologische Untersuchungen einbezogen. Der Bildbegriff dieser Arbeit orientiert sich damit stark an jener Explikation von Sachs-Hombach, die eben dieses berücksichtigt:

„Bilder sind [...] Zeichen, die in einem System geordnet und bestimmten kommunikativen Absichten unterstellt sind, deren Verwendung zur Übermittlung einer wie auch immer gearteten Botschaft aber von Wahrnehmungskompetenzen profitiert, die im Kern nicht eigens gelernt zu werden brauchen.“⁸³¹

Damit betont Sachs-Hombach für die Bildbestimmung im Bereich der künstlerischen und der Gebrauchsbilder, kurz: der „Abbildungen“, das Verweisungsverhältnis und – untrennbar – die Abhängigkeit von Wahrnehmungsaspekten. Aus dem ersten ergibt sich das Bild als Element eines Zeichensystems, das als solches flächig, (mindestens durch Rahmung angezeigt) artifiziell und relativ dauerhaft sein sollte. Diese Kriterien schließen etwa dreidimensionale Skulpturen, natürliche Bilder wie Spiegelbilder und vergängliche und damit nicht intersubjektiv wiederholt wahrnehmbare Bilder wie etwa Wolkengebilde aus. Als prototypisches „wahrnehmungsnahes Zeichen“, also als eines, zu dessen Bestimmung der wesentlichen Bedeutungsaspekte es nicht mehr als der Prozesse bedarf, die für die alltägliche Gegenstandswahrnehmung gegeben sind, bezeichnet Sachs-Hombach das an die „visuelle (oder auch taktile [vgl. 5.2.4]) Wahrnehmung gebundene figürliche Bild“⁸³². Diese Wahrnehmungsform ist für ihn eine von der Gegenstandswahrnehmung zu unterscheidende spezielle, wie er sie etwa in der „Seeing-in-Theorie“ von Wollheim⁸³³ findet.

Wenn so definitorisch einerseits ein Fokus auf den materiellen Charakter, auf das Bild als konkreten Gegenstand, auf die „Darstellung“, und andererseits auf die Wahrnehmungsperspektive, auf den „Anblick“, gerichtet wird, die schon die ersten zwei im Brockhaus genannten Aspekte nahe legten, eröffnet der dritte, die „Vorstellung“, einen weiteren Blickwinkel auf das Bild. Die Differenz jener drei spiegelt sich in der dreiteiligen Gliederung – Präsentation, Rezeption, Trans-Mediales – dieses Kapitels wider und wird in Kapitel 5 stringent als Inszenierung aus den drei entsprechenden Perspektiven fortgeführt. Während der erste Aspekt der Materialität⁸³⁴ des Bildes Rechnung trägt, auf Form und Farbe anspielt und die künstlerische Darstellung in Abgrenzung zu anderen Formen wie beispielsweise der des dreidimensionalen Bildwerkes beschreibt, weisen die beiden anderen Bestimmungen, auch wenn sie abstrakte Bedeutungsaspekte des Lexems „Bild“ bezeichnen und nicht das künstlerische meinen, auf den Blickpunkt des Betrachters hin.⁸³⁵ Der zweite Aspekt, „An-

⁸²⁹ Vgl. Sachs-Hombach, Klaus (2003): *Bildtheorien in Geschichte und Gegenwart*, o.S.

⁸³⁰ „Eine Begründung der These, dass eine solche Zusammenführung über eine Verknüpfung semiotischer und wahrnehmungstheoretischer Modelle gelingt, ist das wesentliche Thema einer philosophischen Grundlegung einer allgemeinen Bildwissenschaft.“ (Ebd.)

⁸³¹ Vgl. ebd.

⁸³² Vgl. ebd.

⁸³³ Vgl. Wollheim, Richard (1982): *Sehen-als, sehen-in und bildliche Darstellung*

⁸³⁴ Hier verstanden als die stoffliche Dimension eines Kunstwerkes, die determinierend und auch für die Vermittlung eines ideellen Gehaltes, der nicht außerhalb dieser sinnlich-anschaulichen Materialität, sondern als dieser immanent begriffen wird, von großer Bedeutung ist.

⁸³⁵ Die Differenzierung von Präsentation und Rezeption in zwei gleichberechtigte Untersuchungsaspekte des Intermedialen hat sich inzwischen etabliert. Vgl. Kolesch, Doris (2005): *Intermedialität*, S. 159: „[...] I[ntermedialität] [meint] [...], dass

blick, Ansicht“, bezieht sich aus rezeptiver Perspektive auf die tatsächlich wahrnehmbare Wirklichkeit. Der Rezipient hat die Möglichkeit, sich diese Realität durch das Anblicken zugänglich zu machen. Die „Vorstellung“ dagegen verlagert das Bild in einen subjektiv-imaginären Bereich, der von der sinnlich-visuellen Erfassung des Bildes abgekoppelt ist, da er das Gesehene interpretiert. Der transpiktorale Aspekt soll demnach in einem dritten Kapitel behandelt werden.

So entsteht ein medienbasiertes Differenzmodell, das sich den Vorwurf der Holzschnittartigkeit gefallen lassen muss, sich ihn aufgrund seiner eingeschränkten Gültigkeit aber auch gefallen lassen kann. Die grobe Struktur resultiert in erster Linie aus der Vorwissenschaftlichkeit, oft gar Polemik der in den Romanen postulierten medialen Vorstellungen, die dem Modell zugrunde liegen. Diese Reflexionen über die Medienspezifität überraschen jedoch in ihrem Kontext. Eingebettet in die Erzählstruktur von primär auf Unterhaltung zielenden Liebes- oder Kriminalgeschichten sind sie nicht erwartbar, wirken häufig wie den Erzählfluss hemmende und die Stilistik störende Fremdkörper und treten daher umso deutlicher vor Augen. Narrativ in den Roman eingebunden sind sie meist als produktionsästhetische Reflexionen der Malerfigur, als Gegenstand eines Dialogs oder als Gedanken einer Figur über die Grenzen, Möglichkeiten und Mittel der Malerei, die auf dem Medium Bild beruht, in Einzelfällen auch explizit als Überlegungen zu den Vor- und Nachteilen der visuellen im Vergleich zur sprachlichen Ausdrucksform. So diskutieren beispielsweise ein Schriftsteller und ein Maler über die jeweilige Wirkkraft der unterschiedlichen, ihnen zur Verfügung stehenden Mittel (vgl. Ackroyd, Peter: CHATTERTON, S. 245f), ein Kunsthistoriker und ein Informatiker vergleichen „die Welt der Worte“ und die Welt der Bilder (vgl. Fernández, Pedro: DAS GEHEIMNIS DES MALERS, S. 236), eine Kunsthistorikerin reflektiert über das „Funktionieren“ von Kunstwerken und ihre eigene visuelle Rezeption im Unterschied zur literarischen Produktion (vgl. Weber, Katharine: MUSIKSTUNDE, S. 17, S. 94), eine andere Hauptfigur, ebenfalls Kunsthistoriker, macht sich seine Bildwahrnehmungsweise bewusst und erklärt einem Laien die möglichen ikonographischen und ikonologischen „Lesarten“ eines Gemäldes (vgl. Frayn, Peter: DAS VERSCHOLLENE BILD, S. 30, S. 44f.) und Kunstexperten reflektieren über die emotionale oder intellektuelle Zugänglichkeit zu einem Gemälde (vgl. Prada, Juan Manuel de: TRÜGERISCHES LICHT DER NACHT, S. 219, 286). Häufig wird diese medienspezifische Reflexion bereits durch einige dem Gesamttext oder den einzelnen Kapiteln vorangestellte Zitate unterstrichen und gestützt (vgl. z.B. Moggach, Deborah: TULPENFIEBER). So thematisieren etwa Zitate historischer Personen in DIE FÄLSCHERIN und TRÜGERISCHES LICHT DER NACHT die Zeitlichkeit eines literarischen Werkes und betonen das Ideal, diese – wie im Gemälde – aufheben zu können: *Man müßte einen Roman schreiben [..., in dem die Zeit...] überhaupt nicht vergeht* (André Pieyre de Mandiargues. In: Prada, Juan Manuel de: TRÜGERISCHES LICHT DER NACHT, S. 7). Meist sind Überlegungen über die Bedeutung, Aussagefähigkeit, Wirkung und Abgrenzung der Malerei zu anderen Künsten angesichts eines Gemäldes der Ausgangspunkt solcher Reflexionen, seltener steht – wenn überhaupt erwähnt – die textuelle Spezifik am Anfang. Doch auch dann, wenn der Text als diametrales Kontrastmedium nicht ausdrücklich herangezogen wird, stattdessen andere Ausdrucksformen, etwa die musikalische „Sprache“ als solches dient oder vergleichend auch ande-

re Größen aus dem intersubjektiven Erfahrungshorizont (z.B. Liebe) herangezogen werden, lässt sich auf der Folie der betonten piktoralen Eigenarten deren negatives Pendant, das einer konventionell-textuellen Vorstellung entspricht, ergänzen.

Wie die Beispiele zeigen, erfolgen die medialen Reflexionen in den Bilder-Texten terminologisch auf der Ebene der Kunstformen. Es ist also meist von Malerei und Literatur, von Gemälde und Roman die Rede, Bild und Text werden hingegen selten als Medien benannt. Dennoch lassen sich diese Überlegungen als Basis eines Schemas der *Medien*-Spezifik heranziehen, weil sie erstens – ähnlich einigen historischen Kunst-Wettstreiten, deren Begründungen sie auch häufig zitieren – argumentativ auf medialer Ebene verbleiben oder dort zumindest ansetzen. Angeführt werden also Kriterien wie Simultaneität versus Sukzessivität oder arbiträre versus ikonische Zeichenhaftigkeit, die sich natürlich auch auf die Kunstformen auswirken, aber aus deren Medien resultieren. Zweitens soll die Grenzziehung zwischen Medium und Kunst – wie oben gesagt – keine kategorisch statische sein. Eine solche ließe sich im Rahmen dieser Arbeit auch nicht ausreichend begründen. Die Intention der Bewusstseinslenkung auf eine hilfreiche Differenzierung kann die stellenweise fließenden Übergänge tolerieren.

Ebenso ist die differenzierte Behandlung der einzelnen Aspekte medialer Verschiedenheit eine konstruierte und allein der Überwindungsthese geschuldete. Unstrittig ist jedoch, dass die Spezifika voneinander ab- und zusammenhängen, das heißt kausal verknüpft sind, was im Folgenden nicht immer klar herausgestellt werden muss, was aber durch die Reihenfolge der behandelten Aspekte deutlich werden soll, die als umgekehrte Pyramide aufeinander folgen – beginnend mit den umfassendsten Merkmalen.

Auch die Zuordnung der einzelnen Differenz-Aspekte zu den Kategorien Präsentation, Rezeption und Trans-Mediales orientiert sich an den aus ihnen ableitbaren Inszenierungsstrategien. Andernfalls könnte etwa die „semantische Offenheit versus Bestimmtheit“ auch der Präsentation unterstellt werden, da nicht bezweifelt wird, dass das Bild selbst eine semantische Stoßrichtung vorgibt und die Deutung nicht allein vom Rezipienten abhängig ist. Die aus dieser Bild-Text-Differenz resultierende Strategie der „analogen Bestimmung“ ist jedoch eine, die verstärkt vom fiktiven Betrachter ausgeht, von dessen Assoziationen determiniert ist und daher als eine Inszenierung aus rezeptiver Perspektive zu bestimmen ist.

Das folgende medienbasierte Differenzmodell soll also einerseits gerade durch die kategorische Abgrenzung von Bild und Text bestimmt sein, seine Struktur weist aber andererseits auch eine Beeinflussung von der Überzeugung auf, dass diese Abgrenzung Produkt einer medialen Reibung ist, welche Intermedialität und damit die hier zu beschreibende intermediale Inszenierung vom Bild im Text überhaupt erst möglich macht.

„Es gibt kein Medium ´an sich´. Was immer in der diskursiven Praxis als ein ´Medium´ gilt, ist eine Funktion komplexer Ausdifferenzierungen gegenüber anderen ´Medien´, und was immer man den einzelnen Medien als Spezifika und Leistungen zuschreibt, ist ebenfalls Produkt entsprechender Differenzierungsprozesse und wechselseitiger Bespiegelungen. Alle ´Medien´ konstruieren sich wechselseitig [...]“⁸³⁶

⁸³⁶ Schmitz-Emans, Monika (2002): Die Intertextualität der Bilder als Gegenstand der Literaturwissenschaft, S. 195

4.1. „Auf die Leinwand gebannt“ – Präsentation

Zentraler Gegenstand des folgenden Kapitels ist die Charakterisierung der den Künsten Literatur und Malerei zugrunde liegenden Medien, die vor allem anhand einer Differenzbeschreibung erfolgen soll. Darüber hinaus wird jedoch auch das illusionistische Vermögen der beiden Kunstformen in den Blick genommen, die sich mit diesem über ihre eigenen medialen Grenzen hinwegzusetzen versuchen.

Auch ich [eine Restauratorin] war im Geschäft mit den Illusionen tätig, der Illusion von Farbe auf Leinwand. Meine Aufgabe war es, die Illusion, die der Künstler geschaffen hatte, zu bewahren.

Llewellyn, Caroline: DIE GALERIE, S. 24

4.1.1. Simultaneität / Raum / deskriptiv versus Sukzessivität / Zeit/ narrativ

Noch immer meistdiskutierter Ansatz der Verhältnisbestimmung von Text/Literatur und Bild/bildender Kunst/Malerei ist Lessings These von der Raum-Zeitlichkeit der Künste: „[D]ie Zeitfolge ist das Gebiete des Dichters, so wie der Raum das Gebiete des Malers.“⁸³⁷ Während Lessings scharf gezogene Grenze etwa Johann Wolfgang von Goethe – wenn auch nicht kritiklos – zu euphorischen Bemerkungen verleitete⁸³⁸, weil sie die Dichter aus der beengenden Prämisse des Horazschen „ut pictura poesis“ befreite und die „Laokoon“-Schrift auch heutigen Lesern aufgrund der systematischen Klarheit ihrer Argumentation und erstmalig begrifflichen wie strukturellen Tragfähigkeit noch „ein hochgradig intellektuelles Vergnügen“⁸³⁹ bereitet, sind diesem apodiktisch klingenden Satz aus Kapitel XVIII., mit welchem der „Laokoon“-Autor die Poesie als Sukzessivität, die bildende Kunst als reine Simultaneität auffasst, nicht erst in jüngster Zeit, sondern kontinuierlich von Herder bis heute mehr oder weniger differenzierende Argumente entgegengehalten worden. Bereits seit James Harris, der ebenfalls die Bindung der Gemälde an den Moment, darüber hinaus aber auch die Möglichkeit, diesen Augenblick durch Imagination zu transzendieren, konstatiert⁸⁴⁰, geht die ästhetische Reflexion vor allem mit Spekulationen einher, die versuchen, die Abhängigkeit des Malers vom Augenblick und gleichfalls die des Schriftstellers von der reinen Zeitlichkeit zu lösen. Als Konflikte lassen sich die grenzüberschreitenden Relationen zwischen den Künsten angesichts aktueller Fragestellungen und Kunstprodukte treffender beschreiben. In der avantgardistischen Zeit um 1910, als nicht mehr die „fiktive[...] Darstellung einer sichtbaren Realität [...], sondern die] Erprobung und [das] Experimentieren mit ihren [der Künste] Materialien“⁸⁴¹ im Vordergrund stand, integrierten spätestens seit dem Kubismus bildende Künstler die Zeitlichkeit etwa durch die Andeutung von Bewegung in ihre statischen Werke, Autoren versuchten konventionell der bildenden Kunst vorbehaltene räumliche Strukturen zu schaffen und das gleichzeitige Nebeneinander der Ereignisse darzustellen, „so daß sich von der Moderne sagen läßt, eines ihrer Kennzeichen sei die

⁸³⁷ Lessing, Gotthold Ephraim (1979ff.): Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 5,2 [Laokoon], S. 130

⁸³⁸ „Man muß Jüngling sein, um sich zu vergegenwärtigen, welche Wirkung Lessings Laokoon auf uns ausübte, indem dieses Werk uns aus der Region eines kümmerlichen Anschauens in die freien Gefilde des Gedankens hinriß. Das so lange mißverstandene ut pictura poesis war auf einmal beseitigt, der Unterschied der bildenden und der Redekünste klar [...]. Wie vor einem Blitz erleuchteten sich uns alle Folgen dieses herrlichen Gedankens [...]“ (Goethe, Johann Wolfgang von (1948ff.): Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, Band 10 [Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit], S. 348)

⁸³⁹ Giuliani, Luca (1996): Laokoon in der Höhle des Polyphem, S. 16

⁸⁴⁰ Vgl. Schmitz-Emans, Monika (1999): Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare: Spielformen literarischer Bildinterpretationen vom 18. bis 20. Jahrhundert, S. 40

⁸⁴¹ Roser, Dieter (1994): Fingierte Mündlichkeit und reine Schriftlichkeit. Zur Sprachproblematik in Robert Walsers späten Texten, S. 165

wechselseitige Durchdringung von Nacheinander und Nebeneinander⁸⁴². Durch grenzüberschreitende künstlerische Phänomene dieser Art allein verliert die strenge Systematik Lessings zumindest im Bereich der Kunst an Trennschärfe, sie wurde inzwischen jedoch auch theoretisch auf medialer Basis als komplexeres Problem begriffen, vor allem unter den drei Aspekten der Darstellungsmedien, der Rezeption und der Darstellungsgegenstände differenziert diskutiert und wird heute ohnehin nicht mehr als mediales „Naturgesetz“, sondern als einer Zeit verhaftetes ästhetisches Gebot betrachtet.⁸⁴³

Hinsichtlich der physischen Beschaffenheit der Medien konstatiert etwa Martina Mai, dass sich diese „nicht wirklich unterscheiden“, da Bild und Text gleichermaßen ein dreidimensionales Objekt, eine Leinwand oder ein Buch, darstellten⁸⁴⁴. Auch wenn man hier schon einwenden könnte, dass nicht das Buch als formschönes Objekt das Kunstwerk sei, sondern der literarische Text, der nur seine Fixierung in dieser gebundenen Form findet, aber derart unzugänglich bleibt, wird durch diese Zuspitzung ersichtlich, dass die Differenz erst deutlich beim Aspekt der Rezeption hervortritt⁸⁴⁵ und sich der für diese Unterscheidung⁸⁴⁶ von Raum- und Zeitkunst maßgebliche Traktat, Lessings „Laokoon“, erneut als rezeptionsästhetische Schrift erweist: „The physical text is an ‘order of coexistent data’, and the reading process is a conventional procedure for transforming this spatial form into a temporal one.“⁸⁴⁶ Denn schon als Leonardo da Vinci im Paragone dem Dichter vorwarf, dass aufgrund seiner Trennung der Teile und deren Präsentation in aufeinander folgenden Zeitabschnitten „das Gedächtnis keinerlei Zusammenklang“ empfangen – allenfalls „gerade so wenig, als wenn wir ein Antlitz Stück für Stück vorzeigen möchten, immer die vorher gezeigten Theile wieder zudeckend“⁸⁴⁷ –, argumentierte er auf Basis der Erlebnisform, die bei der Dichtung und Musik zwangsläufig und ausschließlich an die Dimension der Zeit gekettet ist.

Die Rezeption der bildenden Kunst hingegen wird heute als komplexer strukturiert verstanden. Lessing sah sie im Einklang mit seinen Zeitgenossen noch als einen sich simultan vollziehenden Akt, als Wahrnehmung im Moment. Aber auch er selbst hat bereits einen bedeutenden Anhaltspunkt für diese erste Stufe der Relativierung seiner strikten Raum-Zeit-Dichotomie gegeben. Denn über die statischen Begriffe vom „fruchtbaren Augenblick“ oder der „Raumkunst“ hinaus spricht er vom wiederholten Betrachterblick. Ein Kunstwerk, obwohl es nur einen in der Natur bestehenden Augenblick festhalte, sei nicht gemacht, um „bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermaßen betrachtet zu werden“⁸⁴⁸. Szarota vermutet darin bereits die „philosophi-

⁸⁴² Blasius, Jürgen (1990): Einleitung, S. 13

⁸⁴³ Die Radikalität, mit der Lessing die Grenzziehung zwischen bildender Kunst und Poesie vornahm, wird im historischen Kontext verständlich. Seine Schrift richtet sich gegen eine Kunsttheorie, die den Maler zum Dichter macht und von ihm dieselbe Verfahrensweise verlangt: sein Werk durch die „Seele der Poesie“ (Winckelmann, Johann Joachim (1995): Erläuterungen der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst; und Beantwortung des Sendeschreibens über diese Gedanken, S. 114) zu beleben.

⁸⁴⁴ Vgl. Mai, Martina (2000): Bilderspiegel – Spiegelbilder, S. 32f. Sie versteht den Text nicht als vorgetragenen und damit nicht wie Lessing als „Töne in der Zeit“, sondern geht von der heute vorrangigen Rezeption des stillen Lesens aus.

⁸⁴⁵ Vgl. u.a. Schmitz-Emans, Monika (1995): Schrift und Abwesenheit. Historische Paradigmen zu einer Poetik der Entzifferung und des Schreibens, S. 472

⁸⁴⁶ Mitchell, W.J.T. (1980): Spatial Form in Literature: Toward a General Theory, S. 550

⁸⁴⁷ Da Vinci, Leonardo (1882): Das Buch von der Malerei, S. 39

⁸⁴⁸ Lessing, Gotthold Ephraim (1979ff.): Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 5,2 [Laokoon], S. 32

sche Erkenntnis“, dass „Koexistentes und Sukzessives“ einander nicht ausschließen, sondern in einer dialektischen Beziehung zueinander stehen⁸⁴⁹:

„[D]as, was in der bildenden Kunst als koexistent erscheint, wird dadurch gewissermaßen zu etwas Sukzessivem, daß man es wiederholt betrachtet, immer wieder darauf zurückkommt, die Teile nacheinander und in Verbindung miteinander ansieht.“⁸⁵⁰

Nur selten findet man auch in den Bilder-Texten noch die Vorstellung von einer simultanen Sicht auf alle Einzelheiten der Leinwand, von einer „Übersicht“ im Moment auf das Ganze, das aus einer Entfernung erfassbar wird. Doch selbst wenn, stellt diese häufig nur den resümierenden Abschluss einer Detailbetrachtung dar.

Bald suchte sie den Fluchtpunkt der Komposition, bald betrachtete sie das Bild als Ganzes und suchte nach der Harmonie in den Proportionen.

Delalande, Arnaud: DAS VERMÄCHTNIS VON MONT SAINT-MICHEL, S. 82

Ansicht von Delft [...]

Das Gemälde aus dieser Distanz zu sehen, bedeutete, daß er alle Details gleichzeitig auf sich einwirken lassen konnte. Auf das Bild zuzugehen, als würde er sich der Stadt nähern, begeisterte ihn.

Vreeland, Susan: DAS MÄDCHEN IN HYAZINTHBLAU, S.172

Sie betrachtete das Gesicht der Frau. [...] Das Licht [...] verlieh dem geöffneten Buchverschluss ebensolchen metallischen Glanz wie dem goldenen Ring, der einzigen Zierde ihrer Hände. Sie hatte die Augen gesenkt [...].

Julia trat zwei Schritte zurück und faßte das Bild als Ganzes ins Auge.

Pérez-Reverte, Arturo: DAS GEHEIMNIS DER SCHWARZEN DAME, S. 16

Die prozessuale Wahrnehmungsweise, die dennoch zur Synthese führt, gilt hingegen gerade als eines der Mysterien der Malerei, als *Alchimie der Bildenden Kunst*:

Das Modell geht quasi durch mein Auge hindurch und wandert über meine Hände auf die Leinwand, dort ist es nicht mehr als eine Ansammlung von Farben, die Licht schlucken und Licht reflektieren, bis das Auge des Betrachters diese Anordnung wieder sinnvoll zusammenfügt, das Abbild erkennt, das Wunder der Mimesis vollzieht [...].

Rygiert, Beate: DIE FÄLSCHERIN, S. 113

Derart ist etwa auch der Maler Paul Klee zu verstehen: „Die Genesis der ‚Schrift‘ ist ein sehr gutes Gleichnis der Bewegung. Auch das Kunstwerk ist in erster Linie Genesis, niemals wird es [rein] als Produkt erlebt.“⁸⁵¹ August Schmarsow relativierte ebenfalls früh die Simultaneität des Kunstwerkes durch die Behauptung einer wechselhaften sowohl simultanen als auch sukzessiven Rezeption durch den Betrachter, es komme nur darauf an, welche Rezeptionsweise die Führung übernehme.⁸⁵² „[Z]wischen simultaner und sukzessiver Auffassung steht keine unüberbrückbare Trennungsmauer [...].“⁸⁵³ Auch der Linguist Jan Mukarovsky haut ein Loch in diese „Mauer“, indem er zwischen unmittelbarer und semiotischer Funktion unterscheidet und die ästhetische als semiotische klassifiziert. Daher beschreibt er alle ästhetischen Zeichen, visuelle und sprachliche, als komplex und deshalb nur in einem zeitlichen Prozess entschlüsselbar.⁸⁵⁴

Doch auch schon der Akt, der als kurzzeitiges Erblicken dem langzeitigen Betrachten⁸⁵⁵ gegenübersteht, ist nicht erst nach neuen psychologischen und physiologischen Forschungen, vor allem jenen

⁸⁴⁹ „Tatsächlich ist die Annahme ruhigen Schauens eine Fiktion; die simultane Auffassung wird unaufhörlich durch die sukzessive abgelöst und ergänzt.“ (August Schmarsow. Zit. nach: Szarota, Elida Maria (1959): Lessings „Laokoon“. Eine Kampfschrift für eine realistische Kunst, S. 103)

⁸⁵⁰ Szarota, Elida Maria (1959): Lessings „Laokoon“, S. 101

⁸⁵¹ Klee, Paul (21991): Kunst-Lehre. Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formenlehre, S. 63

⁸⁵² Vgl. Szarota, Elida Maria (1956): Lessings „Laokoon“, S. 103

⁸⁵³ Ebd. S. 101

⁸⁵⁴ Vgl. Mukarovsky, Jan (1978): Structure, Sign and Function, S. xxix

⁸⁵⁵ Diese Terminologie ist der Referenz auf Lessings „Laokoon“ geschuldet. Sie entspricht dem Gegensatz, den etwa Willi Baumeister mit „Schauen“ und „Sehen“ aufmacht. Vor einem „begrifflichen“ bzw. „nutzbringenden“ Sehen stehe elementares Sehen: „Das Schauen steht über der Ratio und erfaßt alle Erscheinungen als rein visuelle Phänomene[...]“ (ders. (21988): Das Unbekannte in der Kunst, S. 29).

zu Beginn der 1970-er Jahre einsetzenden und durch die Technik zur Erfassung der Blickaufzeichnung forcierten Untersuchungen zur Beziehung zwischen Blick und Informationsverarbeitung⁸⁵⁶ als ein – wenn auch sekundenschneller – Prozess zu verstehen, der vom abtastenden, nie ruhenden Blick auf der Bildoberfläche bestimmt wird.⁸⁵⁷ John Dryden war 1695 vermutlich der erste, der andeutete, dass das menschliche Gehirn nicht in der Lage sei, alle Bildinformationen in einem Moment, „in the twinkling of an eye“, simultan zu verarbeiten: „[A]t least they would be so, if the sight could travel over so many different objects all at once on the mind could digest them all at the same instant, or point of time.“⁸⁵⁸ Und ein Bilder-Text lässt den Protagonisten erkennen:

Aber schon macht mein Auge, was das menschliche Auge immer macht, wenn es die Umgebung wahrnehmen will. Es springt hin und her, auf und ab, immer wieder, fünfzig-, sechzig-, siebzimal pro Sekunde, und versammelt die zahllosen Ausschnitte zu einer immer wieder verbesserten Annäherung an das Ganze. Für ein Bild dieser Größe [...], dürfte selbst der flüchtigste Blick ein paar Sekunden dauern.

Frayn, Michael: DAS VERSCHOLLENE BILD, S. 44f.

Tatsächlich tastet der Blick die Bildfläche mit Sprüngen, mit 30 bis 90 msec währenden Sakkaden ab und fixiert zwischen ihnen einzelne für die Informationsaufnahme wichtige Punkte für 200 bis 400 msec. Nur in diesen Zeiten entsteht ein klares Abbild des fixierten Reizes auf der Fovea, der zentralen Stelle der Netzhaut. Nur diese Reize werden kognitiv weiterverarbeitet, die peripher aufgenommenen dienen der allgemeinen Orientierung zur Blicksteuerung.⁸⁵⁹ Durch die Bewegung in der Zeit⁸⁶⁰ bei diesem dem Lesen ähnlichen Vorgang wird der Makel des menschlichen Auges, das nur einen sehr kleinen Bereich scharf sehen kann, ausgeglichen.⁸⁶¹

Dass dieses Verständnis der Wahrnehmung als Prozess zwar in einigen Bilder-Texten theoretisch ausgesprochen und dennoch nur die mysteriöse Erblickung, die Epiphanie des Gemäldes im Moment, inszeniert wird, kennzeichnet nicht nur den Konservatismus der Texte, die Lesererwartungen entsprechen wollen, oder unterstreicht allein ihren Unterhaltungscharakter, der den Aufbau solcher narrativer Spannungshöhepunkte erforderlich macht. Sie ist auch Ausdruck der aller Relativierung standhaltenden Annahme, dass „Bilder [...] pro Zeiteinheit viel mehr Informationen [bieten], als Sprache das je könnte“⁸⁶².

Über den reinen Wahrnehmungsaspekt hinaus muss jedoch auch angenommen werden, dass der Rezipient eines Gemäldes die gezeigte „Momentaufnahme“ – sei sie nun im Lessingschen Sinne „transitorisch“ oder tatsächlich statisch „fruchtbar“ und damit „künstlerisch“ – bei seiner Bedeutungskonstruktion stets in einen größeren narrativen Zusammenhang einbindet und somit der rei-

⁸⁵⁶ Vgl. Monty, Richard A. / Senders, John W. (Hrsg.) (1976): Eye Movements and Psychological Processes / Chekaluk, Eugene / Llewellyn, Keith (Hrsg.) (1992): The Role of Eye Movements in Perceptual Processes / Kroeber-Riel, Werner (1984): Effects of Emotional Pictorial Elements in Ads Analyzed by Means of Eye Movement Monitoring

⁸⁵⁷ Vgl. Kroeber-Riel, Werner / Weinberg, Peter (1999): Konsumentenverhalten, S. 261f. / Molnar, Francois / Ratsikas, Demitrios (1987): Some Aesthetical Aspects of Visual Exploration / Bösel, Rainer (1981): Physiologische Psychologie, S. 349f. / Yarbus, Alfred L. (1967): Eye Movements and Vision. Lessing selbst relativiert seine simultane Wahrnehmung bereits durch eine in diese Richtung weisende Erkenntnis: „Erst betrachten wir die Teile desselben einzeln, hierauf die Verbindung dieser Teile, und endlich das Ganze[.]“ (Ders. (1979ff.): Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 5,2 [Laokoon], S. 124), doch diesen Prozess verrichteten unsere Sinne mit einer derart erstaunlichen Schnelligkeit, dass diese Operationen uns wie eine einzelne vorkomme.

⁸⁵⁸ Dryden, John (1961): A Parallel of Poetry and Painting, S. 131

⁸⁵⁹ Vgl. Kroeber-Riel, Werner / Weinberg, Peter (1999): Konsumentenverhalten, S. 261

⁸⁶⁰ Die Geschwindigkeit des springenden Blicks beträgt rund 400 Grad/Sekunde, die seiner Fixation auf einem Punkt 150 bis 300 Millisekunden (vgl. Yarbus, Alfred L. (1967): Eye Movements and Vision, S. 7).

⁸⁶¹ Eine hohe Auflösung ist nur auf drei Prozent der Sinnesfläche des menschlichen Auges, der Retina, möglich und zwar im Bereich der optischen Achse, der Fovea. Durch Augenbewegung (Sakkaden) lenkt der Mensch diese Fovea auf verschiedene Positionen und steuert so das Sehen (vgl. u.a. ebd. / Schierwagen, Andreas K. (1998): Visuelle Wahrnehmung und Augenbewegung: Neuronale Mechanismen der Sakkadenkontrolle).

⁸⁶² Straßner, Erich (2002): Text-Bild-Kommunikation – Bild-Text-Kommunikation, S. 14

nen Raumdimension entzieht. „Selbst der dramatische Augenblick, der die Gruppe des ‘Laokoon’ mit seinen Söhnen zeigt, erschließt sich der deutenden Wahrnehmung nur im größeren Erzählzusammenhang.“⁸⁶³ Für Horst Wenzel spiegelt sich diese Einsicht auch in der etymologischen Nähe der mittelhochdeutschen Wörter „schreiben“ und „malen“ sowie „schrift“ und „gemeld“ wider, die sich nie eindeutig voneinander trennen ließen und synonym verwendet worden seien.⁸⁶⁴

Ebenso zu relativieren wie die reine Simultaneität des Bildes ist die reine Sukzessivität des Textes. Sein Nacheinander ist auch nur mit Blick auf die lineare Anordnung der Phoneme, Wörter und Sätze zu verstehen, blickt man jedoch auf deren Rezeption, „kann jedes einzelne Glied der Kette nicht allein von sich aus, sondern nur im Horizont einer zusammenfassenden Synthese verstanden werden, die der Zuhörer [oder Leser] durch fortschreitende Erinnerungsarbeit zu konstruieren hat“⁸⁶⁵. Die Bedeutung des sich sukzessiv präsentierenden Textes wird – in umgekehrter Analogie zur jener der Bildbetrachtung – partiell auch simultan generiert und entzieht die Dichtkunst so der reinen Zuschreibung zur Zeitkategorie.

„Tatsächlich sind Augenblicke nie isolierbar, sie sind Teile einer länger währenden mentalen Perzeption: die Wörter eines mündlich formulierten Satzes wären, ohne diesen zurück- und vorausdeutenden Gedächtnisprozeß, ebenso wenig greifbar und begreifbar wie der Zusammenhang zwischen Figuren auf einem Gemälde: auch die Malerei wird in der Zeit gelesen und dieses Lesen dürfte auf den Empfänger ungefähr die gleichen Wirkungen haben wie das Lesen eines Textes.“⁸⁶⁶

Bezüglich der Rezeption ist also zu konstatieren, dass Bilder nicht nur simultan „erblickt“ und Texte nicht nur sukzessiv „gelesen“ werden können. „Und so heißt die Alternative nicht, ‘Bilder betrachten’ oder ‘Texte lesen’, sondern ‘Als Bild betrachten’ oder ‘Als Text lesen’.“⁸⁶⁷ Jeder Rezeptionsprozess von Gemaltem wie von Geschriebenem habe von beidem etwas.

„[...] die Simultaneität eines Bildes (oder eines anderen Zeichensystems) bedeutet nicht, daß der Betrachter das Dargestellte auch gleichzeitig wahrnimmt. Darin verhalten sich Bilder zum Betrachter nicht wesentlich anders als Buchseiten oder Gedichte zum Leser. Nach ihrer Lektüre hat man das Ganze, seinen Zusammenhang und – wenn vorhanden – auch seinen Sinn ‘simultan’ und kann sich ‘ein Bild machen’.“⁸⁶⁸

Es ist daher – zusammengefasst – „nicht möglich, das Hören (bzw. Lesen) eines sprachlichen Textes auf reine Sukzessivität und das Betrachten eines Bildes auf reine Simultaneität zu reduzieren; vielmehr haben wir es in beiden Fällen mit einer komplizierten Dialektik aus Simultaneität und Sukzessivität zu tun“⁸⁶⁹. Und dennoch ist der Lessingsche Grundsatz auch auf der argumentativen Ebene der Medien und Medienrezeption nicht gänzlich obsolet:

„Der entscheidende Unterschied zwischen einem Text und einem Bild liegt also nicht darin, daß der Text sukzessiv, das Bild simultan wahrgenommen würde, sondern vielmehr darin, daß die Wahrnehmung des Textes als Vorgang in der Zeit einer medienimmanenten Steuerung unterliegt, die des Bildes hingegen nicht.“⁸⁷⁰

Die mediale Reflexion in den Bilder-Texten ist noch stark bestimmt von einem Bewusstsein für die traditionelle Lessingsche Grenzziehung zwischen Raum- und Zeitkunst. Diese wird jedoch keineswegs – anders als die anderen hier aufgerufenen Bild-Text-Unterschiede – schlicht referiert, sondern folgt in Grundzügen der oben skizzierten, auf den Medien basierenden Argumentation, welche

⁸⁶³ Wenzel, Horst (1995): Hören und Sehen. Schrift und Bild, S. 301

⁸⁶⁴ Vgl. ebd. S. 293ff.

⁸⁶⁵ Giuliani, Luca (1996): Laokoon in der Höhle des Polyphem, S. 18

⁸⁶⁶ Varga, Aron Kibédi (1990): Visuelle Argumentation und visuelle Narrativität, S. 357

⁸⁶⁷ Schmitz-Emans, Monika (1999): Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare, S. 11f.

⁸⁶⁸ Holländer, Hans (1995): Literatur, Malerei und Graphik, S. 131

⁸⁶⁹ Giuliani, Luca (1996): Laokoon in der Höhle des Polyphem, S. 19

⁸⁷⁰ Ebd. S. 20

die Diametralität des Lessingschen Grundsatzes durch die Konkretisierung ihrer Bezugsaspekte partiell zu relativieren versucht. Sie benutzt – wie fast alle medientheoretischen Ansätze – die „Laokoon“-Schrift als Fundament und setzt sich von ihr ab.

Die Aspekte, unter denen die Dichotomie diskutiert wird, sind aufgrund ihres im Vergleich zu Kategorien wie ikonisch/arbiträr oder syntaktisch offen/geschlossen weit höheren Abstraktionsgrades selten jene der Darstellungsmedien oder der Rezeption. Vielmehr wird die Frage der Simultaneität und Sukzessivität – wie auch bei Lessing – überwiegend anhand des Darstellungsgegenstandes erörtert und zumindest terminologisch unter dem Etikett der Künste thematisiert. Doch eine genaue Analyse der „Kunstdiskussion“ offenbart gegenüber der Lessingschen Intention und Fragestellung eine bedeutsame Schwerpunktverlagerung: Der Autor des „Laokoon“ wollte die Vorrangigkeit der Dichtkunst beweisen und fragte: Was *darf* die Kunstform darstellen, um nicht unkünstlerisch zu werden? In den Bilder-Texten wird stattdessen gefragt: Was *kann* die Kunstform überhaupt darstellen? Was kann die Malerei in ein zwar in der Zeit zu sehendes, aber dennoch nur im Raum präsentierendes Gemälde umsetzen? Kann sie einen Ablauf zeigen, eine Geschichte „erzählen“, kann die bildende Kunst „dem Betrachter eine zeitliche Struktur suggerier[en...], also die Veränderlichkeit der Situation im Bilde, das selbst sich nicht verändert“⁸⁷¹? Für einige Bilder-Texte darf hinzugefügt werden: Kann sie das genauso (gut) wie der Text? Hinzugefügt für solche Romane, die explizit den Text-Bild-Vergleich anstreben. In den meisten der untersuchten Texte ist diese Opposition vor allem durch den kontrastierenden Kontext des narrativen Romans selbst gegeben.

Diese Schwerpunktverlagerung der traditionellen Fragestellung des ästhetischen „Was darf“ auf das funktionelle „Was kann“ zeigt, dass es sich bei den Reflexionen nicht um eine bloß nachvollziehende Darstellung der historischen Kunstwettstreite handelt, die nur im Erzählzusammenhang von Bedeutung sein könnte. Es ist stattdessen eine mediale Diskussion, in der auf Ebene der Medien statt der Kunstformen argumentiert wird und die perspektivisch auf deren Unterschiede und damit auf denkbare Suppletions-Möglichkeiten zwischen den auf sie aufbauenden Künsten ausgerichtet ist. Dieses erst macht die Reflexion über Simultaneität und Sukzessivität der Künste auf Erzählebene zu einer intermedialen und kennzeichnet damit auch den Roman als einen solchen.

Dass die Bilder-Texte über die medialen Prämissen hinaus auch das „Wie“ diskutieren, also die Mittel der Kunstform Malerei, mit welchen diese vor allem mit der Darstellung der Zeit „eine paradoxe, der unvermeidlichen Simultaneität dieser Künste widersprechende Aufgabe“ bewältigt oder sie zumindest als „Herausforderung mit vielen Varianten und entsprechend vielen Möglichkeiten der Realisierung dessen, was den Raum- und Bildkünsten nur scheinbar nicht zugänglich ist“⁸⁷², annimmt, ist darüber hinaus als textinterne Reflexion einer intermedialen Überwindungsstrategie zu werten. Denn dort, wo sich die Künste durch spezifische illusionistische Kompetenzen über ihre eigenen medialen Grenzen erheben, nähern sie sich einander an und werden nach Lessingschem Verständnis unkünstlerisch. Doch gerade diese Bestrebungen der Malerei, trotz der piktoralen Prä-

⁸⁷¹ Holländer, Hans (1984): Augenblicksbilder, S. 193

⁸⁷² Ebd. S. 176

senz im Moment etwa eine Abfolge darstellen zu wollen, bieten dem Text einen Richtungsweiser für seine Inszenierung des Piktoralen.⁸⁷³ Auch dieses soll im Folgenden gezeigt werden.

Ich habe Vernissagen immer gehaßt. Das gehäufte Hängen von Bildern eines einzelnen Malers kommt mir vor wie optische Kakophonie. Wie habe ich da immer die Künstler des Wortes und der Musik beneidet, deren Erzeugnisse nicht simultan, sondern über das Medium der Zeit konsumiert werden.

Boetius, Henning: LAURAS BILDNIS, S. 76

Selten finden sich in den Bilder-Texten Äußerungen wie diese, die Lessings Argumentation – wenn auch mit gänzlich anderer Intention – ausdrücklich zitieren. Implizit auf Erzählebene funktionalisiert kommt die traditionelle Dichotomie ebenso selten zum Ausdruck. Eine Ausnahme stellt daher der Roman DIE FRAU UND DAS BILD dar, in dem der Dualismus Text – Bild generell als Folie zweier gegensätzlicher Lebensweisen – die zielorientiert-strukturierte der Grammatiklehrerin und die desorientiert-strukturlose der Gemädeliebhaberin – fungiert. Es dient jedoch nicht nur die syntaktische Verschiedenheit der Medien als schematisches Muster für die Handlungsweise der Protagonistin, sondern auch die Simultaneität, die ausschließliche Präsenz des Bildes im Jetzt und dessen Ausdehnung im Raum, wird zur Metapher für die als hermetisch empfundene Situation der weiblichen Figur, die sich im Leben von ihrem Gemälde gefangen fühlt wie in dessen medialen Prämissen.

Panik ergriff mich. Die Vergangenheit war verschlossen und die Zukunft versperrte mir auf allen Seiten den Weg wie im Labyrinth. [...] Es blieb keine Wahl, und dennoch wußte ich nicht, wohin ich trieb. Das Bild existierte, ich mußte mit ihm weiterleben, ich mußte bis zum Ende gehen [...].

Floutiaux, Pierrette: DIE FRAU UND DAS BILD, S. 58

Häufiger werden Zeit und Raum im Kontext des Kunstdiskurses nur thematisiert, ergebnisoffen diskutiert, oft zweifelnd hinterfragt oder als mediale Beschreibungskategorien in Frage gestellt.

Raum ist Zeit. Der einzige Unterschied verdankte sich dem Schrumpfen des Raumes. Zeit gab es nicht.

Desarthe, Agnès: FÜNF BILDER MEINER FRAU, S. 102

[...] zu dieser Nachtstunde spielten die Spiegel und die Gemälde und die Schachbretter [auf dem Gemälde] der menschlichen Einbildung wirklich üble Streiche. Zeit und Raum, so überlegte sie, waren so relativ, daß es sich im Grunde um leere Begriffe handelte.

Pérez-Reverte, Arturo: DAS GEHEIMNIS DER SCHWARZEN DAME, S. 151

Wie präsent der „Laokoon“ als Hintergrund- und vor allem Kontrastfolie der medialen Reflexion jedoch ist, zeigt das mannigfaltige Bemühen seitens der Bilder-Texte, der Malerei argumentativ eine zeitliche Komponente zu verleihen, zumindest dem, was sie darstellt:

Aber auch die Malerei und Bildhauerei kennen das Element der Zeit. [...] Es ist das Gefühl für ein Vorher und Nachher, ein aus der Zeit herausgerissener Moment. Ein scheinbar schwebender Augenblick – so flüchtig, dass man ihn kaum einfangen kann.

McKean, James: DAS ITALIENISCHE ZIMMER, S. 181f.

[...] weil mein Beruf [als Kunsthistoriker] das Betrachten von Gemälden ist, von Raum- und Zeiteinheiten [...].

Prada, Juan Manuel de: TRÜGERISCHES LICHT DER NACHT, S. 116

Die „Zeitlosigkeit“ bzw. „Überzeitlichkeit“⁸⁷⁴ als Opponent der Vergänglichkeit wird jedoch als Charakteristikum des piktoralen Werkes ebenso betont – und dies steht nur in scheinbarem Widerspruch zur „Zeit im Bild“, zum Kunstwerk, dessen „besondere Macht“⁸⁷⁵ gerade aus der *geliehenen Ewigkeit* (Boetius, Hennig: LAURAS BILDNIS, S. 34), aus seiner „Sprache der Zeitlosigkeit“⁸⁷⁶ zu resul-

⁸⁷³ Damit stellt sich für Kapitel 5.1.1 die Frage, ob der Bilder-Text dieser Richtung folgt und so etwa monoszenische Bilder primär deskriptiv und jene, die Lessing als transitorisch und damit unkünstlerisch bewertet hätte, also pluriszenische Gemälde, hauptsächlich narrativ inszeniert.

⁸⁷⁴ Vgl. Frey, Dagobert (1976): Bausteine zu einer Philosophie der Kunst, S. 213ff.

⁸⁷⁵ Berger, John (1992): Das Kunstwerk. Über das Lesen von Bildern, S. 80

⁸⁷⁶ Ebd. S. 80

tieren und dafür verantwortlich scheint, „daß die unbewegliche Bilderwelt eines Gemäldes uns interessiert[.]“⁸⁷⁷.

Die Werke von Narcisse entstanden in einem sehr bestimmten Licht, aber sie waren zeitlos. Das Licht war konkret, die Zeit nur geträumt. Er selbst war ohne Zeit.

Filastò, Nino: ALPTRAUM MIT SIGNORA, S. 174

Ich glaubte damals, viel Zeit zu haben. Zeit war mir etwas, das ich im Überfluß zu besitzen schien. Ein Restaurator, der seine Arbeit ernst nimmt, läßt sich Zeit. Schließlich hat er es mit Gegenständen zu tun, die sehr viel davon gespeichert haben. Der Maler hat Zeit ins Bild gemalt, und die Zeit hat sich anschließend als Maler betätigt. Manchmal denke ich, ein Bild ist eine Art Tresor für Zeit [...].

Boetius, Hennig: LAURAS BILDNIS, S. 56

Die meisten Menschen denken, dass die Zeit vergeht, und sie erkennen nicht, dass es einen Zustand gibt, der nicht vergeht.

Dogen Zenji [japanischer Zen-Meister], 1200 – 1253

Rygiert, Beate: DIE FÄLSCHERIN, S. 7

Ein Großteil der Diskussion um die Raum-Zeitlichkeit der Künste erfolgt in den Bilder-Texten jedoch weit weniger abstrakt, sondern entzündet sich an der Frage nach dem adäquaten Darstellungsgegenstand⁸⁷⁸ und reicht – wenn sie schlicht auf die Lessingsche Theorie referiert – über die mediale Basis hinaus und in den Bereich der Kunstformen hinein, da sie die Ästhetik betrifft: Was darf in der Kunstform dargestellt werden, spezieller: Was darf sich die bildende Kunst als Objekt wählen, um mit ihren Mitteln nicht an dessen mimetischer Abbildung zu scheitern, um nicht die „widrigste Wirkung von der Welt“⁸⁷⁹ zu erzielen und damit unkünstlerisch zu werden. Für Lessing besteht das Grundproblem der bildenden Kunst damit in der Darstellung von Veränderlichem in unveränderlicher Form. Einige Bilder-Texte zitieren oder illustrieren diese Überlegung aus dem „Laokoon“, nach der in der bildenden Kunst gewiss sei, „daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblickes, nicht fruchtbar genug gewählt werden kann“⁸⁸⁰. Während der Dichter die sich stets im Wandel befindliche Natur auch in dieser Eigenschaft konsekutiv abbilden könne, müsse der bildende Künstler sich für einen „Augenblick“ entscheiden, den es festzuhalten gelte.

Er hatte den Auftrag bekommen, den ungeduldigen Bürgermeisterkandidaten in glänzendem Gold und silbrigen Rot zu malen: Zwischen einem gerade eben und einem gleich zog Jan Six sich die Handschuhe an [...].

Erkelius, Per Agne: DAS BILD, DAS ICH DIR SCHRIEB, S. 281

Diese Entscheidung für jenes Dazwischen von „gerade eben“ und „gleich“ wird häufig missverstanden als die Wahl eines Zeitpunktes, eines mimetischen Ausschnitts aus der Jetzt-Zeit.

„In jedem Falle aber ist das Gemälde z.B. kein Schnitt durch die Zeitachse, wie es etwa ein photographischer Schnappschuß wäre als Annäherung an den ‚Grenzfall Zeitpunkt‘, sondern eine Konstruktion raffinierterer Bauart, in der mit Mitteln bildnerischer Rhetorik das Bewußtsein und die Imagination des Betrachters zum Mitspielen herausgefordert wird.“⁸⁸¹

Diese fehlende Unterscheidung zwischen den abbildenden Fähigkeiten der fotografischen versus der malerischen Künste führte zu dem in vielen Kulturen verankerten und in einigen in einem Ab-

⁸⁷⁷ Berger, John (1992): Das Kunstwerk, S. 79

⁸⁷⁸ Im Gegensatz zur westlichen Malerei stellt die des Fernen Ostens eine andere Form der Zeitlichkeit dar: die des Bildes selbst. Durch die Sichtbarmachung der Pinselführung wird auf die deiktische Zeit des Malens als Prozess hingewiesen. Im Westen hingegen wird diese Zeit durch die aoristische Zeit des dargestellten Ereignisses überdeckt. „[D]as Bild, das die Deixis unterdrückt, hat an seiner eigenen Genese, seiner eigenen Vergangenheit kein Interesse [...]“ (Bryson, Norman (2001): Das Sehen und die Malerei, S. 122)

⁸⁷⁹ Lessing, Gotthold Ephraim (1799ff.): Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 5,2 [Laokoon], S. 29

⁸⁸⁰ Ebd. S. 32

⁸⁸¹ Holländer, Hans (1984): Augenblicksbilder, S. 181

bildungsverbot⁸⁸² mündenden Vorbehalt gegen jede Darstellung des Menschen, deren Begründung auch in einem Bilder-Text vorgebracht wird.

Ein blankes Gesicht. Alles andere wäre unhöflich. Der Mensch ist zu so vielen Stimmungen fähig, daß wir es als falsch empfinden, nur einen speziellen Ausdruck festzuhalten. In unseren Augen ist es besser, das Gesicht bar jeden Ausdrucks zu malen: Der Betrachter kann sich in eine Stimmung seiner Wahl hineindenken – Glück, Trauer, was auch immer.

Crawley, Harriet: DAS PORTRÄT, S. 8

Doch die bildende Kunst verlangt nicht nach dem Zeitpunkt, denn sie hält nicht einen solchen fest, sondern einen Augenblick, der – im Gegensatz zum fotografierten Zeitausschnitt – so nie existierte.⁸⁸³

„[...] Ich weiß, ich sehe furchtbar aus, aber es ist ja kein Foto – es ist ein Gemälde. Sie brauchen die blauen Flecke nicht zu malen. Sie können mich so schön aussehen lassen, als wäre nichts ...“

Morrell, David: DAS PORTRÄT, S. 172

Die Malerei ist unabhängig vom Zeitpunkt und kann den „Augenblick“⁸⁸⁴ darstellen, der nicht an eine reale Zeitlichkeit gebunden ist, sondern so gewählt oder besser: synthetisch konstruiert sein muss, dass er über das Dargestellte hinausweist.

Max war unentschlossen. Die fünf Fotos, die er ausgewählt hatte, gehörten verschiedenen Epochen an. Sie umfaßten einen Zeitraum von vierzig Jahren. Was er haben wollte, war eine Synthese. Das Porträt, dachte er, könnte das Wunder vollbringen: Telma in ihrer Ganzheit wiederzugeben, zu erfassen was in ihrem Gesicht die Zeit überdauert.

Desarthe, Agnès: FÜNF BILDER MEINER FRAU, S. 79

Dieser Augenblick kann laut Lessing „nicht fruchtbar genug gewählt“⁸⁸⁵, muss gar der „prägnanteste[...]“ sein, „aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten“⁸⁸⁶ werde.

Den Moment einzufangen, diesen unwiederbringlichen, in dem der Portraitierte all seine Wünsche und Ziele, Sorgen und Freuden in einen einzigen Blick legt. Das ist es, was ich will, und darum lieben die Menschen, die ich male, ihre Abbilder [...].

Rygiert, Beate: DIE FÄLSCHERIN, S. 16 (vgl. auch S. 76)

Schauen Sie hier [...], die Anmut ihrer Hand, die Muße in der nach oben gewandten Handfläche. Wie er einen einzigen Augenblick in dieser Hand verewigt hat. Aber mehr noch –

Vreeland, Susan: DAS MÄDCHEN IN HYAZINTHBLAU, S. 14

Dieser für die Abbildung gewählte Augenblick sei ein solch „schwangerer“⁸⁸⁷, wenn er „der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können“⁸⁸⁸.

Und in tausend Heimen spiegeln Gemälde das Leben wider, das sich dort abspielt. [...] Die Augenblicke, die hier gespiegelt werden, sind erstarrt, wie in Aspic gefangen. In späteren Jahrhunderten werden Leute diese Gemälde [der holländischen Künstler des 17. Jahrhunderts] betrachten und sich fragen, was wohl im nächsten Moment geschehen ist. Dieser Brief – was sagt er der Frau, die am Fenster steht, das Gesicht im Sonnenlicht gebadet? Ist sie verliebt? Wird sie die Zeilen wegwerfen oder ihnen gehorchen, warten, bis das Haus leer ist, und sich hinausstellen aus den Räumen, die in Sonnenstrahlen getaucht im Hintergrund des Gemäldes verschwinden?

Wer vermag das zu sagen? Ihr Gesicht ist abgeklärt, sie hat ihre Geheimnisse tief in ihrem Herzen verborgen. So steht sie da, begrenzt vom Bilderrahmen, eingefangen in einem Moment der Wahrheit. Sie hat ihre Entscheidung noch nicht getroffen.

Moggach, Deborah: TULPENFIEBER, S. 37

⁸⁸² Im Islam etwa wurde lange Zeit jede Abbildung des Menschen verboten, weil diese aufgrund ihrer statischen, zweidimensionalen Form nicht fähig sei, das Individuum allumfassend in seiner Wesenhaftigkeit zu repräsentieren. Das Abbild des Menschen bleibe die Doublette seines Äußeren und widerspreche der Einheit von Körper und Geist.

⁸⁸³ Vgl. Berger, John (1992): Das Kunstwerk, S. 75

⁸⁸⁴ „Die Malerei befindet sich in einem sonderbaren Verhältnis zum Augenblick, denn zu ihr gehört das Auge und der Blick, und immer gewinnt ‚der Augenblick Dauer‘.“ (Holländer, Hans (1984): Augenblicksbilder, S. 175)

⁸⁸⁵ Lessing, Gotthold Ephraim (1979ff.): Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 5,2 [Laokoon], S. 32. Vgl. zur heutigen Verwendung in Anlehnung an Lessing: Gombrich, Ernst H. (1984): Der fruchtbare Moment. Vom Zeitelement in der bildenden Kunst

⁸⁸⁶ Lessing, Gotthold Ephraim (1979ff.): Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 5,2 [Laokoon], S. 117

⁸⁸⁷ Wellbery, David E. (1994): Das Gesetz der Schönheit, S. 180

⁸⁸⁸ Lessing, Gotthold Ephraim (1979ff.): Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 5,2 [Laokoon], S. 32

Die Fruchtbarkeit des Dargestellten definiert sich durch ihre referentielle Offenheit gegenüber dem Narrativen, durch die potentiellen Möglichkeiten des Betrachters, die Szene über das Gezeigte hinaus zu imaginieren und damit durch den „ästhetischen Koitus“, in dem die „malerische Einbildungskraft [...] den geistigen Samen des Vater-Dichters in sich aufnimmt und von diesem befruchtet wird“⁸⁸⁹. Das Gemälde geht an dieser Stelle „über seine ´materiellen Schranken´ [„Laokoon“] hinaus[...], [hebt] sich selber als materielles Gemälde auf[...] und [verweist] in den Bereich der befreiten Einbildungskraft – [...] der Poesie [...]“⁸⁹⁰. Dieser geistige Ausbruch aus den engen Schranken des Raumes und der Zeit, welche die Malerei bestimmen, rücke die bildende Kunst qualitativ näher an die Literatur heran, der diese Möglichkeit per se offen stehe und ihre Vorrangigkeit manifestiere: „Im Telos imaginativer Freiheit hat die Lessingsche Axiologie ihr Fundament.“⁸⁹¹

Ästhetisch plausibel wird diese grundsätzliche Forderung nach dem „prägnanten Augenblick“ durch Lessings Ablehnung des extremen Moments einerseits und des „transitorischen“ andererseits:

Kunst erschafft eine Welt, in der Frieden herrscht; die blutigsten Verbrechen – der Kindermord zu Bethlehem, die Kreuzigung Christi – werden zu Schönheit überhöht. Der ermordete Johannes der Täufer kann keinen Schmerz empfinden, denn er ist ewig und der zehrenden Trauer jener, die weiterleben müssen, enthoben.

Moggach, Deborah: TULPENFIEBER, S. 288

Die schmerzfreie Mimik des Johannes ist eine Referenz auf Lessings Forderung, laut welcher der Laokoon der Statuengruppe keine durch den Schrei verzerrten Gesichtszüge aufweisen dürfe. Diese würden dem Betrachter durch die widernatürliche Verewigung in der Kunst beim wiederholten Anblick nicht nur das ästhetische Kunstvergnügen⁸⁹² versagen. Sie regten auch dessen Fantasie nicht an, da das Äußerste keine imaginäre Steigerung mehr zuließe und nur noch schwächere Bilder entstehen könnten. Den Ausdruck also auf seinem Höhepunkt darzustellen, hieße, nicht den geeigneten Moment gewählt zu haben. „Seine Prägnanz läßt den Augenblick zur Dauer gerinnen. Erst als fruchtbarer Augenblick wird er unveränderlich.“⁸⁹³

Entschiedener lehnt Lessing jedoch den Moment ab, den er als „transitorischen“ beschreibt. Dieser erwecke noch stärker den Eindruck, „plötzlich ausbrechen und plötzlich verschwinden zu können“⁸⁹⁴, damit willkürlich gewählt zu sein und beim wiederholten Blick des Betrachters durch seine unnatürliche Verlängerung schwächer und schließlich unansehnlich zu werden. Zu diesen transitorischen Momenten gehören für den Verfasser alle plötzlichen Bewegungen und Erregungen, wie Erschrecken oder Lächeln, die in der Wirklichkeit nur von kürzester Dauer sind.⁸⁹⁵

⁸⁸⁹ Wellbery, David E. (1994): Das Gesetz der Schönheit, S. 197

⁸⁹⁰ Ebd. S. 180

⁸⁹¹ Ebd. S. 189

⁸⁹² Dieses Lessingsche Postulat steht im Kontext seiner grundlegenden These von der Schönheit in der Kunst. Seelische Aspekte, Schmerz, Kampf, Trauer, Entzücken, welche die Gesichtszüge des Abgebildeten verzerren, dürfen nur in dem Maße gestaltet werden, in dem sie der Schönheit keinen Abbruch tun. Konkret widerspricht Lessing damit Winckelmanns Auffassung, der Laokoon der gleichnamigen griechischen Statuengruppe schreie nicht, weil der Künstler dessen große Seele darstellen wolle. Dieser übermäßigen Betonung einer Idee, die – laut Winckelmann – der Künstler aus seinem Werk hervorstechen lasse, setzt Lessing eine zweite Komponente entgegen, die des Stoffes, auf den andere Künste nicht angewiesen sind. Am Beispiel eines vor Schmerz schreienden Laokoon macht er deutlich: „Die bloße weite Öffnung des Mundes [...] ist in der Malerei ein Fleck und in der Bildhauerei eine Vertiefung, welche die widrigste Wirkung von der Welt tut“ (ders. (1979ff.): Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 5,2 [Laokoon], S. 29). Ein gähnendes Loch als Ausdruck des Schreienden wäre also hässlich und widerspräche dem obersten Gesetz der Schönheit. Hier spricht Lessing die neben der ideellen wesentliche Komponente des Stofflichen an, die auf die Frage nach der Produktion des Kunstwerkes verweist: Was kann ein Künstler ausdrücken oder was verbieten ihm die stofflichen Voraussetzungen seiner Kunst?

⁸⁹³ Althaus, Horst (1968): Laokoon. Stoff und Form, S. 49

⁸⁹⁴ Lessing, Gotthold Ephraim (1979ff.): Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 5,2 [Laokoon], S. 32

⁸⁹⁵ Oft wurde dieser Feststellung widersprochen, am vehementesten von Johann Gottfried Herder, nach dessen Vorstellung das Leben aus einer Reihe sukzessiver Augenblicke bestehe und daher jeder Zustand der Welt als transitorischer zu be-

Alles, was man sah, flog und fuhr herum. Alles strebte schnell von etwas fort, weg, irgendwohin. Alles, was auf dem Weg war, würde ganz gleich das Ziel erreichen [...].

[...]

Eilig, eilig, eilig! Und das Auge irrt herum und sucht nach dem Sinn!

[...]

Das Gemälde. Ist wirklich grässlich, fand er selbst.

Erkelius, Per Agne: DAS BILD, DAS ICH DIR SCHRIEB, S. 176f.

Ich gehe wieder zum Bild, sehe nur die Absurdität des Paares, das in alle Ewigkeit in diesem klebrigen Kuß festgehalten ist. Lieber wäre ich der Mann, der in das eiskalte Wasser des Mühlteichs springt...

Frayn, Michael: DAS VERSCHOLLENE BILD, S. 224

Die in Trauer gekleidete Frau bleibt an einem durch die Feuchtigkeit schon abblätternen alten Wandbildnis stehen. Die ursprünglichen Farben sind kaum noch zu erkennen [...], ein Strahl der Sonne [...] ist zwischen Himmel und Erde gespannt, ein Bruchstück aus gelber Helligkeit, absurd geronnen in Zeit und Raum, von den Jahren und den Gezeiten ausgebleicht.

Pérez-Reverte, Arturo: DAS GEHEIMNIS DER SCHWARZEN DAME, S. 362

In ähnlichen Äußerungen über die Ästhetik spricht die Rezeption des „Laokoon“ aus fast allen Bilder-Texten. Sie können daher – im Einklang mit anderen Indikatoren – als Intermedialitäts-Marker und Mittel der Rezeptionslenkung gelten, die auf Erzählebene den Kunst-Kontext evozieren und mit ihm eine Aufmerksamkeit für intermediale Phänomene.

Entscheidender für das mediale Differenzmodell sind hingegen die Textpassagen, die zwar durch Signalwörter wie „Augenblick“ auf das Lessingsche Postulat zu referieren scheinen, doch nur terminologisch die ästhetischen Gebote der Künste diskutieren. Tatsächlich zielen sie auf die Darstellungskompetenz der medialen Basis und fragen damit nicht: Was *darf* ein Kunstwerk? Sondern: Was *kann* sein Medium überhaupt darstellen? So bewegen sich diese Überlegungen in dem hier relevanten Metabereich der medialen Reflexion, welche die in das intermediale Produkt Bilder-Text involvierten Medien zum Gegenstand hat.

„Wo Bildpropositionen nur synchrone Zustandhaftigkeit abbilden können und somit dem Bild (außer in der Bildserie) keine Temporalisierung und deshalb auch keine Narrativisierung möglich ist, können Textpropositionen auch diachrone Zustandsfolgen abbilden.“⁸⁹⁶

Titzmann beschreibt die semiotischen Prämissen der Medien Text und Bild, auf deren Basis die Kunstformen Malerei und Literatur eben doch Kompetenzen entwickeln, die zumindest partiell und illusionistisch bezüglich der Darstellungsinhalte über diese Grenzen hinausreichen. Doch in einigen Bilder-Texten werden diese begrenzten medialen Fähigkeiten in ihrer Absolutheit auf die jeweiligen Künste übertragen und so deren Differenz betont: Das Gemälde ist an den Raum gebunden, es präsentiert sich simultan und kann daher auch keine zeitliche Komponente abbilden. Es muss verharren, bleibt einem Zeitpunkt verhaftet.

„Die Zeit steht still [auf dem Gemälde]. Und genau das, meine Lieben, hat der holländische Kunstkritiker L. van Eerden die unendliche Passion der Erwartung genannt.“

Norman, Howard: DER BILDERWÄCHTER, S. 130f.

Aus diesem Grund bleibt alles Narrative – und damit gar eine Lebensgeschichte, im Gemälde „erzählt“ – im piktoralen Medium defizitär, wenn nicht unmöglich.

*„[...] Ich will bloß jemandem meine Lebensgeschichte erzählen.“
Und daraus wurde „Nacht in der China Hall“ [Gemäldetitel].*

Urquhart, Jane: ÜBERMALUNGEN, S. 294

Aber genau dieses Bild genügt nicht den Ansprüchen des Malers, der sich bewusst wird, mit seiner Kunst keine Geschichte erzählen zu können:

schreiben sei. Wenn das Vorübergehende aus der Kunst gestrichen würde, verliere diese ihr Leben (vgl. ders. (1878): Sämtliche Werke, Band 3 [Kritische Wälder], S. 74f.).

⁸⁹⁶ Titzmann, Michael (1990): Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relation, S. 379

„Nacht in der China Hall“ ist eine meiner am wenigsten befriedigenden Arbeiten. Um es zu einem gelungenen Bild zu machen, hätte ich alles, was ich bis jetzt erzählt habe, malen müssen. [...] Aber ich malte nur Augusta und mich, wie wir in den frühen Morgenstunden miteinander sprachen. Nur das. Sonst nichts. (S. 285f.)

Die Abbildung einer konsekutiven Folge im Bild ist nicht möglich, die Beschränkung auf Zeitpunkte und daher die Zerlegung der linearen Erzählung notwendig, um eine Geschichte im Gemälde darstellen zu können.

Sara versuchte immer, mir ihre Autobiographie zu erzählen – als Ganzes. Aber ich riß sie auseinander, brachte Sara zum Schweigen, warf die Teile ihrer Erzählung, von denen ich dachte, sie wären nutzlos für mich, wie Papierschnipsel in den Wind. Schließlich war ich dabei, diese Frau in meinen Gemälden zu erschaffen. Ich konnte bei diesem Projekt keine Störung gebrauchen. (S. 119f.)

Die Lessingsche Ablehnung der Handlungs-Darstellung ist die logische Konsequenz aus diesem Kunstverständnis:

Ich erinnere mich, wie sehr meine Zeitgenossen alles Narrative in der bildenden Kunst haßten! Es war ihrer Meinung nach der veilchenbestreute Pfad zur Genremalerei oder zum bloß Illustrativen. Den mußte man auf jeden Fall vermeiden. Kein Freskenzyklus, kein historisierendes Gemälde aus dem neunzehnten Jahrhundert konnte sie beirren. [...] Sie wären verblüfft, wenn sie wüßten, daß ich Monate damit zubachte, die Geschichte der verirrtten Jane Eyre zu malen. (S. 172)

Doch auch diese Geschichte lässt sich konsequenterweise nicht malen, denn sie verliert ihre Narrativität im Gemälde, das zwar expressive Einzelszenen abbilden kann, aber keine gestalterischen Mittel besitzt, um deren Zusammenhang anzuzeigen und damit das retrospektiv und simultan sich darstellende bedeutungsvolle Ganze einer Erzählung abzubilden. Die Bilder der Geschichte bleiben Fragmente, nicht als einzelne Gemälde, sondern als defizitäre Darstellung einer kohärenten Geschichte.

Und was hätten sie zu meiner Arbeit in den dann folgenden zwei oder drei Wochen gesagt, als ich versuchte, alle Details zu verwischen, alle Formen zu übermalen? (S. 172⁸⁹⁷)

Demgegenüber werden im weitaus größeren Teil der untersuchten Bilder-Texte die ästhetischen Strategien der Malerei beleuchtet, mit denen diese gerade ihre eigenen medial unfraglich gegebenen Grenzen zu überwinden versucht, was in der Kunstgeschichte hinsichtlich der Zeitdarstellung als „schwierige Aufgabe“ gilt, die „einiger Subtilität bedarf“⁸⁹⁸. Die generelle Möglichkeit hingegen wird in diesem Fachdiskurs nicht bezweifelt, die diametralen „Laokoon“-Gebote Lessings werden als „zeit- und stilbedingt“⁸⁹⁹ und damit als rein ästhetische Kriterien betrachtet. Hans Holländer zählt zu den Möglichkeiten der zeitlichen Dimensionierung eines Gemäldes die simultane Darstellung offensichtlich ungleichzeitiger Zustände, die unvollendete Aktion, die Montage unterschiedlicher perspektivischer Konstruktionen, das Malerische, die Lichtführung und die Bedeutung von Zeitsymbolen wie Sanduhr und Totenschädel.⁹⁰⁰

Mit der Zeitdarstellung wird der Malerei eine Ausdrucksfähigkeit anerkannt, die Lessing ihr nicht einmal nur aus Gründen der Ästhetik verboten, sondern generell als Kompetenz abgesprochen hatte: die Darstellung von Handlungen und damit allem Narrativen. Der bildenden Kunst sei durch

⁸⁹⁷ Vgl.: *Viele [...] der Gemälde meines „Auslöschzyklus“ [...] basieren auf Fragmenten, Szenen aus meinem Leben oder aus dem Leben anderer. [...] Die Szenen, die später übermalt werden, sind unzulänglich, weil sie zwar kraftvoll, aber zugleich informationsarm sind.* (Urquhart, Jane: ÜBERMALUNGEN, S. 119)

⁸⁹⁸ Holländer, Hans (1984): Augenblicksbilder, S. 178

⁸⁹⁹ Vgl. Frey, Dagobert (1976): Bausteine zu einer Philosophie der Kunst, S. 219

⁹⁰⁰ Holländer, Hans (1984): Augenblicksbilder, S. 178f. Vgl. etwa auch Gombrich, Ernst H. (1964): Moment and Movement in Art / Ders. (1984): Der fruchtbare Moment. Vom Zeitelement in der bildenden Kunst / Frey, Dagobert (1976): Bausteine zu einer Philosophie der Kunst (darin: Das Zeitproblem in der Bildkunst, S. 212-235): Frey benennt nicht nur Möglichkeiten der Zeitdarstellung, die vom Inhalt, sondern auch von der Form (wie der „Einführung“ einer Bewegung in eine Linie oder Fläche) oder von der Wahl des dargestellten Gegenstandes, der als einmaliger zeitlich oder als typisierter überzeitlich aufgefasst werden kann, ausgehen. / Netta, Irene (1999): Zeit als gestalterisches Element bei Jan Vermeer van Delft und Bill Viola

das Nebeneinander ihrer Zeichen nur die Beschreibung in Form einer Anordnung von Dingen im Raum möglich, Handlungen könne sie allenfalls „nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper“⁹⁰¹. Daraus resultiert Lessings zweite dichotomische Festschreibung. In Analogie zu seiner Raum-Zeit-Zuweisung ordnet er die zwei Grundmodi jeder künstlerischen Äußerung, Beschreiben und Erzählen, den Künsten als Kompetenzen bzw. als ästhetische Gebote zu. Denn die Literatur könne zwar sowohl deskriptiv als auch narrativ verfahren, solle aber beschreibende Momente auf ein Mindestmaß beschränken und sich auf ihre Fähigkeit des Erzählens konzentrieren.

Mit dem Deskriptiv-/Narrativ-Kriterium ist für Bilder eine Beschreibungsform gegeben, mit der sich – parallel zur konventionellen, jedoch nur eine Unterscheidung nach Themen ermöglichenden Genre-Einteilung und annähernd analog zur Gattungsgliederung der Literatur – quantitative Strukturmerkmale erkennen lassen. Dies erlaubt einen „differenzierteren Vergleich von Bildern und Romanen“⁹⁰² als die Simultan-/Sukzessiv-Differenz und ermöglicht vor allem das Erkennen einer Kausalbeziehung zwischen dem in Ansicht und Anschaulichkeit real gegebenen oder dem gleichermaßen sprachlich evozierten Gemälde und seiner Inszenierung im Text.⁹⁰³ Svetlana Alpers verfestigt mit ihrem Aufsatz „Describe or Narrate“ diese piktorale Unterscheidung im Diskurs und benennt als wesentliches Merkmal beschreibender Bilder das Fehlen erzählender Handlung.⁹⁰⁴

„But this singular combination of an attention to imitation or description with a suspension of narrative action is [...] a characteristic of some of the greatest works of [...] realist painters – Velásquez, Rembrandt and Vermeer.“⁹⁰⁵

Auch die Bilder-Texte, die Werke dieser Maler zum Gegenstand haben, explizieren diesen Mangel an Narrativem, der sowohl als Qualitätsmerkmal als auch als künstlerisches Defizit bewertet wird.

„Es ist ein Vermeer.“ [...]

„Es gefällt mir nicht sonderlich“, sagte er. „Keine Handlung. Kein Drama.“

Vreeland, Susan: DAS MÄDCHEN IN HYAZINTHBLAU, S. 132

[Griet und ihr blinder Vater]

„Es tut mir leid, Vater. Ich versuche, das Bild so genau wie möglich zu beschreiben.“

„Aber welche Geschichte erzählt es denn?“

„Seine Bilder erzählen keine Geschichten.“

Chevalier, Tracy: DAS MÄDCHEN MIT DEM PERLENOHRRING, S. 113

Den Terminus der narrativen Bilder will Alpers indes nicht auf seine traditionelle Anwendung beschränkt wissen, auf Gemälde, welche im Kontext einer bekannten literarischen Geschichte stehen und auf denen somit die „an sich unmögliche Aufgabe“ der Darstellung von Zeitlichkeit in der bildenden Kunst „in einer Weise gelöst [wurde], die das Vorwissen des Betrachters, des Lesers und Zeichendeuters voraussetzte und in Bewegung brachte“⁹⁰⁶. Alpers weitet die Bedeutung des Begriffs auf Gemälde aus, die generell eine Aktion darstellen⁹⁰⁷ und dies durch einen dramatischen Aufbau und damit eine Komposition leisten, die Relationen zwischen den dargestellten Figuren erkennen lässt und die nicht, wie deskriptive Bilder, durch eine unbeweglich-steife Haltung des Dargestellten oder einen Mangel an Expressivität des Ausdrucks gekennzeichnet sind. Kurz gesagt:

⁹⁰¹ Lessing, Gotthold Ephraim (1979ff.): Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 5,2 [Laokoon], S. 117

⁹⁰² Mai, Martin (2000): Bilderspiegel – Spiegelbilder, S. 45 Die Autorin schränkt aber auch ein, dass eine klare Analogisierung der literarischen und künstlerischen Einteilung nicht gewonnen werden konnte, weil es sowohl narrative als auch deskriptive Beispiele aus Lyrik und Roman gebe. Vgl. ebd. S. 44

⁹⁰³ Vgl. Kapitel 5.1.1.2 und 5.1.1.3, in denen diskutiert wird, ob deskriptive Gemälde auch mit der Strategie der deskriptiven Versprachlichung, narrative mit jener der narrativen Verbalisierung inszeniert werden.

⁹⁰⁴ Vgl.: “[...] the lack of narrative action” (Alpers, Svetlana (1976): Describe or Narrate? S. 15).

⁹⁰⁵ Ebd.

⁹⁰⁶ Holländer, Hans (1984): Augenblicksbilder, S. 190

⁹⁰⁷ Alpers, Svetlana (1976): Describe or Narrate? S. 38

„Ist der fruchtbare Moment im Bild gegeben und damit die Illusion eines Zeitkontinuums, kann man von narrativen Bildstrukturen sprechen.“⁹⁰⁸

Als eine Möglichkeit der piktoralen Darstellung, die über den dargestellten Zeitpunkt hinausdeutet, nennt Holländer die unvollendete Handlung, „[...] denn es liegt bei [...] erzählenden Bildern ja nahe, sie im Sinne einer zu einem ganz bestimmten ‘Zeitpunkt’ angehaltenen Bewegung zu verstehen, als Moment einer Aktion, die dann irgendwie im Sinne der vom Betrachter erinnerten [oder durch logische Folgerung ergänzten] Geschichte weitergeht [...]“⁹⁰⁹. Die Bilder-Texte deuten selbst diese Möglichkeit an.

„... achten Sie auf den gefälligen Titel/Sonntäglicher Blumenmarkt“, sagte Miss Delbo. „Und doch droht eine Gewalttat. [...] Schauen Sie sich das Messer des Zwergs an, zum Zustoßen bereit. Es stößt bereits zu. Wir Betrachter haben ein Privileg: Wir sind in die unmittelbare Zukunft eingeweiht, nicht wahr? Weil das Messer dieses bemerkenswert grotesken kleinen Mannes sich auf dem Weg in die erschreckende Gegenwart befindet. Wir können es fast im voraus spüren, nicht wahr? Voller Anspannung sehen wir einem Erlebnis entgegen, das wir niemals haben werden.“

Norman, Howard: DER BILDERWÄCHTER, S. 130f.

Die Texte diskutieren außerdem eine weitere Variante der Narrativierung, jene der gleichzeitigen Darstellung des Ungleichzeitigen. Eine solche ist nur der Raumkunst durch die Anordnung des Nebeneinanders ihrer natürlichen Zeichen möglich, diese kann so auch eine „lange Geschichte in einem einzigen Bilde“ erzählen und sie als „Ganze[s] ‘im Nu’ [...] vergegenwärtigen“⁹¹⁰ oder zumindest präsentieren, wenn man vergegenwärtigen als rezeptiven Akt versteht, der – wie oben gezeigt – kein simultaner sein kann.

„Aber es gibt schließlich so etwas wie die ikonographische Synthese [...]. Nur ein Beispiel: Wir sehen immer wieder Gemälde, auf denen Eva abgebildet ist, die eine Hand ausstreckt, um die verbotene Frucht vom Baum der Erkenntnis zu pflücken; sie hat die Sünde noch nicht begangen, und trotzdem versucht sie, mit der anderen Hand ihre Blöße zu bedecken: So finden der Sittenverfall und die erste Folge dieses Verfalls, die Scham, in einem Ausdruck zusammen. [...]“

[...]

„Das würde die Existenz einer ikonographischen Synthese bekräftigen. Es wären dann nicht zwei, sondern drei Momente, die in einem einzigen Gemälde zusammengefaßt wären.“

Prada, Juan Manuel de: TRÜGERISCHES LICHT DER NACHT, S. 199

Der gängige Geschmack verlangte nach gemischten Sträußen. [...]

Nichts davon aber war echt: Es waren vorgetäuschte Arrangements. Wie sollen Blumen zur selben Zeit blühen, wenn die Natur sie über die Monate verteilt hat? Lügenbilder. Die Schönheit gründet in der Pracht der Blüte, die nicht bei allen Blumen gleichzeitig erfolgt. Als malte man alle Frauen der Welt im selben Alter. Totaler Betrug. Schlimme Sache. Verrat an der Natur.

Marini, Lorenzo: DER TULPENMALER, S. 43

Als weiteres Mittel der Zeitdarstellung gilt das „Malerische“ in der Malerei und wird als infinitesimale Übergänge, als gleitende Schatten oder als Verwandlungen der farbigen Materie im Sinne des Sfumuto oder des venezianischen Colorito sowie der beispielsweise von Rembrandt angewandten Helldunkelmalerei realisiert.⁹¹¹ Auch diese Technik macht den medialen Text-Bild-Unterschied bewusst:

Die Kinder liebten es, im Tulpenhaus herumzutollen [...].

Es wäre Stoff für ein hübsches Gemälde gewesen [...]. Eine andere Geschichte, in Ölfarben geschrieben [...]. Aber um wahrhaft zu beeindrucken, müßten die Kindergesichter verwischt gemalt werden, so wie sie wirklich sind. Denn die Gesichter verwischen sich, wenn Kinder rennen; sie verwischen sich, wenn Kinder heranwachsen und sich verändern [...].

Maguire, Gregory: DAS TULPENHAUS, S. 377f.

⁹⁰⁸ Netta, Irene (1999): Zeit als gestalterisches Element bei Jan Vermeer van Delft und Bill Viola, S. 144

⁹⁰⁹ Holländer, Hans (1984): Augenblicksbilder, S. 180f.

⁹¹⁰ Ebd. S. 181

⁹¹¹ Vgl. ebd. S. 193

Festzuhalten gilt, dass trotz der Möglichkeiten, welche die auf dem Medium Bild basierende Kunstform Malerei auch findet, die Grenzen der eigenen, an die Unzeitlichkeit geketteten Präsentation zumindest illusionistisch zu überwinden, in den Bilder-Texten dennoch die traditionell am stärksten bewussten medialen Eigenschaften diskutiert werden: die Simultaneität des Piktoralen und die Sukzessivität des Verbalen.

Auch die Erkenntnis, dass der rezeptive Blickwinkel diese kategorische Trennung zumindest relativieren könnte, führt nicht zu einem Aufweichen der medialen Kluft. Die Differenz hingegen wird durch die medientheoretischen Reflexionen in den Bilder-Texten noch zementiert. An ihnen ist daher auch das Bewusstsein abzulesen, dass der „gap“ bei der Inszenierung des Gemäldes – also eines simultanen Bildes im sukzessiven Text – durch literarische Strategien überwunden werden muss. Schon die theoretischen Reflexionen konturieren dieselben. Denn: Mit der Konzentration auf die Frage nach dem adäquaten oder möglichen Darstellungsgegenstand der jeweiligen Kunstformen und des sich dadurch aufbauenden Gegensatzes von deskriptiven und narrativen Inhalten ist die Diskussion in den Bilder-Texten von der weitgehend abstrakten Simultan-Sukzessiv-Dichotomie auf eine konkrete Ebene verlagert worden. Die Frage „was kann ein Medium darstellen?“ erlaubt die differenzierte Perspektivierung auf die Fähigkeiten der Malerei, mit denen sie ihre medialen Grenzen durch genuin eigene künstlerische Mittel illusionistisch überwinden kann, sich der Darstellungsweise des Textes annähert und diesem somit die Richtung für dessen sprachliche Inszenierung eines piktoralen Werkes aufzeigt. Dies gilt es in 5.1.1 zu verdeutlichen.

4.1.2. Ikonische versus arbiträre Signifikanten⁹¹²

Die Arbitrarität des sprachlichen Zeichens beschreibt nach Ferdinand de Saussure die willkürliche Zuordnung des Zeichens zu dem bezeichneten Inhalt, wohingegen das pikturale Zeichen durch Ikonizität bestimmt, also durch eine materielle Ähnlichkeitsrelation mit dem Bezeichneten, mit dem Signifikat, verbunden ist.⁹¹³ Nach Leonardo da Vinci, der konstatierte, die Malerei schließe alle Formen der Natur in sich ein, während die Dichter „nichts [hätten] als die Namen, die nicht allgemein verständlich sind, wie die Formen“⁹¹⁴, begründete auch Jean-Baptiste DuBos mit der Unterscheidung zwischen den „natürlichen“ und den „artifiziellen“ Zeichen die Macht der Malerei, da diese „Null-Zeichen“ verwende, in denen sich die Natur selbst offenbare und den Betrachter daher unmittelbar berühre. Lessing betonte im Anschluss an ihn bekanntermaßen diese Unterschiedlichkeit der „Mittel [...] oder Zeichen“ von bildender Kunst und Poesie – „Die *Malerei* brauchet Figuren und Farben in dem *Raume*. Die *Dichtkunst* artikuliert Töne in der *Zeit*.“⁹¹⁵ – und differenzierte zwischen natürlichen und willkürlichen Zeichen. Auch damit versuchte er zunächst die Vorrangigkeit der Poesie vor der bildenden Kunst zu belegen, weil so erstere in der Lage sei, mit ihren willkürli-

⁹¹² Die Gegenüberstellung dieser Zeichenvarianten ist in dieser Generalität dem Anliegen dieser Arbeit verpflichtet. Es soll jedoch darauf hingewiesen werden, dass eine strikte Abgrenzung aufgrund der fließenden Übergänge problematisch ist, da u.a. Zeichen denkbar sind, die beide Momente integrieren (etwa Diagramme), oder die Möglichkeit besteht, ikonische Zeichen um arbiträre zu ergänzen (etwa Bildallegorie) (vgl. Sachs-Hombach, Klaus (2003): Bildtheorien in Geschichte und Gegenwart, o.S.).

⁹¹³ Vgl. dagegen die moderne Semiotik, welche die Konventionalität der „natürlichen“ Zeichen betrachtet.

⁹¹⁴ Da Vinci, Leonardo (1882): Das Buch von der Malerei, S. 33

⁹¹⁵ Lessing, Gotthold Ephraim (1979ff.): Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 5,2 [Laokoon], S. 209 und 219

chen Zeichen „alle möglichen Dinge in allen ihren möglichen Verbindungen aus[zu]drücken“⁹¹⁶, wohingegen die Malerei nur Körper darstellen könne. Auf gleicher theoretischer Basis ist jedoch genauso vielfach in der Geschichte die Überlegenheit der Malerei vor der Dichtung begründet worden. Etwa Thomas von Aquin oder Bonaventura betonten, dass die Seele von der Malerei und damit durch die optische Wahrnehmung stärker bewegt werde. Durandus von Mende begründete das Gleiche im 13. Jahrhundert damit, dass ein Bild ein Geschehen als scheinbar gegenwärtiges vor Augen stellen könne. Und auch Jean-Baptiste DuBos sah in der Tatsache, dass die natürlichen Zeichen die Welt so abbildeten, wie jeder sie sehen könne, die eindringlichere, unmittelbarere und stärkere „Wirksamkeit der bildenden Kunst [...], die] demnach letztendlich auf Naturgesetzen“⁹¹⁷ beruhe, wohingegen Lessing gerade die „Intellektualität der semiotischen Mittel“⁹¹⁸, derer sich die Poesie bediene, höher bewertete.

Auch in diesem historischen Diskurs-Verlauf zeichnet sich die Dominanz der medialen Argumente ab, mit denen die Kompetenzen der einen oder der anderen Kunst hervorgehoben werden. Dies zeigt sich vor allem im Kontrast zu heutigen Argumentationen, laut derer differenzierter nur die piktoralen Zeichen auf ihre Abbildung- oder Verweisfunktion beschränkt, die Kunstwerke hingegen sehr wohl, im Grunde per definitionem in der Lage seien, „die Dingwelt durch ihr eigenes Dinghaftes, ihre artifizielle Objektivation [zu überflügeln]“⁹¹⁹ und damit zu einem „geistigen Organismus sui generis“⁹²⁰ zu werden. Die Kunst ist demnach zwar auf ihre ikonischen Zeichen angewiesen, kann jedoch durch die spezifisch künstlerische Anwendung derselben deren reine Ähnlichkeitsreferenz überwinden.⁹²¹

In den Bilder-Texten spiegelt sich – analog zum ersten *intermedial gap* der Simultaneität und Sukzessivität – die Diskussion der medialen Kluft ebenso wider wie die Möglichkeiten der Künste, über ihre medialen Grenzen hinauszuwachsen.

Nun, ich komme aus einer Welt der Worte, das heißt einer Welt der Symbole, die sich in das auflösen, was sie bedeuten und was sie uns zu verstehen geben. Mein Wissen gründet sich im Wesentlichen auf abstrakte Begriffe, die keine Beziehung zu sichtbaren Dingen haben. Wie würde man sonst Gerechtigkeit, Freiheit, Staat, Souveränität, Recht, Intelligenz oder Glück darstellen? Außerdem verstehen wir ein Wort nur dann, wenn wir die Sprache kennen, zu der es gehört. Das Bild hingegen ist einfach eine visuelle Darstellung. Man sieht es, und das genügt. [...]

Fernández, Pedro: DAS GEHEIMNIS DES MALERS, S. 236f.

Diese nahezu theoretisch-semiotische Abhandlung in einem der Romane referiert den oben beschriebenen Diskurs und reflektiert die Differenz der Zeichen. Während das piktorale aufgrund seiner mimetischen Relation zu realen Gegenständen auch nur diese repräsentieren könne, sei das sprachliche Zeichen in der Lage, „alle möglichen Dinge“⁹²², wie Lessing schreibt, also auch – oder aufgrund seiner Arbitrarität gerade erst – Nicht-Gegenständliches darzustellen: „Sie [die Wörter] beschreiben vielmehr die Vorstellungen oder abstrakten Begriffe von Gegenständen, Vorgängen,

⁹¹⁶ Lessing, Gotthold Ephraim (1979ff.): Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 5,2 [Laokoon], S. 209 und 219

⁹¹⁷ Giuliani, Luca (1996): Laokoon in der Höhle des Polyphem, S. 9

⁹¹⁸ Wellbery, David E. (1994): Das Gesetz der Schönheit, S. 189

⁹¹⁹ Adorno, Theodor W. (1996): Gesammelte Schriften, Band 7 [Ästhetische Theorie], S. 125

⁹²⁰ Zimmermann, Norbert (1989): Der ästhetische Augenblick. Theodor W. Adornos Theorie der Zeitstruktur von Kunst und ästhetischer Erfahrung, S. 44

⁹²¹ Damit soll nicht behauptet werden, dass künstlerischen Bildern erst in modernen Diskursen eine über ihre Abbildungskompetenz hinausgehende Funktion zugesprochen wurde, was nicht zuletzt die verschiedenen Ikonoklasmen in der Geschichte widerlegen würden, die aus dem Bewusstsein resultierten, durch das abgebildete Sichtbare erscheine ein Zugang zum Unsichtbaren möglich.

⁹²² Vgl. Lessing, Gotthold Ephraim (1979ff.): Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 5,2 [Laokoon], S. 312

Erscheinungen, Zuständen und so weiter. Dies wird da besonders deutlich, wo über etwas gesprochen wird, das ohnehin nur in der Vorstellung existiert.⁹²³

„Und stand dort [in der Encyclopédie] nicht auch“, fuhr der Papst fort, „ohne den doppelten Brauch, Ideen mit Lauten und Laute mit Schriftzeichen zu verbinden, wäre alles im Inneren des Menschen verschlossen geblieben und dort erloschen?“

Fischer, Cornelius: GOYAS HAND, S. 46

„[...] – die Welt des Geschriebenen gründet auf Begriffen und geistigen Vorstellungen. Ihnen verdanken wir die gesamte Entwicklung der Zivilisation. Fernsehen oder Computer hingegen erzeugen zwar Bilder, löschen dafür aber Begriffe aus, was unsere Abstraktionsfähigkeit verkümmern lässt. [...]“

Fernández, Pedro: DAS GEHEIMNIS DES MALERS, S. 236f.

Doch auch andere sinnliche, nicht-visuelle Eindrücke vermag die Malerei nicht abzubilden, weshalb sie sich – laut Lessing – auch auf die Repräsentation des Materiellen und damit Sichtbaren beschränken sollte.

Obwohl ich alles von ihr bis ins kleinste Detail in meinen Bildern haben wollte [...], obwohl ich zu einer Art von intimer Vertrautheit gelangen wollte, die über das ohne weiteres Abbildbare hinaus auch Dinge wie den Geruch ihrer Haut, ihres Haars einschloß, die Art, wie sie sich in ihrer Küche bewegte, die Geräusche hinten in ihrer Kehle, wenn sie mit mir schlief [...], wäre ich für sie am liebsten ein vollkommen Fremder geblieben. [Dieses Bestreben des Malers mündet in seinen Bilder-Zyklus „Übermalungen“, der sein Scheitern markiert und übersteigert, weil er in diesen Gemälden selbst das Abbildbare übermalt.]

Urquhart, Jane: ÜBERMALUNGEN, S. 182

Wenn hingegen angesichts einer (dramatischen) Manifestation der Wirklichkeit eine entsprechend emotionale Repräsentation dieser Realität und keine reflexive Abstraktionsfähigkeit gefragt ist, „fehlen die Worte“, wie umgangssprachlich verlautet wird, meist mit der sich daran anschließenden Forderung: „Lasst Bilder sprechen.“ Dem sprachlichen Zeichen wird auch in den Bilder-Texten die Fähigkeit zu einer adäquaten Abbildung des existentiellen Ereignisses nicht zugetraut:

An der Front, behauptete er, gab es keine geordnete Sprache. Der sprachliche Ausdruck reduzierte sich auf Befehle, Flüche, Schreie. [...]

Damals begriff George, daß Sprache in allen ihren Formen bedeutungslos geworden war, daß nichts von dem Gemetzel ringsumher in Worte gefaßt werden konnte und sollte.

Urquhart, Jane: ÜBERMALUNGEN, S. 310

Die „geringe[.] Kodiertheit der primären Signifikanten im bildlichen, [die] hohe[.] Kodiertheit im sprachlichen Falle“⁹²⁴ hat des Weiteren Konsequenzen für die Zeichenrezeption, die aus der unterschiedlichen Funktionsweise der Repräsentationsmittel resultieren. So wird Lesen, die Rezeption eines hoch kodierten Textes, in den Bilder-Texten als Akt der Verwandlung von arbiträren Zeichen in mentale Bilder beschrieben.

So kam es, daß La Poupée alles in der Muttersprache der Sultanin lernte. Sie lernte lesen, und die seltsame Verwandlung von Zeichen in Bilder nahm sie wie eine Religion gefangen.

Croutier, Alev: PALAST DER TRÄNEN, S. 83

Für das Verstehen eines sprachlichen Textes ist somit das Erlernen des Sprachcodes, das heißt, das Wissen um die konventionelle Zuordnung der Zeichen zu den Dingen, unerlässlich, denn „[d]er Inhalt ‘Bett’ erfordert nicht notwendig den Ausdruck *Bett*, weil zwischen der materiellen Seite des Zeichens und der durch sie bezeichneten Vorstellung keine apriorische Verknüpfung existiert“⁹²⁵. Diese ist dagegen durch eine „sozial, historisch und geographisch bestimmte Konvention“⁹²⁶ festgelegt. Erst durch diese erhalten die Buchstaben- oder Lautfolgen als Wörter Bedeutung, die „Arbitra-

⁹²³ Bergmann, Rolf / Pauly, Peter / Schlaefer, Michael (1991): Einführung in die deutsche Sprachwissenschaft, S. 23

⁹²⁴ Titzmann, Michael (1990): Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relation, S. 376f.

⁹²⁵ Bergmann, Rolf / Pauly, Peter / Schlaefer, Michael (1991): Einführung in die deutsche Sprachwissenschaft, S. 25

⁹²⁶ Ebd.

rität [des sprachlichen Zeichens] macht die Konventionalität notwendig⁹²⁷. Wird diese intersubjektiv vereinbarte Zuordnung außer Kraft gesetzt, verliert das sprachliche Zeichen seine referentielle Zeichenfunktion im sozialen Funktionszusammenhang. In der Geschichte von Peter Bichsel „Ein Tisch ist ein Tisch“⁹²⁸, in der ein alter Mann die vereinbarten Beziehungen zwischen Ausdrucks- und Inhaltseinheiten ändert, etwa zu dem `Bett` „Bild“ sagt und von seinen Mitmenschen nicht mehr verstanden werden kann, da die sprachlichen Signifikanten eben nur durch Konventionalität und nicht durch eine Ähnlichkeitsrelation mit dem Signifikat verbunden sind, wird dies deutlich. Ein Bilder-Text buchstabiert diese Geschichte in Grundzügen nach und weist damit auf dieses semiotische Spezifikum der Sprache hin:

„[...] Er sprach kein Wort und schrieb nur in einem von ihm selbst erfundenen Alphabet.“ Sie schloß den Katalog. „Das ist wirklich Wahnsinn.“
 „Aber ich begreife, worauf er hinauswollte.“ Harriet war plötzlich ernst geworden. „Er wollte sich von allen anderen unterscheiden. Er hatte sein eigenes Alphabet, weil Worte ihm unrein schienen. Er wollte ganz von neuem beginnen.“
 „Das ist es ja gerade. Alles, was er erreichte, war, daß man ihn nicht verstand. Niemand kann neu beginnen.“

Ackroyd, Peter: CHATTERTON, S. 182f.

An die Seite dieser konventionellen semantischen Zuordnung der arbiträren Zeichen zu den Dingen tritt – neben der zweiten, der syntaktischen Relation der Zeichen untereinander – eine dritte Beziehung, die durch die Fähigkeit der Sprache zum Ausdruck von Abstraktem offenbar wird. Sprachliche Zeichen beschreiben nicht nur die „abstrakten Begriffe“ einer unbestimmten außersprachlichen Wirklichkeit, sie haben auch eine „Verweiskfunktion auf die außersprachlichen Sachverhalte“⁹²⁹, die nur in konkreten Sprechsituationen zu bestimmten werden. So verweist etwa das sprachliche Zeichen „ich“ auf das Subjekt, das in der jeweiligen Sprechsituation „ich“ sagt und kennzeichnet durch diese Relation die Abhängigkeit des Wortes vom Sprecher. Andere Wörter verweisen auf den Angesprochenen, den Ort oder – wie im folgenden Beispiel – die Zeit und unterstreichen so die pragmatische Beziehung des sprachlichen Zeichens.

„Was ich in diesem Augenblick niederschreibe, lesen Sie in diesem Augenblick.“
 [...] „Tja. Was da steht, habe ich vor einer Minute geschrieben. Aber Sie haben es eben erst gelesen. Sie haben also nicht zur selben Zeit gelesen, wie ich geschrieben habe. Aber auf dem Papier steht `dieser Augenblick`. Während ich schrieb, entsprachen diese Worte der Realität, während Sie lasen, stimmten sie schon nicht mehr. Oder wollen wir den Faktor Zeit in unserer Diskussion ausklammern? Ist dies nicht ein gutes Beispiel für ein Paradox?“

Pérez-Reverte, Arturo: DAS GEHEIMNIS DER SCHWARZEN DAME, S. 209

Eine weitere Konsequenz der Arbitrarität des sprachlichen Zeichens ist, dass seine „Bestandteile“, die Phoneme, zwar den Ausdruck konstituierende und die Zeichen differenzierende Funktion haben, jedoch selbst keine Bedeutungsträger sind. Wenn daher das Zeichen in seine kleinsten Einheiten zerlegt wird, verliert es seine Bedeutung, die nur durch deren syntagmatische Beziehung generiert wird.⁹³⁰

Das Wort „Liebe“ würde sich unterwegs [durchs Telefonkabel] in seine Bestandteile auflösen, in lauter Buchstaben. In L.O.V.E. Du siehst, es geht nicht.

Boetius, Hennig: LAURAS BILDNIS, S. 125f.

⁹²⁷ Bergmann, Rolf / Pauly, Peter / Schläefer, Michael (1991): Einführung in die deutsche Sprachwissenschaft, S. 25

⁹²⁸ Bichsel, Peter (1973): Ein Tisch ist ein Tisch

⁹²⁹ Bergmann, Rolf / Pauly, Peter / Schläefer, Michael (1991): Einführung in die deutsche Sprachwissenschaft, S. 70

⁹³⁰ Anders als etwa bei „Bilder-Schriften“ wie den ägyptischen Hieroglyphen, deren kleinste Einheiten zwar auch erst in syntagmatischen Beziehungen als Sprache Bedeutung haben, deren einzelne Elemente aber auch als „Bilder“ eine Ähnlichkeitsbeziehung zu außersprachlichen Sachverhalten aufweisen.

Piktorale Zeichen – syntaktisch und semantisch komplex – bestehen hingegen nicht aus solchen standardisierten, wiederkehrenden, diskreten kleinsten, nicht bedeutungstragenden Einheiten.

„Einige Zeichensysteme besitzen solche Alphabete. In einem landläufigen Sinne nennen wir 'Alphabete' die Listen von Buchstaben einer Sprache, aus denen alle Wörter dieser Sprache zusammengesetzt sind. [...] Für Bilder gibt es keine Alphabete [...].“⁹³¹

Bilder erzeugen ihre Semantik unter anderem durch die Ähnlichkeitsrelation zu außersprachlichen Dingen. Eine Wissens-Voraussetzung, wie sie beim Textverständnis die Sprachkompetenz darstellt, ist daher beim Medium Bild durch diese mimetische Verkettung mit realen Gegenständen nicht notwendig. Es erschließt sich ohne Vorkenntnisse allein durch optische Verkettung einem jeden, *der die Welt durch mindestens ein Auge betrachtet...* (Dempf, Peter: DAS GEHEIMNIS DES HIERONYMUS BOSCH, S. 230) – und unterscheidet sich dadurch als „präsentative[r] Zeichenkomplex“ von einem „diskursiven“⁹³². Sachs-Hombach spricht aus rezeptiver Perspektive daher auch von ikonischen als „wahrnehmungsnahen Zeichen“, deren Interpretation im Unterschied zu jener der arbiträren auf Wahrnehmungskompetenzen beruhe, die keine speziellen Kodierungsregeln voraussetzen, deren Inhaltsbestimmung sich durch Fähigkeiten vornehmen lasse, auf denen auch die Gegenstandswahrnehmung beruhe.⁹³³

„[...] Es ist unübersehbar, dass in den zivilisierten Ländern die Zahl der Leser immer mehr abnimmt.“
[...]

„Möglich. Ich will sogar einräumen, dass das Sehen, wie du sagst, dem Verstehen unter Umständen im Wege stehen kann. Doch wirst du nicht leugnen, dass das durch die Verbreitung der Bildersprache des Fernsehens, die der Mehrheit aller Menschen zugänglich ist, in reichem Maße ausgeglichen wird.“

Fernández, Pedro: DAS GEHEIMNIS DES MALERS, S. 237f.

Auch im Fortgang dieses Dialogs, der eigentlich eine Diskussion über die Künste darstellt, wird zunächst zwar auf Ebene der Medien diskutiert, die Argumente werden jedoch anschließend – in einem Akt der Simplifizierung – auf die Kunstformen übertragen. Und das, obwohl etwa als unbestritten gelten darf, dass das Verständnis von Gemälden sehr wohl ein kulturelles Wissen und eine spezifisch erlernte Sehfähigkeit erfordert, die über das Erblicken hinaus erst ein Verständnis des Werkes möglich macht. Doch wird in vielen Bilder-Texten – ganz im Sinne etwa DuBos'⁹³⁴, der ebenfalls davon ausging, dass das Verständnis von Malerei im Gegensatz zu jenem der Literatur keine besondere Erziehung erfordere – die unverstellte Zugänglichkeit des Bildes auch für die Malerei behauptet. Und deren Wirkung entfalte sich somit aufgrund der Natürlichkeit ihrer Zeichen unabhängig von kulturellen und sprachlichen Barrieren.

Das Bild hingegen ist einfach eine visuelle Darstellung. Man sieht es, und das genügt. Bei seinem Anblick spielt keine Sprache eine Rolle, nicht Arabisch, Chinesisch noch Englisch. Der Unterschied [zur Sprache] ist grundlegender Natur.

Fernández, Pedro: DAS GEHEIMNIS DES MALERS, S. 236

„Ihr meint, da ich mit einer Frage lebe, muß ich sie aussprechen, um Antwort zu erhalten“, erkannte der Träumende. „Aber in welcher Sprache – auf spanisch, italienisch, französisch oder englisch?“

„Ein gemeinsames Idiom wäre das einzige Mittel, Übereinstimmung zwischen allen Gliedern der Menschheit herzustellen [...].“

[...] Ohne Zweifel – die Übereinstimmung zwischen seinen Gliedern war aufs empfindlichste gestört, und um sie wiederherzustellen, bedurfte es der Sprache, eines Idioms. Beileibe nicht irgendeines beliebigen, sondern eines gemeinsamen, und hier sprang der Funke über zu jenem anderen Begriff, der idiomata universale, der überall verständlichen Sprache schlechthin – der Malerei in allen ihren Stilarten [...].

Fischer, Cornelius: GOYAS HAND, S. 46

⁹³¹ Scholz, Oliver R. (1991): Bild, Darstellung, Zeichen, S. 91f.

⁹³² Vgl. Fix, Ulla / Wellmann, Hans (2000): Sprachtexte – Bildtexte, S. XIII

⁹³³ Vgl. Sachs-Hombach, Klaus (2003): Bildtheorien in Geschichte und Gegenwart, o.S.

⁹³⁴ Vgl. Giuliani, Luca (1996): Laokoon in der Höhle des Polyphem, S. 9

In diesen medialen Reflexionen über die Unterschiedlichkeit bzw. auch differente Qualität der Zeichen in den Bilder-Texten – seien sie nun mit dem Etikett von Medium oder Kunstform versehen – lässt sich die Annahme einer medialen Kluft erkennen: Die ikonischen Zeichen des Bildes können durch ihre Ähnlichkeitsrelation zu den außersprachlichen Dingen und ihre nicht durch notwendiges Vorwissen verstellte sinnlich-visuelle Zugänglichkeit eine Realität konkret abbilden, die intersubjektiv übereinstimmend rezipiert werden kann (*jeder sieht dasselbe*), wohingegen zwar der Leser potentiell in der Lage ist, den „Zeichencode des Textes unmittelbar [und intersubjektiv gleich] zu artikulieren, das heißt in Töne umzusetzen“⁹³⁵, womit aber auch nur die Voraussetzungen für eine intersubjektiv übereinstimmende Konkretisierung gegeben ist. Durch das Lesen (Hören), den „Übersetzungsakt“ arbiträrer Zeichen in mentale Bilder, ist diese jedoch nicht gesichert (*Jeder liest/hört dasselbe, 'sieht' aber etwas individuell Generiertes*). Die Ikonizität des piktoralen Zeichens gewährleistet also eine intersubjektive Konkretisierung, die durch das sprachliche Zeichen aufgrund seiner Arbitrarität nicht herstellbar ist.

Dieser *intermedial gap* wird – wie in Kapitel 5.1.2 zu zeigen sein wird – vom literarischen Text dadurch überwunden, dass er auf reale und meist auch prominente Werke der Kunstgeschichte verweist und so eine intersubjektiv übereinstimmende und individuell zu konkretisierende visuelle Vorstellung evoziert. Der Text erhält dadurch eine visuelle Qualität und darüber hinaus eine intertextuell evozierte analoge Bedeutungserweiterung. Denn durch eine Referenz auf existente, vielfach rezipierte und ausgelegte Kunstobjekte wird nicht nur deren Anschaulichkeit, sondern ebenso deren festgeschriebene Interpretation zumindest konnotiert. Die Existenz einer solchen unterscheidet die Kunstform Malerei von ihrem Medium Bild. Als spezifische Anwendung der ikonischen Zeichen ist sie in der Lage, über deren mediale Abbildungsfähigkeit hinaus ein unbestimmtes Mehr zu repräsentieren, das der sprachlichen Auslegung bedarf.⁹³⁶

Er lehrte uns, nie Informationen zu malen, als wollten wir sagen: „Da ist ein Hügel, da ist ein Sonnenuntergang.“ Er wollte an dem Hügel vorbei, über den Himmel hinaus, er wollte sie loswerden, er wollte Atmosphäre oder eine Idee oder beides an die Stelle der Landschaft setzen.

Urquhart, Jane: ÜBERMALUNGEN, S. 190

Auch darüber reflektieren die Bilder-Texte⁹³⁷ und artikulieren damit weniger eine Möglichkeit der Gemäldeinszenierung als vielmehr die Funktion derselben im Roman, die als Intertextualität, allenfalls „intermediale Intertextualität“⁹³⁸ beschrieben werden kann, weil sie weniger auf die Kunstwerke selbst als auf deren meist sprachlich manifestierten historischen Deutungsdiskurs⁹³⁹ verweist. Das Gemälde hingegen bleibt bei aller ikonischen Bestimmtheit semantisch unpräzise, seine Deutung rezipientenabhängig.

⁹³⁵ Mai, Martina (2000): *Bilderspiegel – Spiegelbilder*, S. 33

⁹³⁶ Vgl. Kapitel 5.2.3

⁹³⁷ Vgl. zur Verwendung von Symbolen als sprachähnliches Zeichen in der Malerei Kapitel 4.2.3

⁹³⁸ Vgl.: „Ein Wort ist ein Bild einer Idee, und eine Idee ist ein Bild eines Dinges.“ [Mitchell] Um wie viel länger wird diese Kette erst, wenn der Referent des sprachlichen Zeichens ebenfalls ein Bild ist?! Der Text verleibt sich auf diesem Wege ein fremdes Medium ein und macht es zugleich zum comparandum der eigenen sprachlichen Bildlichkeit. Er bedient sich dieses bereits vorhandenen Reservoirs an Bedeutung, indem er zugleich als modifizierende, verfremdende oder gar konkurrierende Instanz auftritt, die bestehende Konnotationen des Bildes jedoch nie vergessen machen kann. In den ohnehin durch eine Vervielfachung des Sinnes gekennzeichneten Texte der Moderne und Postmoderne führt dieser Rückgriff auf textferne Bedeutungspotentiale zu einer noch gesteigerten Polysemie der Texte.“ (Eicher, Thomas (1994): Was heißt (hier) Intermedialität? S. 15.) „Literarische Texte, die sich auf Bilder beziehen, sind oft besonders dazu geeignet, dieses Konzept einer Interaktion zwischen Bild und Text zu verdeutlichen, da sie Vieldeutigkeiten erzeugen und zur spielerischen Erprobung alternativer Interpretationen stimulieren.“ (Schmitz-Emans, Monika (1999): *Das visuelle Gedächtnis der Literatur*, S. 20)

⁹³⁹ Vgl. Kapitel 5.2.2.2.

Eine Möglichkeit der Malerei, sich über die auf rein mimetischer Zeichen-Ding-Relation beruhenden Abbildfunktion ihrer medialen Mittel hinwegzusetzen, ist der Einsatz von Symbolen, die „auf zwei semiotischen Ebenen signifiziert“⁹⁴⁰ sind, weil sie zum einen als Ikon auf Ähnliches und zum anderen durch eine konventionell zugeschriebene (arbiträre) Relation auf etwas verweisen, das sie selbst nicht mimetisch abbilden.

Der Gedanke, daß eine Landschaft zeichenhaft für etwas anderes stehen konnte, war mir damals noch nicht vertraut.

Urquhart, Jane: ÜBERMALUNGEN, S. 87

Man sollte nicht glauben, dass uns die Symbole anderer Epochen so fern sind, zumal in unserer Zeit die Werbung so sehr auf unterschwellige Botschaften setzt, auf Bilder und Bewegungen, die weit mehr vermitteln, als der erste Anschein vermuten lässt. Ein treffenderes Beispiel dafür ist der Totenkopf. Heute sehen wir ihn als negativ besetztes Symbol, das der Abschreckung dient und zur Warnung vor Gift und elektrischer Hochspannung verwendet wird. Im 17. Jahrhundert hingegen war mit ihm eine tiefe Empfindung verbunden. Er wies auf die Vergänglichkeit hin, den unerbittlichen Ablauf der Zeit.

Fernández, Pedro: DAS GEHEIMNIS DES MALERS, S. 68

Durch eine so konventionalisierte Bedeutungserweiterung ikonischer Zeichen gewinnt deren Einsatz sprachliche Qualität. Über das eindeutig Gezeigte hinaus können diese Bilder etwas semantisch Bestimmtes „sagen“, dessen Verständnis jedoch – wie bei der Textrezeption – eine erlernte Sprach-Kompetenz voraussetzt.

„Wenn wir vom Wort leben, wie müssen die Worte beschaffen sein?“ leitete der Geistliche die Predigt ein. „Wie die Sterne. Die Sterne nämlich sind völlig klar und völlig genau. [...] So klar sind diese Fingerzeige des Herrn, daß selbst Bauer und Seemann, die nicht lesen können, die Sterne verstehen ...“

Petronius' Gedanken schweiften ab zum Bild. Natürlich, der Prediger sprach über dieses Bild und die Genauigkeit, mit der seine Botschaft gearbeitet war.

[...]

„Wir Laien sollten uns im Lesen der richtigen Sternzeichen unseres Glaubens üben. Aus diesem Grund ließ die Bruderschaft ein Gemälde anfertigen, das unsere Worte, glasklar und rein, in Zeichen überträgt, in denen wir uns zurechtfinden werden. [...]“

Dempf, Peter: DAS GEHEIMNIS DES HIERONYMUS BOSCH, S. 181f

„[...] Wir wollen mit diesem Bild eine Botschaft vermitteln – [...]“ [...]

„Warum schreibt Ihr kein Buch? Sind Bilder nicht schwerer zu verstehen?“

Jetzt lachte selbst Jacob van Almaengien, als hätte Petronius einen guten Witz gemacht, und erhob sich. Er langte zu einem Stapel von schmalen Büchern [...]

„Lest vor, Petronius Oris!“ befahl ihm der Gelehrte. [...]

„[...] Kaum jemand beherrscht diese Kunst [des Lesens]. [...] Bilder aber, Petronius, kann jeder lesen der diese Welt durch mindestens ein Auge betrachtet.“ (S. 229f.)

In diesem Sinne dienten – wie auf Erzählebene dieses historischen Bilder-Textes – im Mittelalter vor allem Altarbilder wie hier der „Garten der Lüste“ von Hieronymus Bosch als „textuelle“ Informationsträger für das analphabetische Volk. Dieses hatte durch das Wissen um die konventionalisierte Zuweisung der ikonischen Zeichen zu Dingen, die sie nicht darstellen aber dennoch „bedeuten“⁹⁴¹, die „Schlüssel“-Kompetenz zur „Entzifferung“ des Gemäldes an der Hand.

Wie langsam wir die „Lügenlandschaft“ auch entziffern, es macht nichts. Wir haben den einzigen Schlüssel, der ins Schloß paßt.

Watson, Peter: LÜGENLANDSCHAFT, S. 169

„[...] Das Bild muß gerettet werden [...]. Und es muß Menschen geben, die zumindest einen Schlüssel zu diesem Werk in Händen halten. Es darf nicht unverständlich bleiben. Versteht Ihr, Petronius. Was nützt ein Bild, dessen Worte nicht mehr oder falsch verstanden werden? Nichts?“

Dempf, Peter: DAS GEHEIMNIS DES HIERONYMUS BOSCH, S. 209

Wenn den annähernd separierbaren Elementen eines Gemäldes semiotisch Wort-Status zugesprochen wird, ist die intersubjektive und kontextübergreifende Vermittlung und Konservierung von

⁹⁴⁰ Burkhard, Armin (1993): Symbol, S. 621

⁹⁴¹ Als Zeichenfunktion der Bilder wird hier deren Bedeutung verstanden.

konkreten und abstrakten Botschaften möglich. Schuck-Wersig kennzeichnet derart auch den Weg vom Bild zur Schrift, an dessen Beginn Bilderschriften standen, deren Elemente zunächst für bestimmte Vorstellungen, später aber durch ihre Form und Reihenfolge für bestimmte Wörter einer bestimmten Sprache eintreten konnten. Im Zuge eines wirtschaftlich bedingt wachsenden Kommunikationsbedürfnisses entwickelten sich diese Bildsymbole zu immer abstrakteren und standardisierten Zeichen, indem etwa „die eindeutige Zuordnung von Bild und Gegenstand (das Bild eines Kopfes bedeutet ‚Kopf‘) [...] um metaphorische Bedeutungen (das Zeichen für „Ohr“ bedeutet gleichzeitig auch ‚hören‘) erweitert“⁹⁴² wurde.

„Ich beschäftige mich seit beinahe vierzig Jahren mit dem Bild. Wissen Sie, es ist wie eine Botschaft, wie eine Schrift in einer uns noch unbekanntem Sprache [...]“

Dempf, Peter: DAS GEHEIMNIS DES HIERONYMUS BOSCH, S. 145

Durch eine solch sprachähnliche Funktionszuweisung übernehmen piktorale Zeichen jedoch auch andere Charakteristika des sprachlichen Zeichens: Das Verständnis von Symbolen, deren semantische Bedeutung trotz ikonischer Gestalt nicht aus der mimetischen Verkettung resultiert, ist von einem „Vor-Wissen“, von der „Sprach“-Kompetenz des Rezipienten abhängig.

„Daß das Bild eine Darstellung geheimer Lehren ist, vermuteten bereits die ersten Interpreten [...]. Das Bild verstummte, weil niemand mehr die Bildzeichen zu deuten wußte.“

Dempf, Peter: DAS GEHEIMNIS DES HIERONYMUS BOSCH, S. 168

„Es ist wirklich eigenartig, wie Symbole ihre Bedeutung einbüßen und im Laufe der Zeit zu etwas völlig anderem werden können.“

Fernández, Pedro: DAS GEHEIMNIS DES MALERS, S. 193

Zu seinem Pech war Leonardo da Vinci überdies ein Querkopf, der oft Gefallen daran fand, unvermutet die Hand zu beißen, die ihn fütterte. In vielen seiner Gemälde mit Darstellungen von Heiligen arbeitete er symbolische Bezüge ein, die seinen eigenen Überzeugungen verpflichtet und alles andere als christlich waren – und streckte damit unterschwellig der Kirche die Zunge heraus.

Brown, Dan: SAKRILEG, S. 68

Außerdem verlieren die piktoralen Zeichen als Symbol ihre semantische Eindeutigkeit, wenn die konventionalisierte Zuschreibung in einem neuen Kontext verloren gegangen ist oder in einem anderen schon immer eine andere war.

„Und was bedeutet es?“

Bei dieser Frage pflegte Landon stets zu zögern. Erklären zu wollen, was ein Symbol „bedeutet“ war so ähnlich, als wolle man jemand anders vermitteln, welche Empfindungen ein Musikstück auslöst. Es bedeutet immer etwas anderes. In den Vereinigten Staaten beschworen weiße Kapuzen mit Augenlöchern die Vorstellung von Ku-Klux-Klan, Rassenhass und Lynchjustiz herauf, während das gleiche Symbol in Spanien mit Frömmigkeit und religiöser Inbrunst in Verbindung gebracht wurde.

Brown, Dan: SAKRILEG, S. 54

So kann in einem neuen Umfeld etwa auch eine indexikalische Bedeutungszuweisung möglich sein.

„Wenn ich Euch erklärte, eine Eule sei das Symbol der Weisheit und Ihr seht auf einem Bild eine Eule, dann werdet Ihr mir erzählen, daß es sich dabei um die Verkörperung der Weisheit handelt. Wenn Ihr jedoch einmal im Wald gestanden habt und eine Schleiereule im nächtlichen Jagdflug über Euch hinweggestrichen ist und ihr zu Tode erschrocken in der Dunkelheit zurückgeblieben seid, dann ist Euch bewußt, daß die Eule auch für Angst und Schrecken stehen kann. [...]“

Dempf, Peter: DAS GEHEIMNIS DES HIERONYMUS BOSCH, S. 227

Neben dieser über die Ikonizität hinausweisenden, kollektiv normierten Ausdrucksfähigkeit piktoraler Zeichen kann die Malerei ihre medialen Mittel auch so einsetzen, dass hinter der konkreten Mimesis ein abstraktes „Mehr“ aufscheint.

„Durch seine [des Gemäldes] sichtbare Bedeutung hindurch kann sich eine präzise, eindeutige und dennoch in Begriffen nicht mitteilbare Berührung ergeben, in die man mit einer ‚Wirklichkeit‘ kommt,

⁹⁴² Schuck-Wersig, Petra (1993): Expeditionen zum Bild. Beiträge zur Analyse des kulturellen Stellenwerts von Bildern, S. 118

die durch das Bild tritt. Sie ist uns zwar nur im Bilde gegeben, aber gerade die Gegenständlichkeit des Bildes setzt sie in eine schwebende, anklingende Beziehung zu dieser unserer empirischen Welt, von der sie sich dennoch abhebt. Diese Erfahrung gehört zu den Grundrechten des Geistes.“⁹⁴³

Auch dadurch wächst die Malerei über ihre medialen Grenzen hinaus, befreit sich von der konkreten ikonischen Verweiskfunktion ihrer Zeichen und wird, ähnlich der Sprache, fähig, „alle möglichen Dinge in allen ihren möglichen Verbindungen“⁹⁴⁴ wenn nicht auszudrücken, so doch anzudeuten und etwa auf das unaussprechliche Mysterium eines Menschen oder die nicht darstellbare Transzendenz Gottes zu verweisen.

[...] ganz im Gegenteil, könnte ein solches Bildnis die Größe und Barmherzigkeit Gottes noch beredter preisen, als Worte dies je vermöchten.

Fischer, Cornelius: GOYAS HAND, S. 246

Ikonisch versus arbiträr und damit die medialen Bedingungen von Malerei und Literatur werden in den Bilder-Texten nicht als enge Parameter betrachtet, in denen sich die Kunstformen bewegen müssen. Stattdessen loten die Texte selbst deren Möglichkeiten, sich zumindest in einer „Als ob“-Qualität über diese hinwegzusetzen, diskursiv aus. Doch gerade diese Überlegungen zeigen, wie stark die nicht-ikonischen Zeichen der Sprache bei der Inszenierung des Piktoralen ein bewusstes Hindernis darstellen, das die Literatur – wie in Kapitel 5.1.2 zu zeigen sein wird – nur durch den Verweis auf außersprachlich Piktoriales zu überwinden versuchen kann.

4.1.3. Syntaktische Offenheit versus syntaktische Bestimmtheit

„Wollte man [als Autor] – äußerlich freilich nur – die Maler nachahmen, so müßte man [...] Logik und Syntax zerschlagen [...]“⁹⁴⁵

Bilder werden betrachtet, Texte gelesen: Dieser vermeintlich banale Unterschied der Rezeptionsmodi offenbart eine weitere grundlegende Unterscheidung der zwei medialen Präsentationsweisen, die kausal mit der schon beschriebenen Simultan-/Sukzessiv-Differenz korrespondiert: Bilder werden als syntaktisch offen und damit non-linear beschrieben, Texte als syntaktisch bestimmt, das heißt linear.⁹⁴⁶

Diese Charakteristik des sprachlichen Mediums scheint schon in der Etymologie seines Rezeptionsmodus auf: „Lesen“ bedeutete ursprünglich ‚auflesen‘ im Sinne von ‚sammeln‘. Dies kennzeichnet den Lesakt als einen des Zusammenfügens diskreter Einheiten⁹⁴⁷, genauer: als eine lineare Aneinanderreihung derselben. Die Linearität und Konsekutivität des Textes sind daher auch alle medientheoretischen Entwürfe durchziehende Aspekte, die sich bislang „nicht wirklich aufheben“⁹⁴⁸ ließen.

Während die Menschen in vorgeschichtlicher Zeit erste Eindrücke in Bildern festhielten, entwickelte sich parallel zur Ausdifferenzierung ihrer Lebenswelt eine standardisierte und abstrakte Form eines visuellen Konservierungs- und Vermittlungsinstruments: die Schrift. Deren (Bild-)Zeichen waren nicht mehr nur durch Analogie an konkrete Dinge geknüpft, ihre Einzelbedeutungen wurden durch

⁹⁴³ Gehlen, Arnold (1960): Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei, S. 9

⁹⁴⁴ Lessing, Gotthold Ephraim (1979ff.): Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 5,2 [Laokoon], S. 209 und 219

⁹⁴⁵ Döblin, Alfred (1963): Ausgewählte Werke, Band 2 [Aufsätze zur Literatur, Reform des Romans], S. 35

⁹⁴⁶ Dagegen wurde vielstimmig Einspruch erhoben. Vgl. Arnheim, Rudolf (1972): Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff / Wedewer, Rolf (1985): Zur Sprachlichkeit von Bildern. Ein Beitrag zur Analogie von Sprache und Kunst / Kreiser, Imke (2002): Laokoon im einundzwanzigsten Jahrhundert oder die Neurobiologie der Ästhetik.

⁹⁴⁷ Vgl.: „[...] die für uns älteste Bedeutung von lesen, auflesen, zusammenlesen [...]“ (Grimm, Jacob / Grimm, Wilhelm (1885): Deutsches Wörterbuch, Sp. 774

⁹⁴⁸ Kremer, Detlef (2001): Text und Medium, S. 25

konventionalisierte Zuordnung auch auf Nicht-Gegenständliches ausgeweitet, die Kontamination zweier konnte zur Ausbildung eines dritten Elements führen. So bildeten sich diskrete Schriftzeichen heraus, die erst durch ihre Ordnung zueinander die Kompetenz erlangten, für Wörter einer Sprache zu stehen und nur so bedeutungsgenerierend zu sein. Es entstand die Schrift als „ein System diskreter Elemente in geordneter Folge“⁹⁴⁹, die sich vom Bild als einem dichten Symbolschema⁹⁵⁰ unterscheiden lässt: „Für Bilder gibt es keine Alphabete, keine endlichen Listen wohlunterschiedener Zeichencharaktere. Bilder können nicht einfach buchstabiert werden.“⁹⁵¹ In ihnen herrscht weder syntaktische Disjunktheit noch Differenziertheit, auch sind ihre als solche etwa auf Basis der Sinneinheit identifizierten Elemente nicht syntaktisch gleichwertig. Dagegen kann jeder feine Unterschied in der Bildeigenschaft eine Rolle spielen⁹⁵², doch die Regeln der Verkoppelung von Form und Farbe sind nicht systematisierbar. Dies schließt auch eine lineare Anordnung aus, von der hingegen das Geschriebene aufgrund seiner diskreten Schriftelemente und deren zur Bedeutungsgenerierung notwendigen Kombination abhängig ist⁹⁵³ – „und sei es ´nur´ [von der] Linearität des Blicks, der seinen Gegenstand sukzessiv und differenzierend erfaßt“⁹⁵⁴.

Zunächst kann man hinsichtlich dieser prinzipiellen Unterscheidung, wie wissenschaftlich vielstimmig erfolgt und vor allem in moderner Kunst experimentell belegt, einwenden, dass auch die Schrift vor allem durch einen nicht des Lesens fähigen Rezipienten, der die Zeichen nicht als semantische Einheiten erkennt, als Bild und damit als visuell-komplexe Einheit synthetisch wahrgenommen und genauso ein Bild analytisch „gelesen“ werden kann. Doch diese Rezeptionsformen beschreiben nicht die ans jeweilige Medium genuin geknüpften und so bleibt die Differenz manifest:

„[W]o sich dem rezipierenden Subjekt der Text als nach dem Prinzip linearer Sukzession geordnete Folge präsentiert, da präsentiert sich das Bild als geordnete Menge simultan gegebener Elemente; wo also der Text eine Leserichtung zwingend festlegt, stellt sie das Bild zur Wahl [...]“⁹⁵⁵

Im medialen Diskurs der Bilder-Texte spiegelt sich diese Differenz wider, die Blickfolge der Gemäldebetrachterin scheint offen zu sein:

Sie stand auf und studierte das Bild von rechts, dann von links.

Sie setzte sich wieder.

[...]

Verwirrt ließ sie den Blick von links nach rechts, von rechts nach links wandern.

Delalande, Arnaud: DAS VERMÄCHTNIS VON MONT SAINT-MICHEL, S. 81f.

In einem Roman wird dieser mediale Unterschied gar zum metaphorischen Grundschema zweier diametraler Lebenshaltungen, von denen die eine der Grammatiklehrerin als syntaktisch-linear, die

⁹⁴⁹ Schmitz-Emans, Monika (1995): Schrift und Abwesenheit, S. 472

⁹⁵⁰ Vgl. Goodman, Nelson (²1997): Sprachen der Kunst – Entwurf einer Symboltheorie, S. 154 - 157

⁹⁵¹ Vgl. Scholz, Oliver R. (1991): Bild, Darstellung, Zeichen, S. 93

⁹⁵² Vgl. ebd. S. 91ff.

⁹⁵³ Dass diese Entwicklung der Schrift als System diskreter Elemente, die linear aneinandergereiht sind und in syntaktischer Beziehung stehen, außerdem Auswirkungen auf die menschliche Wahrnehmungs- und Informationsverarbeitungsfähigkeit hatte und sich eine Entwicklung vom „strahlenförmigen“ Denken der „vor-alphabetischen Antike“ zum linearen Denken vollzog, wie es der Paläontologe André Leroi-Gourhan (zit. nach: Schuck-Wesig, Petra (1993): Expeditionen zum Bild, S. 119) betont, davon wird in vielen Disziplinen ausgegangen. Albrecht von Haller hat bereits erklärt, dass sich die Natur zwar als Netzwerk präsentiere, dass der Mensch jedoch nur einer Aneinanderreihung von Dingen zu folgen vermöge. Ursache sei die Determination des menschlichen Geistes durch die Sprache, welche nicht mehrere Dinge gleichzeitig behandeln könne und damit linear fungiere (vgl. Steiner, Wendy (1988): Pictures of Romance. Form against context in Painting and Literature, S. 7). Auch an neurobiologische Studien angelehnte Untersuchungen, die sich mit dem Einfluss der linearen Schrift auf das Denken des Menschen befassen, ziehen diesen Schluss. Der Kulturhistoriker Hannsferdinand Döbler etwa konstatiert: „[E]s wäre denkbar, daß die Form der Schreibweise auf das Denken zurückgewirkt hat; wer keine Buchstaben aneinanderreih, sondern Charaktere pinselt, denkt nicht im Detail, sondern vom Ganzen aus“ (zit. nach: Schuck-Wesig, Petra (1993): Expeditionen zum Bild, S. 120). Doch: „Die Schrift drückt dem Gehirn ihren Stempel auf [...]“ (Jean-Pierre Changeux, zit. nach: ebd.).

⁹⁵⁴ Schmitz-Emans, Monika (1995): Schrift und Abwesenheit, S. 472

⁹⁵⁵ Titzmann, Michael (1990): Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relation, S. 379

andere der Bildliebhaberin als syntaktisch-unbestimmt zu beschreiben ist und beide als unvereinbar gelten, weshalb die Frau, die nacheinander beide Extreme verkörpert, scheitern muss.

Ich selber gehe morgens die nummerierten Straßen hinab, deren geometrische Aufteilung mich davor bewahrt, vom Weg abzukommen. Dann zeichne ich meinen Schülern die klaren Grammatikregeln unserer Sprache auf, und mittags steige ich wieder die einfache und gerade Hierarchie der nummerierten Straßen hinauf bis zur Oberstadt, wo unser Haus liegt. Und kommt mir einmal ein widerspenstiges Wort in die Quere, auf das selbst mein Mann keine Antwort weiß, so gibt es an den Straßenkreuzungen meiner Wegstrecke wunderbar ausgestattete Bibliotheken, die sogar die jüngsten Veröffentlichungen unseres Landes erhalten.

[...]

Vom Mittelpunkt her – und die Mittelpunkte waren überall auf dem weiten Feld des Bildes – überblickte ich alle Perspektiven zugleich. Zeit und Raum waren in eins verschmolzen. Im Inneren bewegte ich mich frei. Man brauchte sich nicht einmal zu bewegen, es genügte der Blick. Das ganze Lebensfeld breitete sich vor den Augen aus, war gleichzeitig nah und fern, allseitig wandelbar, eben und glatt.

Fleutiaux, Pierrette: DIE FRAU UND DAS BILD, S. 8 und S. 87

Die Sprache steht hier aufgrund ihrer stringenten Zeichenordnung für ein kontrolliertes, sich zielorientiert entwickelndes Leben, da ihre „syntaktische Wohlunterschiedenheit sowohl ein höheres Maß an Ordnung als auch ihre bessere Kontrollierbarkeit im Vergleich zu den syntaktisch ‘verwilderten’ Bildern [suggeriert]. Anders gesagt: Bilder bieten das Paradigma einer semiotisch und damit rational nur bedingt auf den Begriff zu bringenden Zeichenordnung, liefern Anlässe, beim Material der Darstellung zu verweilen, weil sich dieses nie in Klassifikationen aufheben läßt.“⁹⁵⁶ Ihre Struktur repräsentiert daher bildhaft die menschliche Haltung des ziellosen sich Treibenlassens, der orientierungslosen Willkür, des allein triebgesteuerten Handelns. Der menschlichen Rationalität wird indes bildhaft die Linearität der Sprache zugeordnet. Sie sei damit auch in dieser darstellbar, wohingegen das durch Irrationalität bestimmte menschliche Leben sich eben nicht in lineare Strukturen pressen lasse.

[...] keine Geschichte hat einen Anfang oder ein Ende, das behaupten allein die Schriftsteller, deren einzige Kunst darin besteht, so zu tun, als gäbe es diese Eckpfeiler, einen Anfang und ein Ende, Mittelteil und Wendepunkte, sie tun so, als wären Geschichten in ein Schema zu zwängen, drei Akte, mehr ertragen sie nicht in ihrer Angst, sich der Vielgestaltigkeit der Existenz auszusetzen.

Rygiert, Beate: DIE FÄLSCHERIN, S. 10

Hier wird die syntaktische Differenz der Medien zur metaphorischen Basisstruktur der Lebenswirklichkeit, in der die Sprache für Linearität und Rationalität, das Bild für Non-Linearität und Irrationalität steht.

Wie bereits bei den anderen Differenzkriterien wird diese strikte mediale Grenze jedoch im Bereich der Kunstformen als weit weniger undurchlässig angesehen. Hier diskutieren auch die Romanfiguren zumindest virtuell mögliche Grenzgänge zwischen den künstlerischen Ausdrucksformen hinsichtlich der syntaktischen Struktur:

⁹⁵⁶ Drügh, Heinz J. (2001): Vorbemerkung: Ambivalente Faszination des Bildes, S. XI

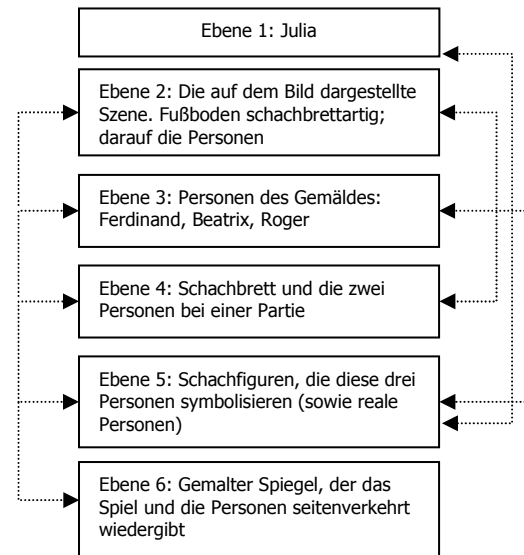
„[...] daß es eines Systems bedarf, um ein anderes System zu verstehen, daß für die beiden wieder ein drittes nötig ist und so weiter, bis ins Unendliche...

[...]

Nun, ich meine, in diesem Bild ist davon etwas enthalten. Etwas, das sich selbst enthält und sich wiederholt und einen immerzu an den Beginn zurückführt. Ich glaube, der wahre Schlüssel zur Ausdeutung der Schachpartie [dem Gemälde] eröffnet keinen linearen Weg, ein Fortschreiten, bei dem man sich immer weiter vom Ausgangspunkt entfernt, eher scheint dieses Gemälde immer wieder zu sich selbst zurückzukehren, als führte es in sein eigenes Inneres [...].“

Julia nickte. [...] Ihr fiel die Skizze ein, die sie angefertigt hatte, jene sechs Ebenen, die einander einschlossen, die immerwährende Rückkehr zum Ausgangspunkt, die Bilder im Bild.

Pérez-Reverte, Arturo: DAS GEHEIMNIS DER SCHWARZEN DAME, S. 250 und S. 199



Zwar weist das Gemälde dem Betrachter keinen linearen Weg entlang einer Zeichenkette zu seinem „Geheimnis“, dennoch spricht aus dem Bilder-Text die Überzeugung, dass die piktorale Kunstform eine Leserichtung vorgibt, die hier durch die Möglichkeit der Einteilung in separate (hierarchische) Gemäldeebenen angezeigt wird. Obwohl das inszenierte Kunstwerk mit der Ganzheit seiner Darstellung gleichzeitig im Blickfeld des fiktiven Betrachters erscheint, lässt sich bei der analytischen Betrachtung die Annahme eines simultanen Kontinuums nicht halten. So schließt auch Titzmann nahtlos an seine oben zitierte kategoriale Unterscheidung an, dass es „natürlich Steuerungsmechanismen der Leserichtung von Bildern gibt, bedingt durch die Strukturen der Wahrnehmung wie der Äußerung“⁹⁵⁷. Und die Neuropsychologie konstatiert:

“The path taken by our eyes as they move (or more correctly, jerk) over the visual field is determined by our intentions, by our previous experience, and by the way the eye-movement system is designed.”⁹⁵⁸

So kann für das Medium Bild allenfalls eine potentiell syntaktische Offenheit behauptet werden, für dessen Kunstform Gemälde ist die Behauptung einer solchen sogar noch stärker einzuschränken. Zwar ermöglicht die künstlerisch gestaltete Fläche theoretisch eine solche Freiheit der Blickfolge, doch legt weder diese selbst noch die menschliche Wahrnehmung eine solche nahe.

„[...] wobei visuelle Wahrnehmung ein Zweifaches bedeutet: Wahrnehmung der Bildeoberfläche und Wahrnehmung dessen, was das Bild darstellt. Wahrnehmungsmäßiges Sehen ist als konstruktive, synthetisierende Aktivität aufzufassen, die die Aufmerksamkeit auf bestimmte Eingangsinformationen konzentriert. Beim stehenden Bild besteht schon nach etwa drei Zehntelsekunden beim Betrachter eine globale inhaltliche Orientierung, die die weitere Auswertung steuert.“⁹⁵⁹

Auf diese Steuerung kann der Maler durch künstlerische Techniken Einfluss nehmen:

Das Auge ruht ganz auf dem hellen Gesicht [des Bildnisses]; dem gegenüber ist der Hintergrund nur eine rauchige, fast düstere Andeutung. [...] Für den Hintergrund wandte ich eine skizzenhafte Technik an. Das offene Heckfenster, die Galerie mit dem wogenden Meer dahinter bedurften verschwommener Effekte. Sie erzeugen Entfernung und Licht [...].

Soyener, Johannes K. / Bossi, Bartolomeo: DIE VENUS DES VELÁSQUEZ, S. 517

⁹⁵⁷ Titzmann, Michael (1990): Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relation, S. 379. Vgl. auch Yarbus, Alfred L. (1967): Eye Movements and Vision, S. 196

⁹⁵⁸ Coren, Stanley / Ward, Lawrence M. / Enns, James T. (1994): Sensation and Perception, S. 528f.

⁹⁵⁹ Straßner, Erich (2002): Text-Bild-Kommunikation – Bild-Text-Kommunikation S. 14

Wie in Kapitel 4.1.1 beschrieben ist die menschliche Bildrezeption keine „im Nu“, sie vollzieht sich als Wanderung des Blicks über die Fläche, die sich – wie werbepsychologische Studien zeigen⁹⁶⁰ – durch piktorale Merkmale steuern lässt. Während also die „Verbalsprache [...] Regeln des Zeichengebrauchs auf[weist], etwa in der grammatikalischen Anordnung der Wörter⁹⁶¹“, stellt sich die Frage: ‚Gibt es ähnliche Gesetze, die den Gebrauch der Bilder regeln?‘⁹⁶² Gibt es syntaktische Verkettungen auf der Bildfläche? Seyfarth sieht in dieser Ungewissheit ein zentrales Problem der Bildkompetenz. Weist das Bild solche den Blick lenkenden Strukturen auf? Ist jeder Betrachter gleichermaßen fähig ihnen zu folgen? Und worin bestehen sie?

„Im Gegensatz zum Text, wo durch die Kodiertheit des Sprachsystems diskrete Signifikanten und deren Signifikate vorgegeben sind, ist das Bild zunächst ein Kontinuum nicht-diskreter Zeichenparameter, das erst durch die Projektion hypothetisch angenommener Signifikate auf das Bild als eine Menge diskreter Signifikanten strukturiert wird. Diese projektive Strukturierung geht von wahrgenommenen Merkmalen des Bildes aus, sucht wissens- und sprachbedingte Beschreibungskategorien als mögliche Signifikate [...] und zerlegt das Bildkontinuum in Abhängigkeit von diesen Signifikaten in Signifikanten.“⁹⁶³

Der menschliche Blick schweift über die Bildfläche und wird gesteuert von formalen und inhaltlichen Prinzipien.⁹⁶⁴ Das formale, die Wahrnehmungsselektion beeinflussende kennzeichnet nicht nur die Werbepsychologie als Aufmerksamkeit für das Prägnante, für das in Form und Farbe am auffälligsten gestaltete Bildmerkmal, das alle anderen zum Grund degradiert. Auch Studien der Kunstbetrachtung, welche die Blickbewegung registrierten, haben belegt, dass das menschliche Auge bestimmte Elemente des Gemäldes fixiert, während andere sehr viel weniger Aufmerksamkeit erregen.⁹⁶⁵ Das inhaltliche Prinzip beschreiben von Rosenstiel und Neumann als die Bedeutung im Sinne von Relevanz, die das Element für den Betrachter aufweist. Yarbus geht davon aus, „that the elements attracting attention contain, in the observer’s opinion, may contain information useful and essential for perception“⁹⁶⁶. Das Auge suche also nach Merkmalen, welche die meisten Informationen versprechen⁹⁶⁷ und abhängig vom Erkenntnisinteresse oder Vorwissen sein könne⁹⁶⁸, während Titzmann und andere⁹⁶⁹ davon ausgehen, dass das inhaltlich entscheidend lenkende Prinzip das Wiedererkennen von gespeicherten, strukturellen Mustern ist und das Blickverhalten damit abhängig vom vorhandenen Wissen, dem „Entschlüsselungsvermögen“⁹⁷⁰ des Betrachters. Die Identifikation der diskreten Bestandteile eines Bildes, die nicht als einzelne Bildelemente, sondern nur als umfassende Sinneinheiten wahrgenommen werden⁹⁷¹, erfolgt damit über den Umweg der semantischen Identifizierung, was nur für nicht-abstrakte Gemälde gelten kann, deren „eindeutig wiedererkannten Gegenstände [...] begriffsgetränkt und wortnah“⁹⁷² seien: „Nur was wir sprachlich

⁹⁶⁰ Vgl. u.a. Rosenstiel, Lutz von / Neumann, Peter (1982): Einführung in die Markt- und Werbepsychologie

⁹⁶¹ Es muss jedoch betont werden, dass auch der lesende Blick keineswegs nur von links nach rechts, von Wort zu Wort wandert, wie es sein Rezeptionsmaterial durch Linearität zwingend vorzugeben scheint. Stattdessen springt auch er zwischen verschiedenen Punkten, daher lässt sich auch diese Polarität zwischen Bild und Text relativieren. Es gilt für beide: „[T]hey can proceed without immediate regard to syntax but do have regard for semantiv or interpretable component.“ (Kolers, Paul A. (1977): Reading Pictures and Reading Texts, S. 155)

⁹⁶² Seyfarth, Ludwig (1998): Bildleser wissen mehr, o.S.

⁹⁶³ Titzmann, Michael (1990): Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relation, S. 378

⁹⁶⁴ Vgl. Rosenstiel, Lutz von / Neumann, Peter (1982): Einführung in die Markt- und Werbepsychologie, S. 60

⁹⁶⁵ Vgl. Yarbus, Alfred L. (1967): Eye Movements and Vision, S. 171

⁹⁶⁶ Vgl. ebd. S. 171ff.

⁹⁶⁷ Vgl. Giullini, Luca (1996): Laokoon in der Höhle des Polyphem, S. 19

⁹⁶⁸ Vgl. Yarbus, Alfred L. (1967): Eye Movements and Vision, S. 192f.

⁹⁶⁹ Vgl. etwa: Sanders, Richard (1999): Ein Auge zum Sehen, ein Auge zum Fühlen. Notizen zur Rezeption von Kunst

⁹⁷⁰ Vgl. Kroeber-Riel, Werner / Weinberg, Peter (1999): Konsumentenverhalten, S. 262

⁹⁷¹ Vgl. ebd. Die Autoren, die sich auf die Wirkung von Anzeigen beziehen, konstatieren dies auch für textuelle Bestandteile. Es werden auch keine einzelnen Buchstaben wahrgenommen, sondern Wörter, Wortkombinationen oder ganze Sätze.

⁹⁷² Gehlen, Arnold (1960): Zeit-Bilder, S. 65

benennen oder umschreiben können, ist ein identifizierbares Objekt [...].⁹⁷³ Zuerst ins Auge springe daher der erkennbare Bildinhalt, etwa Gesichter oder menschliche Gestalten, zielend auf tiefere Schichten des Betrachterbewusstseins kann der Blick aber laut Sanders auch durch die Ansprache menschlicher Schlüsselreize gelenkt werden.⁹⁷⁴ Und Bryson trifft seine Unterscheidung der drei Zonen eines Bildes nicht nur bezüglich ihres Informationsgehalts, sondern räumt der ersten, dem Minimalschema, in dem sich das Erkennen an zentralen Informationen eines Gemäldes orientiert, die zeitlich erste Stufe vor der Scharfeinstellung ein.

„Was ein solches [byzantinisches] Bild kann, ist eine Setzung der Prioritäten bei den Informationen, die es enthält. Manche Züge sind essentielle Bestandteile des Minimalschemas [...]. Andere Züge heften sich an das Minimalschema in der Art von Adverbien und Adjektiven, die den Nukleus der narrativen Sentenz qualifizieren [...].“⁹⁷⁵

Generell spielen im Interpretationsprozess die psychischen Prämissen des Betrachters eine große, wenn auch noch nicht geklärte Rolle und bestimmen die Folge der Blick-Fixation. Das Auge wird durch emotionale Impulse gesteuert, welche die Kunstwahrnehmung durch Faktoren wie Persönlichkeitsmerkmale, das (Vor-)Wissen oder soziale Determinanten beeinflussen und zu einem subjektiven Erlebnis machen.⁹⁷⁶

Als sicher kann gelten, dass die ikonischen Zeichen nicht in dem Sinne gleichrangig sind wie die sprachlichen. Dies haben Methoden wie die Blickregistrierung zur Prüfung der Wahrnehmungsselektion gezeigt. Bei der Porträtbetrachtung etwa „an observer usually pays most attention to the eyes, the lips, and the nose“⁹⁷⁷. Auch verschiedene Seherlebnisse einzelner Personen angesichts desselben Bildes verdeutlichen, dass das Abgebildete nicht immer als „Bild im Geiste“⁹⁷⁸ des Betrachters erscheint, sondern gelegentlich nur Aspekte desselben. Dietmar Rager zeigt dies an überspitzten Beispielen, den Gemälden Giuseppe Arcimboldos, in denen ein Gesicht aus Gemüse zusammengesetzt ist und man einmal das Gesicht, ein anderes Mal das Gemüse wahrnimmt.⁹⁷⁹ Die Ursache für dieses Phänomen liegt in der Tatsache begründet, dass die einzelnen Elemente, aus denen sich ein Bild zusammensetzt, nicht gleichrangig koexistieren. Eine zumindest partielle Hierarchie, die durch die Distribution von Formen und Farben eines Bildes definiert ist aber ebenso durch die subjektiven Prämissen des Betrachters determiniert sein kann, bestimmt die Struktur der potentiellen Signifikanten. Daher gilt, dass „aufgrund von Wahrnehmungs- und Wissensstruktur [...] manche Teilmengen von Bildelementen (etwa menschliche Gestalt) schneller und sicherer als Signifikanten interpretiert [werden] als andere (zum Beispiel der Hintergrund solcher Gestalten) [...]“⁹⁸⁰ und dass dieses Erkennen vom Bekanntheitsgrad abhängig ist: „Niemand sieht unmittelbar,

⁹⁷³ Titzmann, Michael (1990): Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relation, S. 378

⁹⁷⁴ Vgl. Sanders, Richard (1999): Ein Auge zum Sehen, ein Auge zum Fühlen, S. 47. Vgl. auch Eykman, Christoph (2003): Über Bilder schreiben, S. 29

⁹⁷⁵ Vgl. Bryson, Norman (2001): Das Sehen und die Malerei, S. 85ff.

⁹⁷⁶ Vgl. Gombrich, Ernst H.: „What we ‘see’ is not simply given, but is the product of past experience and future expectations.“ (Ders. (1982): *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*, S. 28). Vgl. auch: Sanders, Richard (1999): Ein Auge zum Sehen, ein Auge zum Fühlen (Kapitel III) / Giuliani, Luca (1996): Laokoon in der Höhle des Polyphem, S. 20. Dies erklärt, warum unterschiedliche Rezipienten ein Kunstwerk verschieden beurteilen, obwohl dessen gleich bleibende Gestalt eine einheitliche Wirkung erzeugen sollte. Vgl. das Drama „Art“ von Yasmina Reza (1994), in Deutschland erschienen als „Kunst“.

⁹⁷⁷ Vgl. Yarbus, Alfred L. (1967): *Eye Movements and Vision*, S. 191

⁹⁷⁸ Rager, Dietmar (1997): *Aspekte Sehen*, S. 116

⁹⁷⁹ Dietmar Rager spricht von solchen Extrembeispielen als „Aspektbilder“ (vgl. ebd. S. 115).

⁹⁸⁰ Titzmann, Michael (1990): Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relation, S. 378f.

denn nicht das Auge sieht, sondern wir sehen. [...] Die Bildung ist der beste Freund des Bildes. [...] Denn: Sehen [...] heißt immer: schon gesehen haben.“⁹⁸¹

Doch nicht nur aus wahrnehmungspsychologischer Perspektive erscheint die syntaktische Offenheit des Gemäldes zweifelhaft. Denn laut Titzmann geben auch die Strukturen der Äußerung eine Lese- richtung an. „Nicht die Fläche als ein unbestimmt Ausgedehntes, sondern die mit Linien heimlich erfüllte Fläche ist seit Giotto die Grundlage der Malerei“, zitiert Max Imdahl Theodor Hetzer in sei- ner Arbeit über die Arenafresken des Künstlers, der die Leinwand durch ein unsichtbares Netz von Linien gegliedert habe.⁹⁸² Aber auch die sichtbare Komposition weist auf eine räumliche Struktur der Fläche hin, wie schon das Schema der Gemäldeebenen oben gezeigt hat.

„Von Schritt zu Schritt deutlicher eröffnet sich dem differenzierenden Sehen das, was bildhaft simultan erscheint, als in Wahrheit sehr genau räumlich gegliedert, und das heißt auch, räumlich gestaffelt. Was aber ist eine solche räumliche Staffelung anderes als deren lineare Abfolge?“⁹⁸³

Bereits das Konstruktionsprinzip der Zentralperspektive belegt diese Staffelung, die nicht nur eine formale, sondern durch ihre Bedeutung inhaltlich gestützte ist. Auch die Andeutung von Bewegung oder einer Aufeinanderfolge von Ereignissen im Statischen betont die horizontale Dimension, von welcher der Mensch auch im Alltag stärker geprägt sei⁹⁸⁴, und suggeriert eine Betrachtungsrich- tung – vergleichbar der Lesrichtung eines Textes. Beim Piktoralen sei die Gerichtetheit jedoch nicht konventionalisiert, sondern resultiere „aus der transitiven Natur der dargestellten Objekte und der Aufgabe, eine zeitliche Ordnung als räumliche Ordnung darzustellen“⁹⁸⁵. Diese Relevanz des Ge- mäldegehaltes für die Wahrnehmung zeigt, dass der Künstler in durch die psychischen Prämissen des Betrachters begrenztem Maße Einfluss auf die Rezeption ausüben kann.⁹⁸⁶

Im Hintergrund [...] erblickte man eine Phantasielandschaft. [...] Die Landschaft war von einer solchen Tiefe, daß sie den Blick förmlich ansaugte, wodurch für den Betrachter ein Interessenkonflikt entstand, denn eigentlich sollte nur die Schönheit des Frauengesichtes seine Augen fesseln.

Boetius, Hennig: LAURAS BILDNIS, S. 41

Obwohl die Landschaft im Hintergrund des Bildes liegt, sich die menschliche Wahrnehmung dage- gen eigentlich stets zuerst auf den Vordergrund konzentriert, der hier sogar porträtspezifisch in der Bildmitte⁹⁸⁷ angesiedelt ist und außerdem ein menschliches Gesicht und damit eines der primären Objekte der Rezeption darstellt⁹⁸⁸, entsteht zwischen den als Einzelelemente separierbaren Objek- ten eine Konkurrenz durch die Intensität der Landschaftsgestaltung, die den Blick „förmlich an- saugt“. Dies lässt sich unter anderem mit dem aus der Wahrnehmungspsychologie stammenden Begriff der „Ausdruckskräfte“ erklären, durch das Verständnis der Formen als gerichtete Kräfte.⁹⁸⁹

⁹⁸¹ Wohlfart, Günter (1994): Das Schweigen des Bildes, S. 166f.

⁹⁸² Vgl. Imdahl, Max (²1988): Giotto, Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik, S. 112, Anm. 13

⁹⁸³ Wedewer, Rolf (1985): Zur Sprachlichkeit von Bilder, S. 185

⁹⁸⁴ Vgl. Schapiro, Meyer (1994): Über einige Probleme in der Semiotik der visuellen Kunst: Feld und Medium beim Bild- Zeichen, S. 262

⁹⁸⁵ Ebd. Der Autor nennt auch noch andere den Blick lenkende „expressive Faktoren“, etwa die Rechts-Links-Orientierung im Gemälde.

⁹⁸⁶ Vgl. Sanders, Richard (1999): Ein Auge zum Sehen, ein Auge zum Fühlen, S. 42

⁹⁸⁷ Vgl.: „It should be noted that the scale of the figures and objects and their position in the picture – in other words, everything which we call the composition of the picture – also has definite importance. The figure of the woman, being the largest and being centrally situated, attracts more attention than any of the other figures.“ (Yarbus, Alfred L. (1967): Eye Movements and Vision, S. 193)

⁹⁸⁸ Vgl. etwa Rosenstiel, Lutz von / Neumann, Peter (1982): Einführung in die Markt- und Werbepsychologie, S. 61: Die Autoren stellen eine Studie vor, in der 50 viel- und ebenso viele wenig beachtete Anzeigen verglichen wurden und es sich zeigte, dass 29 der viel beachteten und nur 10 der wenig beachteten einen Menschen zeigten. Diese Priorität der Wahr- nehmung offenbare sich auch im Rubinschen Becher, einem „Kippbild“, in dem man ein Gefäß oder die Silhouette zweier menschlicher Profile sehen kann.

⁹⁸⁹ Vgl. Wedewer, Rolf (1985): Zur Sprachlichkeit von Bildern, S. 182 und FN 237

„Ach ja. Was ich sagen wollte, ist, daß die ganze Kunst darin besteht, das Auge an die typische Malweise eines Künstlers zu gewöhnen, an seinen Umgang mit Farbe, Licht und Perspektive, an seine kleinen Tricks bei der Komposition eines Bildes [...]“

Mayle, Peter: CÉZANNE GESUCHT! S. 149f.

Durch die Komposition des Gemäldes steuert der Maler die Wahrnehmung des Rezipienten.⁹⁹⁰ Die Form scheint jedoch eine weitaus größere Rolle zu spielen als die Farbe, dies haben Untersuchungen der Blickbewegung gezeigt: „[...] in no case did the corresponding records reveal any appreciable influence of color on the distribution of the points of fixation.“⁹⁹¹ Auf vielfache Weise jedoch kann der Maler Sehpfade⁹⁹² – wenn auch variabelere als der Textautor – in sein Werk einbauen, die den „gleich einem weidenden Tier abtastenden Blick des Beschauers“⁹⁹³ lenken. Als ästhetische Prämisse lässt sich daraus die Bedeutsamkeit der Wahl der abzubildenden Objekte ableiten:

Er betonte, daß man aus der Menge des Sichtbaren das auswählen solle, was zunächst das Auge und dann das innere Auge anspreche. Ich war auf dem Weg, ein Meister des Selektiven zu werden. Ich war in der Lage, bloße Reize nach Belieben zu ignorieren.

Urquhart, Jane: ÜBERMALUNGEN, S. 92f.

Von der Wirksamkeit solcher Sehpfade wird auch in den Bilder-Texten ausgegangen. Daher ist dem fiktiven Rezipienten nur im Traum eine von diesen abweichende Betrachtung möglich:

Der Traum zerriß mich vollends mit zusammenhangslosen Visionen [...]. Es gelang mir, in chaotischer Reihenfolge die Landschaft von La tempesta zu erblicken, diesmal jedoch ohne Figuren und von dem Sturm, der sich auf dem Gemälde ankündigt, hinweggerafft [...].

Prada, Juan Manuel de: TRÜGERISCHES LICHT DER NACHT, S. 245

Wenn die Semantik eines Werks von der logischen Verknüpfung ihrer Einzelbilder abhängig ist, kann diese weitgehend unbewusste Blickfolge zu einer Leserichtung werden, die nicht von der Struktur der Wahrnehmung oder der Äußerung, sondern durch den durch Wissen aktualisierten Kontext vorgegeben ist.

Denk daran, was der Pfarrer über die alten Fenster mit Glasmalerei sagte: Sie werden von unten nach oben gelesen.

Watson, Peter: LÜGENLANDSCHAFT, S. 136

Ein Bewusstsein für eine syntaktische Ordnung des Gemäldes, geprägt durch eine piktoral-immanente Struktur oder determiniert durch die biologischen und psychologischen Prämissen der menschlichen Wahrnehmung, spricht also aus den Bilder-Texten. Es wird in Kapitel 5.1.3 zu untersuchen sein, inwiefern eine notwendig lineare Verkettung in der sprachlichen Inszenierung diesen piktoralen oder wahrnehmungsdeterminierten Pfaden folgt und wie diese piktoral-interne Struktur selbst inszeniert wird.

4.1.4. Manifeste Zweidimensionalität versus virtuelle Dreidimensionalität

Ende des vorvergangenen Jahrhunderts betonten Maler, unter anderem der französische Symbolist und Gründungsmitglied der Gruppe *Les Nabis* (Die Propheten), Maurice Denis (1870-1943), ein Bild sei „wesentlich eine Oberfläche, die mit Farbe in einer bestimmten Anordnung bedeckt ist“⁹⁹⁴. Sie kehrten mit dieser Betonung der Zweidimensionalität ihrer Kunst dem Anspruch der Nachahmung

⁹⁹⁰ „Hence composition is he means whereby the artist to some extent may compel the viewer to perceive what is portrayed in the picture.“ (Yarbus, Alfred L. (1967): *Eye Movements and Vision*, S. 193)

⁹⁹¹ Vgl. Yarbus, Alfred L. (1967): *Eye Movements and Vision*, S. 183

⁹⁹² Vgl. Giuliani, Luca (1996): *Laokoon in der Höhle des Polyphem*, S. 19. Paul Klee spricht von „Wegen“ im Kunstwerk (vgl. ders. (2¹⁹⁹¹): *Kunst-Lehre*, S. 63), Imke Kreiser von „Leseppfad“ (vgl. dies. (2002): *Laokoon im einundzwanzigsten Jahrhundert oder die Neurobiologie der Ästhetik*, S. 201).

⁹⁹³ Klee, Paul (2¹⁹⁹¹): *Kunst-Lehre*, S. 63

⁹⁹⁴ Zit. nach: Polanyi, Michael (1994): *Was ist ein Bild?*, S. 151

einer dreidimensionalen Natur den Rücken zu und unterstrichen in die Mimesis reduzierenden Stilrichtungen wie dem Expressionismus oder Kubismus die Bedeutung der Fläche, was in der abstrakten Malerei seinen Höhepunkt fand. Auf den ersten Blick scheint diese Betonung des piktoralen Formats verwunderlich, da das Bild als ein Motiv auf Leinwand üblicherweise ohnehin als Ausprägung in zwei Dimensionen, Länge und Breite, verstanden wird.

Der Mönch, der Schatten, der Ritter, die zweidimensionale Oberfläche des Bildes.

Delalande, Arnaud: DAS VERMÄCHTNIS VON MONT SAINT-MICHEL, S. 84

Die Öffnung des Spiegelglases verlieh der üblicherweise alles einzwängenden Zweidimensionalität eine zusätzliche Ebene, erweiterte sie nach hinten in die Tiefe, was die Eintönigkeit des Hintergrunds durchbrach, aber auch nach vorn, denn das Spiegelbild hob dem Betrachter die abgebildete Szene entgegen. [...]

Natürlich handelte es sich dabei um nichts weiter als einen buchstäblich falschen Anschein innerhalb des falschen Anscheins, den jedes Gemälde darstellt.

Fernández, Pedro: DAS GEHEIMNIS DES MALERS, S. 40f.

Nur als physischem Gegenstand wird dem Bild auch eine Ausdehnung in den Raum – und sei es die minimale der Leinwanddicke – zugesprochen⁹⁹⁵. Doch bedeutete die Akzentuierung der Zweidimensionalität durch die Maler eine Abkehr von der jahrhundertelangen Tradition, die sich gerade darum bemüht hatte, der Fläche durch Formen und Schatten die Illusion einer Räumlichkeit zu verleihen: durch perspektivische Darstellung.

Spätestens seit Cézanne, der seine Bilder nicht firnißte, ist die Räumlichkeit eines Motivs nicht mehr immer angestrebtes Ideal. Hier beginnt der Mut zur Zweidimensionalität, zur Fläche.

Boetius, Henning: LAURAS BILDNIS, S. 183

Diese Planimetrie, das Paradoxon der Bannung dreidimensionaler Seherfahrung auf eine Fläche, ist eine human-kreative und künstliche Absonderheit: „Einem solchen Feld entspricht [...] nichts in der Natur [...]“⁹⁹⁶ Die Darstellung auf vorgefertigtem Raum ist daher auch jüngerer Natur, erfunden vermutlich im Neolithikum und der Bronzezeit. Frühe Zeichnungen kannten einen begrenzten, präparierten Untergrund dagegen nicht. Die Malereien der Altsteinzeit etwa wurden auf die nackte Höhlenwand aufgetragen, die ihre plastischen Unebenheiten und Farben dem Bild aufdrückte.⁹⁹⁷ Während Schapiro allerdings davon ausgeht, dass die Künstler dieser Frühzeit ihren Bildträger noch als unbestimmten, als neutralen wahrgenommen haben⁹⁹⁸, prägt zumindest die heutigen Produzenten und Betrachter eines Bildes auf planer und distinkter Oberfläche gerade das Bewusstsein von diesem Untergrund.

Es ist wie bei einem Bild. Vorder- und Rückseite sind nur einen Millimeter auseinander, und dennoch blicken wir einmal in die Tiefe einer gemalten Landschaft, die unsere Seele berührt, während wir auf der anderen Seite nur die flache Struktur einer Leinwand sehen.

Boetius, Hennig: LAURAS BILDNIS, S. 76

Referiert wird in diesem Bilder-Text modifizierend die weit verbreitete Ansicht Gombrichs⁹⁹⁹, nach der die menschliche Wahrnehmung sich entweder nur auf das (eventuell dreidimensional erscheinende) Motiv des Gemäldes oder auf dessen materiell-künstlerische Beschaffenheit konzentrieren,

⁹⁹⁵ „Wie das bildnerische Kunstwerk ist auch das literarische Kunstwerk ein dreidimensionales Objekt (Leinwand, Buch, Papier), das durch einen zweidimensionalen Zeichencode [vgl. Steiner, Wendy (1982): The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting, S. 49f.], der visuell wahrgenommen wird, Bedeutungen vermitteln kann [...]“ (Martina Mai (2000): Bilderspiegel – Spiegelbilder, S. 32)

⁹⁹⁶ Schapiro, Meyer (1994): Über einige Probleme in der Semiotik der visuellen Kunst, S. 253

⁹⁹⁷ Vgl. ebd. S. 253ff.

⁹⁹⁸ Im Gegensatz etwa zu modernen Künstlern (z.B. Joan Miró), die auf Stein malen, weil die nicht-glatte Oberfläche einen neuen Bild-Reiz verspricht.

⁹⁹⁹ „... kann man wirklich die ebene Fläche und das Schlachtroß auch gleichzeitig sehen?... Wir können das Schlachtroß nur auffassen, wenn wir für einen Augenblick die ebene Fläche vergessen. Beides auf einmal geht nicht.“ (Gombrich, Ernst H. (1967): Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, S. 311)

dass der Betrachter also nur das eine oder andere, niemals aber beides zugleich sehen könne. Polanyi sieht die Bildwahrnehmung jedoch nicht durch diesen Schalteffekt charakterisiert. Er unterscheidet zwischen fokussierender und begleitender Wahrnehmung¹⁰⁰⁰ und kann so nur eine Akzentverschiebung zwischen der Wahrnehmung der Fläche und jener des Dargestellten als Sinneinheit beschreiben, niemals aber einen kompletten Wechsel der Aufmerksamkeit, denn die Fläche bleibt beim fokussierten Blick im Bewusstsein genauso wie beim begleitenden das Motiv. Zu einem vergleichbaren Schluss kommt auch Danto, der die doppelte Wahrnehmung als Wechselspiel der materiellen Opazität und der motivischen Transparenz beschreibt, wobei auch bei ihm beide nicht gänzlich zu trennen sind, da „stets ein Rest von Materie übrig bleiben [wird], der nicht in reinen Inhalt verdampft werden kann“¹⁰⁰¹.

Durch die durch diese Form der „ikonischen Differenz“¹⁰⁰² erzeugte produktive Spannung beim Sehen erscheint die Theorie Henri Pirennes plausibel, nach der das die Betrachtung begleitende Wissen um die flache Leinwand eben nicht ausgeblendet wird und so die Tiefenwirkung eines perspektivischen Bildes hemmt, das der Rezipient zwar als räumlich imaginiert, sich jedoch von der dargestellten Räumlichkeit nicht illusionistisch täuschen lässt und sie für eine tatsächliche räumliche Ausdehnung hält.¹⁰⁰³

Ein Bild „umfaßt sowohl die perspektivische Tiefe seiner Malerei als auch die Flachheit seiner Leinwand, wobei diese beiden kontradiktorischen Eigenschaften als eine verbundene Qualität gesehen werden [...]. Diese Qualität ist perspektivisch, doch die Perspektive ist gedämpft durch einen Überzug von Flachheit. Und es ist diese Qualität von Tiefe-mit-Fläche, die ein normales Bild davor bewahrt, täuschend zu werden [...]“¹⁰⁰⁴.

Das Bewusstsein von der Fläche eines Bildes wird also nicht aufgehoben durch eine Illusion der Imitation von Wirklichkeit. Diese ist der Malerei aufgrund ihres materiellen Trägers nicht möglich.

„Nun ja, grundsätzlich stellt man sich den Raum doch unendlich vor, nicht wahr? Wenn der Maler ihn begrenzen und eine Lösung entwickeln will, die Unendlichkeit vortäuschen soll, unterwirft er sich bestimmten Einschränkungen, zumindest denen, die ihm die Art seines Werks auferlegt.“

Fernández, Pedro: DAS GEHEIMNIS DES MALERS, S. 203

Polanyi regt daher an, Malerei nicht durch die Illusion, nicht durch ihre vermeintliche Fähigkeit zur Sinnestäuschung zu charakterisieren, denn diese sei ein „Irrtum“. Er spricht dagegen von Imagination, weil das Bild nicht vorgebe etwas zu sein, was es nicht ist. Es integriere stattdessen naturell inkompatible Elemente (so etwa die dreidimensionalen Gegenstände und die Fläche) und zeige Dinge, die so nie existieren könnten. Ein Bild werde damit zu einem solchen erst durch die künstlerische Einbildungskraft¹⁰⁰⁵, die demnach durch das begleitende Bewusstsein von dem Bild als Flächengestaltung limitiert sei. Eine gemalte Decken-Ansicht in der römischen Kirche San Ignazio erscheine dagegen als vollständig dreidimensional und mit seinen Säulen-Darstellungen als reale Fortsetzung der Kirchenarchitektur, gerade „weil wir ihren tragenden Grund nicht bemerken“¹⁰⁰⁶.

¹⁰⁰⁰ Entspricht in der Phänomenologie der Differenz von Thema und Horizont (vgl. Boehm, Gottfried (1994): Die Wiederkehr der Bilder, S. 32).

¹⁰⁰¹ Danto, Arthur C. (1984): Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst, S. 243

¹⁰⁰² Vgl.: „Sie [die ikonische Differenz] markiert eine zugleich visuelle und logische Mächtigkeit, welche die Eigenart des Bildes kennzeichnet, das der materiellen Kultur unaufhebbar zugehört, auf völlig unverzichtbare Weise in Materie eingeschrieben ist, darin aber einen Sinn aufscheinen läßt, der zugleich alles Faktische überbietet.“ (Boehm, Gottfried (1994): Die Wiederkehr der Bilder, S. 30f.) Heinz Drügh beschreibt Bilder aus dem gleichen Grund als janusköpfig und meint damit deren Illusionismus einerseits und deren Zeichenhaftigkeit andererseits (vgl. ders. (2001): Vorbemerkung, S. VII).

¹⁰⁰³ Vgl. Polanyi, Michael (1994): Was ist ein Bild? S. 149f. Er verweist auf die Theorie Henri Pirennes von 1963.

¹⁰⁰⁴ Ebd. S. 154

¹⁰⁰⁵ Vgl. ebd. S. 160

¹⁰⁰⁶ Ebd. S. 150

Dieser wird in dem Falle auch nicht durch eine spezifische Rahmung indiziert, wie sie schätzungsweise seit dem späten zweiten Jahrtausend vor Christus¹⁰⁰⁷ neben dem präparierten Grund zu einem Charakteristikum des Gemäldes gehört. Einerseits schärft diese strikte Abgrenzung des Motivs von der Wirklichkeit das Bewusstsein für die Künstlichkeit des Abgebildeten, andererseits gestattete erst „die neue [...] Geschlossenheit [...] die spätere Transparenz der Bildfläche, durch die die Darstellung des dreidimensionalen Raumes erst möglich wurde“¹⁰⁰⁸. Denn wenn der Rahmen um perspektivisch gemalte Bilder hervorspringe, so lasse er, so Schapiro, die Bildoberfläche zurücktreten und verstärke die Tiefenwirkung.¹⁰⁰⁹

Ich schob die Leinwand in den Rahmen. [...] Es war unglaublich, wie das Bild zu leben begann. Der Rahmen wirkte Wunder. Nun sah man tief in die Landschaft hinein, die hinter dem Fenster nach Süden lag. Auch Laura war weitaus plastischer und lebendiger geworden.

Boetius, Henning: LAURAS BILDNIS, S. 187

Wie durch die Unterscheidung zwischen fokussierter und begleitender Wahrnehmung gezeigt, muss auch diese Rahmen-Wirkung kein Widerspruch sein.

„Sobald sich ein Bild hauptsächlich an andere menschliche Wesen wendet [...], wird es als ein begrenztes Bild vorgestellt. [...] Damit entsteht die Notwendigkeit der Komposition. [...]: Formen in einen umgrenzten, besonderen Raum einzubringen. Komponieren heißt: einen Innenraum ordnen.“¹⁰¹⁰

Dieser „Innenraum“, der im Bilderrahmen nur eine Fläche ist, kann dank der Erkenntnisse über die perspektivische Gestaltung im wörtlichen Sinne „ingeräumt“, also als scheinbarer Raum gestaltet werden. Die Malerei verfügt über gestalterische Mittel zur *augenscheinlichen* Realisierung der Dreidimensionalität in zwei Dimensionen und überschreitet damit virtuell ihre medialen Grenzen. Die Bilder-Texte rufen diese illusionistische Kompetenz ins Bewusstsein.

„Von der offenkundigen Tatsache ausgehend, dass ein Gemälde, ein Bild, lediglich zwei Dimensionen besitzt, nämlich Länge und Breite, denn die dritte, die Perspektive, ist eine Erfindung der Renaissance, hat Picasso sich gefragt, warum er nicht einen Schritt darüber hinausgehen und eine vierte Dimension abbilden sollte.“

Fernández, Pedro: DAS GEHEIMNIS DES MALERS, S. 143

[...] um mitzuverfolgen, wie das Papier jetzt noch schlichtes Karopapier ist – und gleich verwandelt es sich, erhält die dritte Dimension [...].

Rygiert, Beate: DIE FÄLSCHERIN, S. 198

„[...] Die Maltechnik ist naiv. Zweidimensional. Der Mönch ist von vorn dargestellt. Das Licht kommt von rechts. [...]“

[...]

„Also... der Schatten gehorcht den Regeln der Perspektive. Er ist so angelegt, wie ein Maler ihn gemalt haben würde, der über die dritte Dimension in der Malerei Bescheid wusste. Aber das Licht fällt anders. Das ganze Bild ist so gemalt. Flach. Nur der Schatten suggeriert eine Perspektive, die sonst gar nicht existiert.“

Delalande, Arnaud: DAS VERMÄCHTNIS VON MONT SAINT-MICHEL, S. 84f.

Doch auch bei der perspektivischen Darstellung, welche die manifeste Fläche durch virtuelle Tiefe zu überwinden sucht, bleibt beim Betrachter das Bewusstsein für die Künstlichkeit und Begrenztheit dieses Versuchs bestehen.

„[...] Ohne jeden Zweifel beruht die Zentralperspektive zum Teil auf Konventionen und bildet nicht die Wirklichkeit ab. Sie wäre dazu auch gar nicht in der Lage. Übrigens gilt das auch für jedes beliebige andere System, das dazu dient, den Raum auf einer Fläche wiederzugeben.“

Fernández, Pedro: DAS GEHEIMNIS DES MALERS, S. 139

¹⁰⁰⁷ Vgl. Schapiro, Meyer (1994): Über einige Probleme in der Semiotik der visuellen Kunst, S. 257

¹⁰⁰⁸ Ebd. S. 254

¹⁰⁰⁹ Dies zeigt sich kontrastierend in der Praxis der fehlenden Rahmung abstrakter Gemälde, die keinen Tiefenraum mehr darstellen, sondern gerade die Fläche betonen wollen.

¹⁰¹⁰ Berger, John (1992): Das Kunstwerk, S. 85f.

Das Medium Sprache, das ausschließlich physisch, in seiner Gestalt als niedergeschriebener Text in der Dimension der Räumlichkeit beschrieben werden kann, die hier jedoch nicht relevant ist, weil sie nicht die genuine Rezeptionsform tangiert, bietet auf dieser Ebene kein Vergleichsmoment mit dem Medium Bild. Sein Objektträger tritt nicht in gleichem Maße irritierend ins Bewusstsein des Rezipienten wie dies für den Betrachter gezeigt werden konnte. Und das Medium selbst ist auch nicht in vergleichbarem Grade auf seine materielle Grundlage angewiesen wie das Bild, das auf eben „unverzichtbare Weise in die Materie eingeschrieben“¹⁰¹¹ ist. Der Text kann auch gehört, nicht nur gelesen werden und erscheint damit in nicht-materieller Gestalt. Die Betonung des Textes als typografisch gestaltete Figur ist stärker für die Lyrik relevant, nicht für die hier untersuchten Texte. Fruchtbarer lässt sich an ein Argument Lessings anknüpfen, der die „Poesie“ in hohem Maße von einer begrenzenden Eigengesetzlichkeit befreit sah, im Gegensatz zur materiell abhängigen bildenden Kunst. Dies ist hinsichtlich der Dimensionalität uneingeschränkt zu bejahen. Der Text kann schlicht vom „Raum“ sprechen, ihn benennen und seinen Leser zu dessen Imagination animieren, während die Malerei der ans Material gekoppelten Perspektiventchnik bedarf, um ihren Betrachter einen virtuellen Raum sehen zu lassen.

„[...] Der Raum, den ein Maler erschafft, indem er einen bestimmten Raum abbildet, ist ja wohl zwangsläufig virtuell. Seid ihr bereit, als Definition eines Gemäldes zu akzeptieren, dass es sich dabei um virtuelle Gegenstände in einem virtuellen Raum handelt?“

„In Ordnung. Weder die Gegenstände noch der Raum auf dem Gemälde sind real, sondern gedacht. Das heißt, auch wenn sie im Bild wirklich sind, so sind sie doch künstlich.“

Fernández, Pedro: DAS GEHEIMNIS DES MALERS, S. 203

Auch wenn man hier einwenden kann, dass der Text ebenfalls von seinem Material, von der Wahl der Wörter abhängig ist, die er verwendet, um dem Leser einen Imaginationsanreiz zu geben, und dass der Grad der Anschaulichkeit dieser Vokabeln und deren Menge ausschlaggebend dafür ist, inwieweit der Rezipient den beschriebenen Raum vor dem eigenen Auge konkretisiert, so kann man dennoch sicher sagen, dass die manifeste Zweidimensionalität des Bildes dem Betrachter stärker ins Bewusstsein tritt, weil auf ihrer Basis direkt die Räumlichkeitsvorstellung generiert wird. Dagegen tritt die Kategorie der Dimension bei der Textrezeption in den Hintergrund, weil die zweidimensionale schriftliche Grundlegung keine notwendige und genuine, sondern nur eine derzeit konventionell dominante, aber dennoch austauschbare ist. Der Text wird im Diskurs der Bilder-Texte stärker als virtuell begriffen und kann somit materiell unverstellt eine dritte Dimension erzeugen, die weit weniger als illusionistische ins Bewusstsein tritt als jene durch Perspektiventchnik piktoral erzeugte. Es wird zu zeigen sein, dass die Bilder-Texte ihr sprachliches Medium nutzen, um auch die Bilder aus dieser Zweidimensionalität herauszuholen und – wie es die Kunstform Malerei durch ihre Perspektivengestaltung vorzeichnet – den inszenierten Gemälden Tiefe zu verleihen.

4.1.5. Manifeste Statik versus virtuelle Dynamik

„Es kann einfach nicht sein. Ein Bild ist ein unbeweglicher Gegenstand. In einem Bild kann sich nichts verändern. Das ist einfach Blödsinn. [...]“

Platowa, Viktoria: DAS TAUFBECKEN DES TEUFELS, S. 302

¹⁰¹¹ Vgl. Boehm, Gottfried (1994): Die Wiederkehr der Bilder, S. 30

Ein direktes Vergleichsmoment zwischen Text und Bild fehlt auch hinsichtlich der Dichotomie von piktoraler Statik und textueller Dynamik, die traditionell jedoch postuliert wird.¹⁰¹² Manifest versus virtuell beschreibt daher hier wie im vorangegangenen Kapitel nicht die Ausprägung der materiellen Grundlegung (auch der auf Papier geschriebene Text ist nicht dynamisch), sondern das dominante Bewusstsein des Rezipienten, der die Statik des Bildes begleitend stärker wahrnimmt als jene des Textes, der also das jeweilige Substrat als materiell bzw. immateriell empfindet. Und das aus folgendem Grund:

„Während die verbale und die musikalische Sprache eine symbolische Beziehung zu dem haben, was sie bedeuten, ist die der Malerei und Skulptur eine mimetische, und das heißt, daß ihr statischer Charakter um so auffälliger ist.“¹⁰¹³

Dies schlägt sich auch in den Bilder-Texten nieder. Die Gemälde werden von den Figuren als reglos, als bewegungslos empfunden, was die mediale Opposition zum Textcharakter deutlich macht, da diese Äußerungen in den „Textfluss“ der nie stagnierenden Narration eingebettet sind.

„Ich weiß nicht, was geschehen wird; Geschichten verraten einem nichts darüber, wie die Dinge sich wenden werden“, sagt Iris. „Bilder und Geschichten sind zweierlei. Bilder sind zuverlässig, sie ändern sich nicht; Geschichten entfalten sich unter Wirrungen und Verwicklungen.“

Maguire, Gregory: DAS TULPENHAUS, S. 349

Ich betrachtete manchmal das Bild, seine Farben waren erstarrt, es fehlte ihm an Bewegung.

Fleutiaux, Pierrette: DIE FRAU UND DAS BILD, S. 91

Gerade ihre Regungslosigkeit macht Bilder zu „Behältern“ der Zeit, besser der Zeitlosigkeit, in denen ein Augenblick die Qualität der Ewigkeit gewinnt, also darin gleichsam konserviert wird. Damit wird ein harmonischer Einklang zwischen Darstellungsträger und Dargestelltem evoziert: Das Bild ist ebenso statisch wie das Motiv, das es zeigt.

Alle Maler sind Fälscher, dachte ich, was tun wir anderes, als die Wirklichkeit festzuhalten, es wenigstens zu versuchen, aber sie gleichzeitig damit zu verfälschen?

Rygiert, Beate: DIE FÄLSCHERIN, S. 53

Reglos steht sie da, gefangen zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Sie ist Farbe, die darauf wartet, gemischt zu werden; sie ist ein Gemälde, das jeden Augenblick mit einem Pinsel zum Leben erweckt wird. Sie ist ein Augenblick, der in Kürze für immer unter einem glänzenden Firnis fixiert werden wird.

Moggach, Deborah: TULPENFIEBER, S. 60f.

„Was denkst du darüber, meine Liebe?“ Bellasar wandte sich zu Sienna um, die, von offenkundigem Unbehagen erfüllt, im Hintergrund stand. „Was für ein Gefühl ist es zu wissen, dass deine Schönheit jetzt unvergänglich ist? Der Glanz der Schönheit und die Trauer darüber, dass sie nicht ewig währt. Aber hier in diesem Porträt ist sie für immer bewahrt.“

Morrell, David: DAS PORTRÄT, S. 113, vgl. auch S. 144 und S. 148

Diese Vorstellung findet sich mannigfaltig in den Bilder-Texten und lässt auf eine besondere Faszination schließen, die von dieser Fähigkeit zur Konservierung des Flüchtigsten überhaupt, der Zeit, ausgeht. Berger sieht darin die „ikonische Funktion“ der Malerei und ihre „besondere Macht“ begründet, die sie zur „Sprache der Zeitlosigkeit“ werden ließ.¹⁰¹⁴ Doch ist diese scheinbar banale Feststellung der piktoralen Unveränderlichkeit im Zeitenlauf nur ein Fokus auf das statische Bild, durch welchen die Differenz zum vermeintlich dynamischen Medium Text hier zwar verfestigt werden soll, sich tatsächlich jedoch nicht begründen lässt. Denn auch der Text ist in manifester, das heißt in geschriebener Form, statisch. Aber auch über diesen Einwand hinaus ist Imke Kreiser zuzustimmen, die die strikte Dichotomie als obsolet erklärt, da – mit dem Blick auf die Wahrnehmung

¹⁰¹² Vgl. die auf Basis historischer Diskurse entstandenen Kriterien zur Differenzierung der „Medien“ Malerei, Dichtung und Musik in: Kreiser, Imke (2002): Laokoon im einundzwanzigsten Jahrhundert oder die Neurobiologie der Ästhetik, S. 43.

¹⁰¹³ Berger, John (1992): Das Kunstwerk, S. 79

¹⁰¹⁴ Vgl. ebd. S. 80

– etwa durch die Existenz eines Lesepfades in beiden Medien auch ein dynamischer Aspekt relevant ist.¹⁰¹⁵ Am einfachsten lässt sich also die Statik des Bildes im Text auflösen, wenn man die Dynamik der Rezeption beschreibt, der Wahrnehmung genauso wie der Wirkung.

Beide betrachteten das Gemälde, das immer gewaltiger wurde, je länger sie davorstanden.

Dempff, Peter: DAS GEHEIMNIS DES HIERONYMUS BOSCH, S. 296

Und auch unter dem Aspekt der Darstellungsgegenstände muss – wie schon in Kapitel 4.1.1 gezeigt – diese Differenzierung der Medien eingeschränkt werden.

Sie betrachtete die Bilder, die an der Wand standen, und das Bild auf der Staffelei. Drei Frauen am Ufer. [...] Die Frau rechts war sie selbst. So hatte sie an einem Nachmittag vor nicht allzu langer Zeit am Ufer des Kanals gestanden. Man konnte sehen, wie reglos sie dastand, nichts bewegte sich, nicht einmal das Wasser rührte sich.

Ijlander, Gijs: DER SKANDAL, S. 29

Diese aus einem Erstaunen resultierende Betonung der Statik des Dargestellten, die im Einklang mit dem Darstellungsmedium steht, impliziert, dass das Betrachterauge in der Malerei auch an Gezeigtes gewöhnt ist, welches eine derartige „Starre“ nicht aufzuweisen, stattdessen auf eine dynamische Welt zu verweisen scheint. Das statische Bild kann also nicht nur Statisches abbilden, sondern auch Dynamisches suggerieren. Daher erregt hier gerade die Aufhebung des Kontrastes zwischen dem statischen Träger des Bildes und dem häufig dynamisch anmutenden Motiv die Aufmerksamkeit der Betrachterin und offenbart den Einklang von statischem Zeigeobjekt und statisch Gezeigtem als nur theoretisch natürlichen. Stattdessen scheint gerade der Kontrast den Sehgewohnheiten zu entsprechen, den Berger daher als „merkwürdigen“ charakterisiert, „weil er so eklatant ist und als so selbstverständlich hingenommen wird“¹⁰¹⁶.

Die Malerei kann auch diese ihr medial auferlegte Grenze der Statik scheinbar überwinden und darstellen, was unweigerlich durch Dynamik gekennzeichnet ist, etwa lebendige Menschen, die nicht in Reglosigkeit erstarrt zu sein scheinen.

Ich nenne es: Leben. Meine Gesichter leben. [...] Ja, nicht nur als würden sie atmen und leben, sie tun es tatsächlich, das genau ist mein Ziel von Anfang an gewesen. Die Gesichter so auf die Leinwand zu bringen, dass man glauben könnte, sie würden im nächsten Moment lächeln und zum Betrachter sprechen.

Rygiert, Beate: DIE FÄLSCHERIN, S. 16

Den Gewändern, welche die Figuren umhüllen, muß man ansehen, daß die Figuren wirklich darinstecken. Mit bündigem Faltenang der Hülle umschreibst und zeigst du die Stellung und Bewegung der Figur und meidest die Verworrenheit vieler Falten, sonderlich über allen Erhabenheiten, damit diese deutlich werden.

Leonardo da Vinci, Traktat von der Malerei
Moggach, Deborah: TULPENFIEBER, S. 70

Und die piktorale Kunst vermag es auch, bei einem Darstellungsgegenstand nicht zu kapitulieren, der einzig durch seine Bewegung erfahrbar, allein durch diese gekennzeichnet ist: beim Wind. Auch dieses naturell-dynamische Element muss – in Statik gefangen – nicht paradox erscheinen.

Die niederländischen Maler des siebzehnten Jahrhunderts fürchteten den Wind nicht. Man denke nur an diese Himmel, die die Leinwände bedecken; man denke an die sich aufbäumenden dunklen Wolken, die vom Wind gepeitschten Bäume. Dort oben am Ardnageeha stelle ich mir vor, wie Jacob van Ruisdael neben mir steht, in seiner ihm typischen Redlichkeit arbeitet, das Porträt des Windes malt.

Weber, Katharine: MUSIKSTUNDE, S. 35

Diese mediale Dichotomie lässt sich hinsichtlich der Darstellungsgegenstände also allenfalls im Rahmen der Lessingschen Ästhetik aufrechterhalten, die der bildenden Kunst die Darstellung des Unbeweglichen vorschreibt, während dieses der Dichtung in der unausweichlichen Form der Be-

¹⁰¹⁵ Vgl. Kreiser, Imke (2002): Laokoon im einundzwanzigsten Jahrhundert oder die Neurobiologie der Ästhetik, 198

¹⁰¹⁶ Berger, John (1992): Das Kunstwerk, S. 76

schreibung eine unästhetische Qualität verliehe.¹⁰¹⁷ Doch zeigt gerade die Betonung des Ausbruchs der Malerei aus diesen starren Vor-Sätzen, der in den Bilder-Texten aufgezeigt wird, dass sich der Text an ihrer Grenzüberschreitung orientieren und diesem Pfad bei der Bildinszenierung folgen kann. Dies macht er, indem er mit seinen für diese Dynamik weit besser geeigneten, weil scheinbar materiell ungebundenen, tatsächlich aber nur in der Rezeption weit weniger begleitend wahrgenommenen Mitteln dem Bild eine Dynamik „einschreibt“, die es selbst nicht aufweist, vielleicht – je nach Motiv – aber zeigend suggeriert: Der Text muss diese Suggestion nur verbalisieren, um dem statischen Gemälde einen dynamischen Anschein zu geben und so der eigenen medialen Form anzupassen.

4.2. „In den Blick genommen“ – Rezeption

Es gehört keineswegs zu den jüngeren Erkenntnissen, dass der Rezipient nicht außen vor gelassen werden darf, wenn es um das Verständnis von Medien oder gar Kunst geht. Die in der Psychologie als Rorschachtest bekannte Methode, bei der den Patienten eine Reihe von Tintenklecksen vorgelegt wird, in denen nahezu jeder von ihnen etwas anderes erkennt, verdeutlicht diese Notwendigkeit: Was ein Bild darstellt und zeigt, hängt maßgeblich von dem ab, was der Betrachter in ihm sehen kann. Präsentation und Rezeption stehen daher in Relation.

Hinsichtlich des künstlerischen Werks hat die phänomenologische Ästhetik – zunächst für die Literatur – die Notwendigkeit erkannt, ebenfalls nicht nur auf die objektive materielle Grundlegung zu schauen, sondern auch das subjektive ästhetische Erleben, das allein einen Zugang zur Kunst ermöglichen¹⁰¹⁸, in den Blick zu nehmen.¹⁰¹⁹ Im Zuge dieser Anerkennung von Wahrnehmung und Anschauung¹⁰²⁰ als integrative Bestandteile der künstlerischen Ästhetik, die später auch für die bildende Kunst erfolgte, erfuhr der traditionelle Begriff des Kunstwerks eine Neubewertung, wurde als „ästhetisches Objekt“ und als solches in größerer Abhängigkeit von der subjektiven Rezeption verstanden. So beschrieb etwa Mikel Dufrenne es als „das im Subjekt vollendete Kunstwerk“¹⁰²¹, während Roman Ingarden es als „Wahrnehmungskorrelat des Kunstwerks im Bewusstsein des Betrachters“¹⁰²² gesehen und sogar – aufbauend auf der Hypothese, dass das Objekt des ästhetischen Erlebens nicht mit dem real gegebenen identisch sei – den ästhetischen Gegenstand nur noch als peripheren Stimulus gelten gelassen hat, von welchem das ästhetische Erlebnis weitgehend unabhängig sei.¹⁰²³

Eine derartige Überbetonung der Imaginationskraft des Subjektes liegt den folgenden Überlegungen nicht zugrunde, da sie nicht aus dem Bewusstseinshorizont der Bilder-Texte spricht. Die Re-

¹⁰¹⁷ Lessing, Gotthold Ephraim (1979ff.): Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 5,2 [Laokoon], S. 116ff.

¹⁰¹⁸ „Um dennoch zu klären, was Kunst eigentlich ist, bleibt nur der Zugang über die subjektive Erfahrung, die uns mit ihr verbindet.“ (Bensch, Georg Dominik (1994): Vom Kunstwerk zum ästhetischen Objekt. Geschichte der phänomenologischen Ästhetik, S. 7)

¹⁰¹⁹ Dennoch liest man noch Klagen darüber, dass die Kunstgeschichte den Betrachter noch immer vernachlässige und sich auf die Faktoren Kunstwerk und Künstler beschränke. Vgl. z.B. Aissen-Crewett, Meike (1999): Rezeption als ästhetische Erfahrung. Lehren aus der literaturwissenschaftlichen Rezeptionsästhetik für die Bildende Kunst, S. 3

¹⁰²⁰ Anschauung wird hier als kunstphilosophischer Begriff verstanden, der als solcher über die Wahrnehmung, die in der Regel automatisch und unbewusst erfolgt, hinausgeht, weil er auch Verstehensqualitäten enthält. Hans-Georg Gadamer erinnert an Platon, der sinnliche und intellektuelle Anschauung unterschied (vgl. ders. (1979): Anschauung und Anschaulichkeit, S. 3).

¹⁰²¹ Vgl. Kreiser, Imke (2002): Laokoon im einundzwanzigsten Jahrhundert oder die Neurobiologie der Ästhetik, S. 69

¹⁰²² Ebd. S. 63

¹⁰²³ Einen Überblick über die „Wendung zu einer Rezeptionstheorie in Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte“ bietet Aissen-Crewett, Meike (1999): Rezeption als ästhetische Erfahrung, S. 29-32

zeption soll grundlegend als Pendant des materiellen Kunstwerkes verstanden werden, dem ein latentes ästhetisches Potential zugesprochen wird, auf das der Rezipient in Wahrnehmung und Anschauung reagiert: „Zu jeder Kunst gehören zwei: einer, der sie macht, und einer der sie braucht.“¹⁰²⁴

Auch wird mit diesem Kapitel der Einsicht Rechnung getragen, dass das Sehen von Kunstwerken sich vom alltäglichen Sehen unterscheidet, denn das Bild will weder selbst als „Ding“ wie jedes andere gesehen werden, noch als das Ding, das es zeigt. Helmut Schnelle spricht hier von „direkter“ und „indirekter Dinganschauung“¹⁰²⁵. Beides jedoch wäre hinsichtlich eines künstlerischen Gegenstandes eine unvollkommene Betrachtung.

„Die Bild-Anschauung muß auf die Identität zwischen den Wahrnehmungswerten der realen Dinge und jener auf dem Bild verzichten und sie muß sich auch über die indirekteste Sicht ´flaches Ding mit Farbe an der Vorderseite´ hinwegsetzen.“¹⁰²⁶

Schnelle hat für diese Art des Sehens des Bildes als Bild den Begriff der „entwickelten Anschauung“ geprägt. Diese hebt sich von der „gewöhnlichen“¹⁰²⁷ ab und ist sich der besonderen piktoralen Eigenschaften wie etwa der Begrenztheit des Bildes und der ihm „eingemalten“ Perspektive genauso wie der eigenen Wahrnehmungsbedingungen, also etwa des Blickwinkels oder des Kontextes, bewusst. Die Betrachtung eines bildkünstlerischen Werks ist also ein komplexer, bewusster und intensiver Prozess, der immer eine Steigerung der Komplexität des Verstehens¹⁰²⁸ beinhaltet.

Schon allein diese Vorbemerkungen zeigen, dass sich die landläufige Annahme von der einfachen, unmittelbaren und schnellen Bedeutungsgewinnung beim Anblick und der Betrachtung eines Bildes im Gegensatz zum langwierigen Lesen und der oft aufwändigen Analyse eines Textes nicht aufrecht erhalten lässt. Das folgende Unterkapitel soll unterstreichen, dass die Rezeption eines Bildes bzw. eines Gemäldes ein vielstufiger, zum Teil bestimmten intersubjektiven Regeln folgender, zum anderen Teil aber auch subjektiv freier Akt ist, der sich vom gewöhnlichen, meist unbewussten Sehen unterscheidet.

4.2.1. Perzeption und/versus Apperzeption

„Auch in der Kunstrezeption sind sowohl die unbewußten Mechanismen als auch die Freiheitsgrade der bewußten, willentlichen Steuerung der Wahrnehmung, abhängig von vielfältigen Einflüssen, spürbar wirksam. Beide Rezeptionsmöglichkeiten formen schließlich das Erlebnis eines Kunstwerks.“¹⁰²⁹

In kausaler Abhängigkeit von der sich simultan präsentierenden Bildfläche, die jedoch auch in der Zeit und damit als Aufeinanderfolge der Einzelelemente rezipiert werden kann, stehen die hier zu beschreibenden zwei Formen oder besser Phasen der Rezeption von Piktoralem. Dieses wird zunächst perzeptiv, das heißt sinnlich, wahrgenommen, um danach apperzeptiv, also begrifflich urtei-

¹⁰²⁴ Ernst Barlach. Zit. nach: Aissen-Crewett, Meike (1999): Rezeption als ästhetische Erfahrung, S. 9

¹⁰²⁵ Schnelle, Helmut (1980): Sprache, Anschauung, Sinnesdaten, S. 41ff.

¹⁰²⁶ Buchschartner, Helga (1998): Kunstbetrachtung zwischen Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft, S. 161

¹⁰²⁷ Max Imdahl spricht von „wieder erkennendem“ und „sehendem Sehen“ (ders. (2)1988): Giotto. Arenafresken, S. 160).

¹⁰²⁸ Vgl. Schnelle, Helmut (1980): Sprache, Anschauung, Sinnesdaten, S. 51

¹⁰²⁹ Sanders, Richard (1999): Ein Auge zum Sehen, ein Auge zum Fühlen, S. 41

lend, erfasst zu werden. Dem „Erblicken“ im Moment – um der Terminologie Lessings zu folgen¹⁰³⁰ – schließt sich das „Betrachten“ in der Zeit an.¹⁰³¹

Diese spezifische Rezeption unterscheidet sich von der des Textes, der ebenso wenig simultan präsentiert wie perzeptiv rezipiert werden kann, da er in keiner Phase der Rezeption auf einmal zur Erfassung vorliegt, sein Ganzes allenfalls aus Erinnerungsmomenten vom Leser konstruiert werden und er dann auch nur als vage synthetisierter Nachhall „vollkommen“ erscheinen kann.¹⁰³² Das Bild hingegen ist simultan präsent und damit auch vermeintlich „auf einen Blick“ erfassbar. Diese traditionelle Vorstellung ist durch neurobiologische Erkenntnisse über die Blickfolge in der Zeit nicht wesentlich erschüttert, jene Forschungsergebnisse sind vielmehr in die dahingehende Argumentation integriert worden¹⁰³³: So erfolgten etwa die Sakkadensprünge des Auges, die zunächst einer Erfassung im Moment widersprachen, in einem zeitlichen Kontinuum, das so klein sei, dass es vom Menschen als „Moment“ erlebt werde.¹⁰³⁴

Von dieser Vorstellung zeugen auch die Bilder-Texte, die sich diesen wissenschaftlichen Erkenntnissen stellen und dennoch den mythischen Moment des Erblickens – zumindest für die Rezeption der auf das Medium Bild aufbauenden Kunstform Gemälde – bewahrt wissen wollen.

Ich erkenne es sofort. [...]

Und ich sage: sofort. [...] Das menschliche Auge erkennt mit einem einzigen Blick nur sehr wenig. Klar und deutlich nimmt es nur das wahr, was auf die Fovea trifft, diese stecknadelkopfgroße Grube in der Netzhaut. Wenn ich das Bild mit gestrecktem Arm vor mir halte, [...] dann sehe ich im Grunde nur einen Ausschnitt von zwei, drei Zentimeter Durchmesser. Ich sehe Details.

Frayn, Michael: DAS VERSCHOLLENE BILD, S. 44

Voraussetzung für die vermeintlich rein und vorrangig perzeptiv Erfassung des Bildes ist die ihm immanente Sinnlichkeit, die einhergeht mit der ihm zugesprochenen sinnlichen Unmittelbarkeit.¹⁰³⁵

Im Gegensatz zu den Schriftzeichen, die aufgrund ihrer Verweisfunktion auf einen außersprachlichen Sachverhalt nicht direkt, sondern nur mittelbar „Anschaulichkeit“ erzeugen können, ist die Gestalt des Bildes unmittelbar gegenwärtig.¹⁰³⁶ Es spricht mit dem Sehsinn einen der elementars-

¹⁰³⁰ Es „[s]ind aber ihre [der Kunst] Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermaßen betrachtet zu werden [...]“ (Lessing, Gotthold Ephraim (1979ff.): Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 5,2 [Laokoon], S. 32).

¹⁰³¹ Diese Grundstruktur bleibt auch in differenzierteren Rezeptionsmodellen wie dem dreiphasigen von Roman Ingarden, der zwischen der ersten, von intuitiven emotionalen Prozessen gesteuerten Phase der Ursprungsemotion und einer zweiten, der begrifflichen Erschließung des ästhetischen Gegenstandes, unterscheidet, erhalten (vgl. ders. (1968): Vom Erkennen des literarischen Kunstwerkes, S. 181-225). Vgl. auch: „Es gibt eine Phase des Informationssammelns („reading“) und eine integrative oder reflektierende Phase („seeing“). Erst beide zusammen führen zum Verständnis.“ (Mai, Martina (2000): Bilderspiegel – Spiegelbilder, S. 35f. Die Autorin paraphrasiert: Gilman, Ernest (1978): The Curious Perspective: Literature and Pictorial Wit in the Seventeenth Century, S. 10f.)

¹⁰³² Ausgenommen sind solche Texte, aus deren grafischer Form Bedeutung generiert werden soll, etwa Figurengedichte.

¹⁰³³ Vgl.: „Das Auge folgt den Einzelheiten auf der Fläche [des Bildes], und alle Einzelheiten ergeben in Gleichzeitigkeit das Bild. Das Sprechen, Schreiben und Lesen bewegt sich in der Zeit. Satz stößt auf Gegensatz, Frage auf Antwort. Antwort auf neue Frage. [...] der Schreibende und Lesende befindet sich in Bewegung [...]“ (Weiss, Peter (²1981): „Laokoon“ oder Über die Grenzen der Sprache, S. 179) / „Jeglicher Rezeptionsprozess von Gemaltem wie von Geschriebenem hat von beidem etwas. Die Grundstruktur des hermeneutischen Zirkels vermittelt in der Wahrnehmung von Bildern wie von Texten zwischen dem Ganzen und dem Einzelnen und somit zwischen dem ganzheitlichen ‚Betrachten‘ und dem ‚Lesen‘ von Elementen.“ (Schmitz-Emans, Monika (1999): Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare, S. 12)

¹⁰³⁴ Aber auch das perzeptiv Erfassen muss eines in einem Zeitraum sein. Denn: „Unterschreitet die Zeit der Wahrnehmung jedoch eine bestimmte Schwelle, so ist ein vollständiges Verstehen [...] nicht mehr möglich.“ (Scholz, Oliver R. (1998): Was heißt es, ein Bild zu verstehen? S. 109)

¹⁰³⁵ Auch diese Feststellung kann nicht generelle Gültigkeit beanspruchen. Vgl.: „Die Vorstellung, daß das Bild [durch seine sinnliche Unmittelbarkeit] ‚Befreiung von der Sprache‘ leiste, ist gegenüber einem Phänomen wie der mittelalterlichen Buchmalerei unsinnig [...]“ (Willems, Gottfried (1990): Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen, S. 424). Und Imke Kreiser wendet ein, dass auch die Wahrnehmung von Kunst auf der Vermittlung durch kulturell bestimmte Assoziationsvorgänge beruhe, die sich von jenen der Sprache nicht grundsätzlich unterscheiden (vgl. dies. (2002): Laokoon im einundzwanzigsten Jahrhundert oder die Neurobiologie der Ästhetik, S. 198).

¹⁰³⁶ Dahingehend ist auch die Aussage Denis Diderots zu verstehen: „Der Maler zeigt die Sache selbst; was der Musiker und der Dichter davon ausdrücken, sind nur Hieroglyphen.“ (Zit. nach: Todorov, Tzvetan (1984): Ästhetik und Semiotik im 18. Jahrhundert. G.E. Lessing: Laokoon, S. 12)

ten menschlichen Wahrnehmungssensoren an. Schon Leonardo da Vinci, der die Überlegenheit der Malerei vor der Dichtkunst beweisen wollte, führte die Stärke des Sehens als Hauptargument an.¹⁰³⁷ Im Gegensatz zum Gehör – er verstand die Poesie als auditive Kunst – habe das Sehen die Fähigkeit, den Gegenständen eine stärkere Gegenwart zu bewahren. Der Unterschied des Eindrucks sei etwa so groß wie der zwischen einem Körper und seinem Schatten. Einen weiteren qualitativen Vorteil schrieb Jean Baptiste DuBos dem Sehsinn zu: „Man kann in poetischer Sprechweise sagen, daß das Auge der Seele näher ist als das Ohr.“¹⁰³⁸ Und auch Goethe erhob den „klarste[n] Sinn“¹⁰³⁹ über die anderen wenn er das Ohr als stumm, den Mund als taub, das Auge hingegen als vernehmend und sprechend beschreibt.

Die perzeptive, im philosophischen Sinne als Erkenntnisstufe durch sinnliche Wahrnehmung verstandene Rezeption ist in der Gemälderezeption die zeitlich primäre und korrespondiert etwa mit Ingardens „Ursprungsemotion“¹⁰⁴⁰, mit welcher der Phänomenologe die erste Phase des ästhetischen Erlebnisses als das Erliegen einer unbewussten optischen Verlockung, welche von der Qualität des Werks¹⁰⁴¹ ausgeht, beschreibt. Auch für Adorno sind Kunstwerke vergleichbar mit „apparitionen“, Himmelserscheinungen, die über dem Menschen aufgehen, „ihrer Intention entrückt und der Dingwelt“¹⁰⁴².

„Sind Kunstwerke als Bilder die Dauer des Vergänglichen, so konzentrieren sie sich im Erscheinen als einem Momentanen. Kunst erfahren heißt soviel wie ihres immanenten Prozesses gleichwie im Augenblick seines Stillstandes innezuwerden [...]“¹⁰⁴³

Für Adorno folgt aus der Präsentation des Bildes im Moment die Notwendigkeit der Rezeption in einem eben solchen. Da das „Erscheinen“ des Bildes simultan sei, müsse auch die Erfahrung derselben simultan sein. Sowohl Lessing als auch Herder sprechen in gleicher Weise von einem erstmaligen Erblicken, das den ausschlaggebenden Eindruck eines Bildes erwecke. Für Herder ist dieser Augenblick gar das absolute Kriterium der Bildbetrachtung:

„Wiederholte Erblickung! Jede wiederholte Erblickung! Wer wird auf diese rechnen...? Alle sinnlichen Freuden sind bloß für den ersten Anblick, und für ihn allein sind auch die Erscheinungen der schönen Kunst.“¹⁰⁴⁴

Dem entspricht auch, was Martin Seel einen „Augenblick der ästhetischen Kontemplation“¹⁰⁴⁵ nennt und als Aufmerksamkeit für etwas beschreibt, das durch die Art seiner Wahrnehmung aus jeder denkbaren praktischen und intellektuellen Kontinuität herausgerissen wird. Auf semiotischer Basis kennzeichnet Michael Titzmann diesen Akt als die Wandlung potentieller Signifikanten in faktische mittels des Wahrnehmungsaktes durch ein rezipierendes Subjekt.¹⁰⁴⁶

Was genau in dieser Phase der perzeptiven Rezeption geschieht¹⁰⁴⁷, ob diese Form der Wahrnehmung bereits als Erkenntnis zu werten ist¹⁰⁴⁸ oder ob „das Denken erst dort beginnt, wo das Werk

¹⁰³⁷ Vgl. Da Vinci, Leonardo (1882): Das Buch von der Malerei, S. 17-49

¹⁰³⁸ Jean-Baptiste DuBos. Zit. nach: Todorov, Tzvetan (1984): Ästhetik und Semiotik im 18. Jahrhundert, S. 10

¹⁰³⁹ Goethe, Johann Wolfgang von (1948ff.): Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, Band 14 [Schriften zur Literatur. Shakespeare und kein Ende], S. 756

¹⁰⁴⁰ Vgl. Ingarden, Roman (1968): Vom Erkennen des literarischen Kunstwerkes, S. 196. Georg Bensch etwa hat diese erste Phase mit „Wahrnehmung“ gleichgesetzt (vgl. ders. (1994): Vom Kunstwerk zum ästhetischen Objekt, S. 73).

¹⁰⁴¹ Roman Ingarden meint hier in erster Linie literarische Erlebnisse, seine Überlegungen sind jedoch nicht nur von ihm selbst auch auf die Rezeption bildender Kunst übertragen worden.

¹⁰⁴² Adorno, Theodor W. (1996): Gesammelte Schriften, Band 7 [Ästhetische Theorie], S. 125

¹⁰⁴³ Ebd. S. 131

¹⁰⁴⁴ Herder, Johann Gottfried (1878): Sämtliche Werke, Band. 3 [Kritische Wälder], S. 73

¹⁰⁴⁵ Seel, Martin (1993): Zur ästhetischen Praxis der Kunst, S. 35

¹⁰⁴⁶ Vgl. Titzmann, Michael (1990): Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relation, S. 369

¹⁰⁴⁷ Einen Überblick über die physiologische Verortung der visuellen Reizaufnahme findet sich in: Vogeley, Kai / Curio, Gabriel (1998): Imagination und Halluzination, S. 285f.

der Sinne endet¹⁰⁴⁹, welche der unterschiedenen Schichten der phänomenologischen, philosophischen und kunstwissenschaftlichen Modelle¹⁰⁵⁰ der Bildrezeption dieser ersten Phase zugeordnet werden können, ob etwa das erste nach Panofsky¹⁰⁵¹ durch den Phänomensinn erreichte Rezeptionsniveau in dieses Kontinuum fällt, darauf soll im Rahmen dieser Arbeit nicht eingegangen werden. Es bleibt vereinfachend festzuhalten, dass die Bilder-Texte das Erblicken im Moment von der darauf folgenden Betrachtung in der Zeit unterscheiden, die perzeptive Phase als eine rein sinnlich-automatisierte kennzeichnen und von der rational-gesteuerten apperzeptiven trennen. Das Sehen steht dem Denken damit gegenüber, wenn nicht gar behindernd im Wege.

„Bist du bei all deiner Leidenschaft zu sehen wirklich so blind, daß du niemals denkst?“

Maguire, Gregory: DAS TULPENHAUS, S. 341

Dieses prä-rationale Schauen drückt sich in den Bilder-Texten an erster oder zweiter Stelle in fast jeder Strategien-Folge der Gemäldeinszenierung aus und wird meist durch eine körperliche Reaktion gekennzeichnet. Bevor der Betrachter etwas zu dem Bild sagen kann, hat es eine Wirkung – einen „ersten Eindruck“ – auf ihn gehabt, der aus der unvermittelten Wahrnehmung resultiert und in einem unkontrollierbaren Ausdruck mündet.

„Willst Du dein Werk [die Kopie] eigentlich deinem verehrten Meister Ruhemann vorstellen?“

„Nichts lieber als das. Es wäre auch der richtige Test für seine Einschätzung des Originals. Ich möchte sehen, was für Augen er beim ersten Anblick macht.“

Soyener, Johannes K. / Bartolomeo Bossi: DIE VENUS DES VELASQUEZ, S. 798

Neben der Mimik wird das perzeptive Erfassen des Gemäldes, das sich durch seine Begriffslosigkeit auszeichnet, außerdem durch eine Sprachlosigkeit gekennzeichnet. Dem Betrachter „fehlen die Worte“ in dieser ersten Phase des ästhetischen Erlebnisses.

Ich wußte nicht, was ich sagen sollte, und ich konnte nicht anders – ich schaute wieder zum Gemälde zurück.

Maria Thins lachte. „Du bist nicht die erste, die vor einem Bild von ihm ihre Manieren vergißt, Mädchen.“

Chevalier, Tracy: DAS MÄDCHEN MIT DEM PERLENOHRING, S. 47 und 49

Ich sah auf Das Konzert, suchte verzweifelt nach Worten.

Weber, Katharine: MUSIKSTUNDE, S. 47

„Die Wirkung [des Bildes, gemeint ist die unmittelbare], die es letztlich auf die Welt hat, [...] kann nur erlebt werden. Man kann nicht von ihr sprechen.“

Ackroyd, Peter: CHATTERTON, S. 254

Die perzeptive Rezeption wird auch als temporärer Zustand beschrieben, in dem der Betrachter sich entrückt wähnt von der Welt, hermetisch von der Realität abgeschlossen – ähnlich wie Ingarden die erste Phase beschreibt als Eingehen in einen isolierten Erlebnisraum, in dem die Einstellung des Betrachters auf das Ästhetische umgepolt werde.¹⁰⁵²

¹⁰⁴⁸ Vgl. Arnheim, Rudolf (1972): Anschauliches Denken. Vgl. auch: „Nach alter und deswegen nicht falscher Lehre heißen die beiden Wurzeln unserer Erkenntnis Anschauung und Begriff, der Begriff ist unsinnlich, während in jeder Anschauung schon von der Farbe und Gestalt her ein irrationales und nicht begründetes Sosein erscheint. Das Verhältnis beider Instanzen wird in der Regel nicht kritisch, weil die unmittelbaren Empfindungsmassen in jeder beliebigen Wahrnehmung schon als gedeutete zur Erscheinung kommen, so daß das Wiedererkennen eines eigentlich artikulierten Begriffs nicht bedarf. Es gibt eine unartikulierte optische Intelligenz.“ (Gehlen, Arnold (21960): Zeit-Bilder, S. 8f.) / „[...] so könnte das Bild nichts zeigen, wenn in dem Wahrnehmen, auf das es sich letztlich gründet, nicht ein schematisierendes ‚Meinen‘ (Husserl), ein Bedeutung setzendes Fixieren des im Sinnenschein Gegebenen als dieses oder jenes am Werk wäre, das von der Sprache nicht zu trennen ist.“ (Willems, Gottfried (1990): Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen, S. 423)

¹⁰⁴⁹ Wedewer, Rolf (1985): Zur Sprachlichkeit von Bildern, S. 161 Der Autor ist nicht dieser Ansicht, was aus dem Kontext ersichtlich wird.

¹⁰⁵⁰ Vgl. u.a. Eykman, Christoph (2003): Über Bilder schreiben, S. 25ff.

¹⁰⁵¹ Vgl. Panofsky, Erwin (1992): Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst

¹⁰⁵² Ingarden, Roman (1968): Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks, S. 196ff.

Ich befand mich in einem Trancezustand.

Floutiaux, Pierrette: DIE FRAU UND DAS BILD, S. 36

Dass diese Phase der Bildrezeption bezüglich der Kunst meist mythisch überhöht wird, um sie erstens vom Alltags-Sehen, zweitens deutlich von der beim Leser aktuell aktiven Rezeption des Textmediums zu unterscheiden und ihn so auf eine andere ihm mögliche Wahrnehmungsform zu lenken¹⁰⁵³, korrespondiert mit der parallelen traditionellen Annahme, laut der das Bild auch und zunächst die Emotionen anspricht¹⁰⁵⁴, wohingegen der Text direkt nur auf den Intellekt zielen kann und allenfalls über den „Umweg“ der auf eben diesem verstandenen Botschaft die Gefühle erreicht.

„Die besonderen emotionalen Wirkungen von Bildern gehen darauf zurück, daß Bilder die natürlichen emotionalen Reize wie Menschen, Natur, Speisen usw. direkter als die Sprache wiedergeben. Bilder lösen (aufgrund ihrer rechtshemisphärischen Verarbeitung) automatisch und ohne weitere gedankliche Kontrollen emotionale Erlebnisse aus, während sprachliche Reize bewußter und im allgemeinen mit stärkerer kognitiver Kontrolle aufgenommen und verarbeitet werden.“¹⁰⁵⁵

Ein Bild sagt also nicht nur mehr, es wirkt außerdem stärker und direkter als tausend Worte, weil es auch affektive und evaluative Elemente besitzt, die laut Titzmann auch nur auslösen können und nicht zusätzlich etwas bedeuten müssen.¹⁰⁵⁶

Keine Alarmglocken. Wenn du ein Bild betrachtest, siehst du nur, was du sehen willst oder was der Maler dich sehen lassen wollte. Erst wenn du nicht mehr bewusst hinschaust, kann es geschehen, dass dich etwas anspringt, was nicht ins Bild passt, und dich mit Haut und Haaren packt.

McKean, James: DAS ITALIENISCHE ZIMMER, S. 15f.

Die Rhetorik weist dem Bild daher verstärkt die Funktion der affektiven Argumentation, des Pathos', zu. „[M]anche Kunsttheoretiker sind sogar der Meinung, daß Bilder in dieser Hinsicht den Texten überlegen seien“¹⁰⁵⁷, weil sie eben unmittelbar und stärker als Worte auf menschliche Gefühle einwirkten.

Ich hatte die Methoden der akademischen Forschung aufs genaueste befolgt [...] und dabei fünf Jahre auf die Komposition einer nach den Grundsätzen der Logik unwiderlegbaren Argumentationskette verwendet, aber zwei Tage in Venedig hatten mir bewiesen, daß die Logik für das Leben nicht taugt, genauso wenig wie der Verstand für die Kunst taugt, denn die Kunst ist eine Religion des Gefühls.

Prada, Juan Manuel de: TRÜGERISCHES LICHT DER NACHT, S. 219

Was folgte, war Entzücken. Der Maler holte für mich allerlei große und kleine Bilder bevor, und ich begeisterte mich dafür, ohne nachzudenken. Gewöhnlich bin ich eher zurückhaltend, ich spreche nur gern nach reichlicher Überlegung und fürchte stets Situationen, wo es darum geht, Gefühle auszudrücken. [...] Hier nun entschlüpfen mir eigenartige Wörter, alle Wörter, die ich normalerweise verachte, jene unklaren und pathetischen „schön“, „wunderbar“, „rührend“ und „faszinierend“. Ich wiederholte sie unermüdlich, sie gingen so leicht von der Zunge, sie perlen wie Wein, und durch sie wurde ich wieder in jenen köstlichen Rausch versetzt, den ich bereits bei unserer ersten Zusammenkunft gefühlt hatte.

Floutiaux, Pierrette: DIE FRAU UND DAS BILD, S. 23f.

Für die piktorale Kunstform ist diese gefühlstangierende Wirkung laut der Bilder-Texte sogar unverzichtbare Maßgabe und Indikator für die Qualität der Gemälde.

Doch die Kunst, die für ihren Genuß intellektuelle Gedankengebäude erforderlich macht, ist keine wahre Kunst. Ein Gemälde, das erklärt werden muß, ist kein gutes Gemälde. Es kann ein Musterbeispiel für

¹⁰⁵³ Vgl. Kapitel 6.2

¹⁰⁵⁴ „Sie [Bilder] können eine 'magische Kraft' besitzen, mehr Emotionales als Intellektuelles ausdrücken“ (Straßner, Erich (2002): Text-Bild-Kommunikation – Bild-Text-Kommunikation, S. 13). Auch schon Alfred Lichtwark, Direktor der Hamburger Kunsthalle, hatte Anfang des 20. Jahrhunderts eine Erziehung zur Kunst mittels einer „Erziehung des Auges und des Herzens“ (ders. (?1909): Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken, S. 18) gefordert. „Das Anschauliche des Bildes eröffnet andere Zugänge und erreicht andere Bewußtseinsschichten als ein begrifflicher Text. Die Bildwirkung erreicht das Unbewußte und überwindet Schranken, die sonst durch Konventionen und rationale oder kausale Überlegungen aufgebaut werden“ (Buchschartner, Helga (1998): Kunstbetrachtung zwischen Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft, S. 155). „Zweifelloos kann man gestehen, daß die innere Erfahrung als Fähigkeit einer emotionalen Antwort auf die Konnotation des Kunstwerkes [...] einen Schlüssel der Erfahrung von Kunst bildet“ (Bourdieu, Pierre (1997): Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung, S. 312).

¹⁰⁵⁵ Kroeber-Riel, Werner / Weinberg, Peter (?1999): Konsumentenverhalten, S. 119

¹⁰⁵⁶ Vgl. Titzmann, Michael (1990): Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relationen, S. 374

¹⁰⁵⁷ Varga, Aron Kibédi (1990): Visuelle Argumentation und visuelle Narrativität, S. 358

Virtuosität sein, eine klar berechnete Hieroglyphe, niemals aber ein gutes Gemälde; wenn wir seine Codes einmal verstanden haben, können wir es in Sprache übersetzen, aber es wird uns dennoch nicht berühren. Wahre Kunst gibt es nicht ohne Gefühle, und glücklicherweise berührt uns La tempesta ganz von selbst, ohne auf mystische Dinge zurückgreifen zu müssen. Es ist vielleicht nicht gerade ein Musterbeispiel für Virtuosität, aber es berührt uns.

Prada, Juan Manuel de: TRÜGERISCHES LICHT DER NACHT, S. 286

Wer also nur mit dem Verstand Kunst zu rezipieren versucht, wird keinen Zugang zu ihr finden. Gelehrsamkeit ist kein Schlüssel zum „ästhetischen Erlebnis“¹⁰⁵⁸.

Das Pathetischste an einem Kunstkritiker ist nicht etwa, daß er sich irrt und keine Kenntnisse besitzt, sondern daß er Kenntnisse besitzt von etwas, das er ... nicht versteht.

Ramón Gaya

Prada, Juan Manuel de: TRÜGERISCHES LICHT DER NACHT, S. 7

Umringt von einigen erwartungsvollen Gästen ordnete der Professor an, das Bild von der Wand abzuhängen, damit er es bequemer begutachten konnte. [...] und obwohl er sehr fachmännisch Hand anlegte und das Gesicht verzog, hätte doch jeder Kenner erraten, dass der Professor verloren war, dass er außerhalb seiner Gelehrtheit nichts von Malerei verstand, trotz des konzentrierten Ausdrucks in seinem Stirnrunzeln.

Vincent, Manuel: DIE BILDERSAMMLERIN, S. 134

Ich will das Porträt von Mama malen lassen. [...] Deiner Schwester habe ich nichts davon erzählt. Warum wohl, ich fürchte, daß sie das beunruhigt. Sie ist sehr empfindlich, und mir scheint, sie würde die ganze Geschichte in den falschen Hals bekommen. Sie ist zu rational, ja, das ist es.

Desarthe, Agnès: FÜNF BILDER MEINER FRAU, S. 130

Ihr Pendant findet diese emotionalisierte Rezeption in einer intuitiven Produktion, die ebenfalls weit weniger vom menschlichen Verstand gesteuert ist als das Verfassen eines Textes:

Die Instinkte entfernten sich unmerklich vom Gehirn, bewegten sich mit der Geschwindigkeit eines Blitzes durch die Gewebe und Nerven und Blutbahnen des Armes, flossen hinunter in die Finger, ließen einen Funken zum Pinselstiel überspringen. Sie steuerten die Bewegung des Pinsels und wurden in derselben Sekunde voll sichtbar in den Millimetern der Malerei.

Erkelius, Per Agne: DAS BILD, DAS ICH DIR SCHRIEB, S. 92

Doch die emotionalisiert-perzeptive Rezeption des Erblickens ist nur eine temporäre. Sie gilt außerdem als defizitär und dem Großteil der Betrachter als unbefriedigend, da der Mensch ein denkendes *und* empfindendes Wesen sei, das Kunstwerk zu diesem Ganzen reden und der „reichen Einheit“ und „einigen Mannigfaltigkeit“ des Menschen entsprechen müsse¹⁰⁵⁹: Daher wird das intuitiv-emotionale und direkte Schauen abgelöst und ergänzt durch das apperzeptive Betrachten, das sich allgemein beschreiben lässt als begrifflich-rational und in einem Zeitraum erfolgend.

Was ist Malerei anderes als die Kunst, das Sichtbare mit den Mitteln des Unsichtbaren auszudrücken? Sie ist ein Konstrukt. Sie ist gänzlich ein Produkt menschlichen Denkens. Jemand hat lange nachgedacht, um ein Bild zu entwerfen, und andere müssen lange nachdenken, um es zu verstehen.

Weber, Katharine: MUSIKSTUNDE, S. 77f.

Man muss das Bild nehmen und in ihm lesen, wie in einem Buch, sage ich, man muss es aufmerksam betrachten, dann erschließt sich einem alles von selbst.

Rygiert, Beate: DIE FÄLSCHERIN, S. 255

¹⁰⁵⁸ Während die Bilder-Texte die Unvereinbarkeit von emotionaler und intellektueller Kunsterfahrung proklamieren, formulieren selbst populärwissenschaftliche Texte über die Kunstrezeption die Möglichkeit ihrer Interaktion: „Aber vielleicht sollte bedacht werden, daß inneres Ergriffensein von Kunst durch reines Wissen nicht garantiert werden kann.“ (Sanders, Richard (1999): Ein Auge zum Sehen, ein Auge zum Fühlen, S. 56)

¹⁰⁵⁹ Goethe, Johann Wolfgang von (1948ff.): Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, Band 13 [Schriften zur Kunst], S. 294. / Vgl.: „Entgegen dem ‘Dogma der unbefleckten Erkenntnis’, wie man mit Nietzsches Worten die Grundlage der romantischen Vorstellung von ästhetischer Wahrnehmung bezeichnen könnte, bleibt das Verständnis der ‘expressiven’ [...] Eigenschaften] des Werkes nur eine niedere und verstümmelte Form der ästhetischen Erfahrung, da sie sich mangels Unterstützung, Kontrolle und Korrektiven in Form von Kenntnissen auf dem Gebiet des Stils, der Typen und kulturellen Zeugnisse eines Schlüssels bedient, der weder schlüssig noch spezifisch ist.“ (Bourdieu, Pierre (1997): Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung, S. 312) / „Wenn es uns auch im ersten Augenblick gelingt, das Ganze eines Bildes zu erfassen, so genügt das zu seiner ästhetischen Erfassung nicht.“ (Ingarden, Roman (1968): Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks, S. 209)

Laut Roman Ingarden folgt dem ersten Blick eine kursorische Blickfolge, durch welche die Einzelheiten des Bildes erfasst und der erste Eindruck nicht nur ergänzt, sondern kontrolliert und auch korrigiert werden kann, um schließlich alles zu einem Eindruck zu synthetisieren.¹⁰⁶⁰ Diese zweite Phase der Rezeption ist für den Phänomenologen gekennzeichnet durch einen Akt konzentrierten Schauens, in dem die begriffliche Erschließung des ästhetischen Gegenstandes dominiert, das Kunstwerk als reales Objekt jedoch keine Relevanz mehr hat.

Und in diesen ersten Momenten betrachte ich schon nicht mehr das Bild, sondern die akkumulierten Erinnerungen daran.

Frayn, Michael: DAS VERSCHOLLENE BILD, S. 45

Aus semiotischer Sicht kennzeichnet Titzmann diese apperzeptive Phase als Interpretation der als faktisch erkannten Signifikanten und das aus diesem Prozess resultierende Produkt als „Bedeutung“ des Bildes. Schon Erwin Panofsky hatte von der Region des Bedeutungssinns als sekundärer Schicht gesprochen, die sich erst durch das literarisch vermittelte Wissen des Betrachters erschließe. Eine die Disziplin übergreifende Einigkeit herrscht auch darüber, dass für den visuellen Verstehensprozess eine Kooperation und Interaktion von Wort und Bild notwendig sei, da sich Bedeutung nicht anders als in einer „Menge sprachlicher Aussagen“¹⁰⁶¹ manifestieren könne. Im Bild sei immer der Bezug auf eine nur durch das Wort zu leistende Bedeutungssetzung beschlossen.¹⁰⁶² Dies ist auch gemeint, wenn Wolfgang Kemp konstatiert, die Menschen seien unentwegte Übersetzer. Kaum hätten sie etwas gesehen, übersetzten sie es in die Sprache der Worte.¹⁰⁶³

Zusammenfassend bleibt festzuhalten, dass die Bilder-Texte auch in ihren kunsttheoretischen Reflexionen klar zwischen der perzeptiven und apperzeptiven Phase der Rezeption unterscheiden, die einhergehen mit der emotionalen und rationalen Wachsamkeit für das Werk und außerdem die Polarität von Geheimnis und Wissen aufbauen.

Jetzt, nachdem ich mein Leben dem Studium der Kunstgeschichte gewidmet habe, ist mir klar, wie sehr Wissen den ersten subjektiven Kontakt mit der Materie vertieft, doch auch, dass die damals erfolgte Annäherung mein Verständnis für das allen großen Kunstwerken zu Grunde liegende Geheimnis verstärkt hat. Im Laufe der Zeit habe ich mich zu einem Fachmann für Bildaufbau und Ikonographie entwickelt [...]. Der Art und Weise aber, auf die mich mein Vater der Kunst gegenüberzutreten gelehrt hat, verdanke ich, dass das Mysterium trotz allem den Vorrang behält [...].

Fernández, Pedro: DAS GEHEIMNIS DES MALERS, S. 39f.

Das Bewusstsein dafür, dass sich die primäre Phase des vom Reflex dominierten Erblickens auch von der aktuellen Rezeptionsweise des Textlesers unterscheidet, wird gleichfalls durch die Bewusstseinslenkung – denn als solche dient laut einer These dieser Arbeit im Wesentlichen der theoretische Diskurs – auf die Charakteristika und Bedingungen der Kunstbetrachtung unterstrichen. Dass darüber hinaus die Zweiphasigkeit der Rezeption von Gemälden zu differenten Strategien ihrer Inszenierung im literarischen Text führt, soll in Kapitel 5.2.1 und 5.2.2 gezeigt werden.

¹⁰⁶⁰ Vgl. Ingarden, Roman (1968): Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks, S. 209

¹⁰⁶¹ Titzmann, Michael (1990): Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relation, S. 371

¹⁰⁶² Dies gelte jedoch auch für das Wort, das nichts darstellen könnte, wenn die inhaltsstiftenden Begriffe nicht auf Anschauung bezogen wären. „Dem Wort wohnt ein verdunkeltes Bild, dem Bild ein verstummtes Wort inne.“ (Willems, Gottfried (1990): Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehung, S. 423)

¹⁰⁶³ Vgl. Kemp, Wolfgang (1989): Die Kunst des Schweigens, S. 96

4.2.2. Nicht-bestimmte versus bestimmte Perspektive

Wenn ein Sprecher in einem Satz „ich“ sagt, so verweist dieses Wort auf ihn selbst. Diese seit Charles W. Morris (1938) als pragmatische bezeichnete Beziehung des Zeichens auf die jeweilige Sprechsituation weist auch dem Leser (oder Hörer) seine primäre Rezipientenperspektive zu: er übernimmt jene des Textes, muss sich dem Blickwinkel des Erzählers – ob personal oder auktorial¹⁰⁶⁴ – anpassen. „Gerade die modale Perspektive der Setzung ist dem sprachlichen Medium eigentümlich und findet im Medium des Bildes keine Entsprechung.“¹⁰⁶⁵ Das Bild scheint dem Betrachter zunächst allein durch seine unzugängliche Materialität unweigerlich nur die konfrontative Perspektive vor dem Bild zuzuweisen.¹⁰⁶⁶ Eine Parallelisierung oder gar Konvergenz der Blickrichtung mit dem dargestellten Subjekt – wie im Text möglich – lässt es jedoch nicht zu. Und es ist fraglich, ob der Rezipient, wenn auch nur vorübergehend, tatsächlich – wie Eykman behauptet¹⁰⁶⁷ – zu imaginieren vermag, in die „nicht-reale Wirklichkeit des Bildes“ eintreten und sich in eine dargestellte Person versetzen oder eine Position innerhalb des Bildraumes einnehmen zu können. Wird dies doch schon dadurch vereitelt, dass die meisten der Gemalten aus dem Bild hinausschauen oder zumindest im Profil gezeigt werden, was eine Identifikation erschwert.¹⁰⁶⁸ Auch andernfalls wäre eine solche nur mit Blick auf eine Partie des Bildes möglich, der jenen Teil aussparen müsste, auf dem die Identifikationsfigur abgebildet ist, sie müsste gleichsam „wegimaginiert“ werden. Das Bild scheint hingegen dem Betrachter eine Perspektivenfreiheit zu gewähren. Er kann sich frontal und in verschiedenen Distanzen davor stellen, aber auch andere Blickwinkel wählen¹⁰⁶⁹, die vermeintlich – wie bei einem dreidimensionalen Gegenstand – neue Aspekte des Bildes offenbaren:

*Ich ließ mich in einem Abstand von anderthalb Metern in einem Sessel nieder [...]
Ich streckte die Beine aus und legte den Kopf auf die Seite – der Blickwinkel veränderte sich, und der blutrote Verschluss am Umhang der Jungfrau Maria schien mir plötzlich näher gerückt [...]. Ich behielt noch immer den Blickwinkel bei. Ich wanderte durch das Bild, wie Touristen durch eine fremde Stadt wandern [...]. Ich musste noch einmal den Blickwinkel verändern – es konnte ja sein, dass noch eine weitere Stadt auf mich wartete...*

Platowa, Viktoria: DAS TAUFBECKEN DES TEUFELS, S. 229ff.

Ein Bild scheint also keine der Sprache vergleichbare eingeschriebene Perspektive auf- und dem Rezipienten zuzuweisen. Die Kunstform Gemälde findet doch auch hier Formen, die dieses mediale Defizit ausgleichen und dem Betrachter durch eingeschriebene Lenkungsstrategien eine Blickrichtung nahe legen.¹⁰⁷⁰ Denn es ist nur eine scheinbare Objektivität, die das mimetische Gemälde

¹⁰⁶⁴ „Das p[ersonale] E[erzählen] verändert damit auch die Rolle des Lesers, der zum aktiven Mitgestalter, zur Sinnggebung gezwungen wird“ (Schweikle, Irmgard (21990): Personales Erzählen, S. 347). / „Er [der auktoriale Erzähler] bestimmt so auch die Leserperspektive“ (Schäfer, Gerhard (21990): Auktoriales Erzählen, S. 33).

¹⁰⁶⁵ Stierle, Karlheinz (1983): Ästhetisches Medium, das Werk, das Imaginäre, S. 372

¹⁰⁶⁶ Erst heute beginnen Künstler, die frontale Situation zwischen Kunst und Betrachter aufzulösen „und die Betrachter in ihre Arbeiten einzubeziehen oder sie zur Intervention einzuladen“ (Belting, Hans (2001): Das Museum als Medium, S. 43).

¹⁰⁶⁷ Vgl. Eykman, Christoph (2003): Über Bilder schreiben, S. 46

¹⁰⁶⁸ Vorstellbar wäre dies hingegen etwa bei Caspar David Friedrichs „Der Wanderer über dem Nebelmeer“ (um 1817) oder Diego Velázquez' „Las Meninas“ (1656), dessen von hinten gezeigter Maler als Identifikationsfigur dienen könnte.

¹⁰⁶⁹ Doch auch, wenn man sich so von der Perspektivenachse wegbewegt, muss man – wie zu erwarten wäre – auch bei perspektivischen Bildern keinen Qualitätsverlust durch Verzerrung hinnehmen, da das begleitende Bewusstsein des Betrachters von vornherein impliziert, dass es sich um Darstellungen auf einer flachen Leinwand handelt (vgl. Polanyi, Michael (1994): Was ist ein Bild? S. 149). Vgl. zu dieser Konstanzstrategie auch Gombrich, Ernst H. (1994): Das forschende Auge. Kunstbetrachtung und Naturwahrnehmung, S. 118-120 / Bischoff, Michael (1998): Nahdistanzkonstruktion und Bildwahrnehmung, S. 150

¹⁰⁷⁰ Für den Film hat dies Christian Metz (vgl. ders. (2000): Der imaginäre Signifikant: Psychoanalyse und Kino) im Anschluss an Jean Louis Baudry nachgewiesen. Von Baudry übernimmt Metz das Konzept der primären, zentrierenden Identifikation des Rezipienten mit der Kamera, dem Projektor und der Leinwand und der sekundären, spekularen Identifikation mit den diegetischen Figuren und deren Blicken. Der Zuschauer wird so als wahrnehmende Instanz in den Film integriert, der Blick der Kamera erscheint dagegen eliminiert, er wird zum Blickpunkt des Betrachters.

aufweist, hinter der sich jedoch der subjektive Blick des Malers versteckt, der wiederum den Blickwinkel des künftigen Betrachters vorgibt.

Cézanne, so schreibt Jens Christian Groendahl im Bilder-Text SCHWEIGEN IM OKTOBER, habe etwa in einem seiner Gemälde badender Frauen einen kleinen Mann im Hintergrund des Werkes platziert, *in der diffusen Farbe dort drüben fast unsichtbar und zu weit entfernt, um ein Gesicht zu haben. Aber dennoch blicke dieser unmißverständlich [...] auf die andere Seite, Auge in Auge mit dem Betrachter* (S. 20f.) und dessen Blick auf der Bildfläche spiegelnd, weil er ebenso die nackten Frauen im Blick habe wie der Rezipient. Nicht als perspektivische Identifikationsfigur, sondern als Spiegelbild und damit als Bewusstseinsquelle fungiert diese Gemäldefigur und – so reflektiert der Bilder-Text – lasse den realen Betrachter, der sich ertappt fühle, eine vage Scham empfinden, als sei sein Blick eine Hand, die verstoßen die abgebildeten Frauenschenkel streichele. Ihm wird so die Perspektive des Voyeurs zugewiesen, unvorstellbar, dass er jene der Frauen annehmen könnte.

Das 15. Jahrhundert, das mit der Entdeckung des Individuums das sehende Subjekt zum Zentrum eines Blickes machte, erfand zur Festsetzung eines Betrachterblickwinkels und einer -position die zentralperspektivische Konzeption eines Gemäldes, die durch den Fluchtpunkt, der „den Ort des Auges im Raum [bezeichnet, während], das Auge [...] für die Präsenz des wahrnehmenden Bewußtseins [steht]“¹⁰⁷¹, einen „bildimmanenten“ Betrachter impliziert. Die Dinge im Bild sind also in Bezug auf das Rezipienten- bzw. Produzentenauge systematisiert, so dass der auf die Fläche gebannte virtuelle Raum einem „ebenen Schnitt durch den Sehkegel“¹⁰⁷² desjenigen entspricht, der vor dem Bild in einem durch die Position dieses Punktes ebenfalls bestimmten Abstand steht. Dies hat zur Folge, dass es eben nicht mehrere „Einsichten“ in einen Bildraum aus jeweils verschiedenen Blickwinkeln geben, sondern „das Dargestellte immer nur aus einem bestimmten Blickwinkel, der einiges sichtbar macht, anderes verdeckt[, gesehen werden kann].“¹⁰⁷³

Lange stand der Stellvertretende Inspektor da und blickte zu der gerahmten Leinwand hinauf [...].

„Er hat keine Hand.“

[...]

„Natürlich hat er eine Hand, man kann sie nur nicht sehen“, widersprach der Doge.

Fischer, Cornelius: GOYAS HAND, S. 55

Dies unterscheidet das zweidimensionale Gemälde von der dreidimensionalen Skulptur, bei der auf der Fläche Nicht-Existentes und daher Nicht-Sichtbares für eine plastische Vorstellung nicht imaginär hinzugefügt, sondern im Raum Existentes und nur dem momentanen Blick Verdecktes durch Änderung der Position gesehen und zum Gesamteindruck ergänzt werden kann.¹⁰⁷⁴

„[...] Beschäftigen Sie sich bei Ihren logischen Systemen auch mit leeren Räumen?“

„Aber ja. Es ist, als änderte man seinen Standpunkt. Manchmal meint man, einen Garten zu beobachten. Und von einem Punkt aus gesehen scheint er keine Ordnung zu haben, während man aus einer anderen Perspektive eine geometrische Gestaltung erkennt.“

Pérez-Reverte, Arturo: DAS GEHEIMNIS DER SCHWARZEN DAME, S. 274f.

Dem Bild bleibt zur Illusionierung von Räumlichkeit nur die perspektivische Darstellung des Raumes. Vielstimmig wurden jedoch auch Zweifel daran laut, dass die Zentralperspektive die visuelle Wahrnehmung widerspiegle und heute ist gewiss, dass die bildnerische Darstellung sich tatsächlich von jener unterscheidet.

¹⁰⁷¹ Holländer, Hans (1984): Augenblicksbilder, S. 175 Holländer spricht daher auch vom „Augpunkt“.

¹⁰⁷² Bischoff, Michael (1998): Nahdistanzkonstruktion und Bildwahrnehmung, S. 143

¹⁰⁷³ Eykman, Christoph (2003): Über Bilder schreiben, S. 45

¹⁰⁷⁴ Etwa beim Herumgehen um eine Skulptur.

„[...] Ohne jeden Zweifel beruht die Zentralperspektive zum Teil auf Konventionen und bildet nicht die Wirklichkeit ab. Sie wäre dazu auch gar nicht in der Lage. Übrigens gilt das auch für jedes beliebige andere System, das dazu dient, den Raum auf einer Fläche wiederzugeben.“

Fernández, Pedro: DAS GEHEIMNIS DES MALERS, S. 139

Doch gilt diese neuzeitliche Errungenschaft der künstlerischen Darstellung als Resultat der monokularen Sehform weitläufig noch immer als korrekte Beschreibung des „geometrisch-optischen Aspekt[s] des Wahrnehmungsvorganges“¹⁰⁷⁵, welche die Sehgewohnheit stark konventionalisiert hat. Dies wird an Bildern deutlich, die nicht diesen optischen Gesetzen unterworfen sind:

„[...] so wie auch ein Gemälde seinen Betrachtern fremd erscheint, indem es sich hinter verborgenen Sujets oder absonderlichen Allegorien versteckt oder hinter Perspektiven, die jeder wirklichkeitsgetreuen Darstellung spotten.“

Prada, Juan Manuel de: TRÜGERISCHES LICHT DER NACHT, S. 106

Ein perspektivenloses Bild, das dem Betrachter keinen Anhalts-Punkt für eine angemessene Blickposition zuweist, ist daher nur als abstraktes denkbar, das nicht dem Mimesis-Postulat und damit visuellen Konventionen unterworfen ist. Auf Basis dieser geometrisch-optischen Grundlagen des Bild- und Betrachteraspekts eignet sich der Flucht- – darauf hat schon Holländer hingewiesen – als Ausgangspunkt für ein metaphorisches Verständnis der Perspektive im Bild.

„Immerhin repräsentiert der Augpunkt einiges mehr als nur eine Abstraktion in einem universalen Projektionssystem. Er steht auch für Subjektivität (zufälliger) Weltansichten, für Sehen als Erkenntnis und Weltorientierung, für Bewußtsein und Denken und für die Zeit der Wahrnehmung.“¹⁰⁷⁶

Und nur derart ist auch die Unbestimmtheit der Bildperspektive zu verstehen, die in den Bilder-Texten zum Ausdruck kommt und von der nur ihre Wurzel auf die vermeintlich geometrisch-optische piktorale Perspektivenlosigkeit zurückzuführen ist. Gemeint ist hingegen eher die Subjektivität des Bildes, die eine Subjektivierung von außen, aus der Betrachterposition heraus, möglich macht. Der Rezipient blickt nicht, wie beim Text durch – um im sprachlichen Bild zu bleiben – die Brille des Erzählers „heraus“, sondern durch seine eigene, die einst jene des Malers war, in das Bild „hinein“.

„Daher bildet die Geschichte der Wahrnehmungsinstrumente eines Werkes die unerläßliche Ergänzung zu der Geschichte seiner Produktionsinstrumente, da ein jedes Werk in gewisser Weise zweimal gemacht wird, nämlich einmal vom Urheber und einmal vom Betrachter [...]“¹⁰⁷⁷

„Ein Bildnis entsteht im Auge des Betrachters“, sagt der Meister. „Du könntest das Gemälde von Iris mit den Wiesenblumen betrachten und dich dies fragen: Hat der Meister mich mit Abneigung gesehen, oder hat er mich in meiner mir eigenen Schönheit gesehen?“

Maguire, Gregory: DAS TULPENHAUS, S. 190

Die Mehrzahl der Bilder-Texte versteht die in ihnen inszenierten Gemälde dennoch nicht als semantische oder affektive Neutra, als weiße Projektionsflächen für die Assoziationen des Rezipienten, aber doch als „stumme“ Objekte, die nach einer optischen und damit auch inhaltlichen Perspektivierung durch den Betrachter verlangen, da sie selbst nur optionale „Blickrichtungen“ vorgeben.

„Sind Eure Bilder katholische Bilder?“

[...]

„Nicht ein Bild ist katholisch oder protestantisch, sondern die Menschen, die es ansehen, und was sie zu sehen erwarten“, fuhr er fort.“

Chevalier, Tracy: DAS MÄDCHEN MIT DEM PERLENOHRING, S. 168

Die subjektiven Prämissen des Betrachters bestimmen also den „Blickwinkel“ seiner Wahrnehmung. „Zu diesen Einflüssen [...] gehören Persönlichkeitsmerkmale, zahlreiche psychische und soziale

¹⁰⁷⁵ Bischoff, Michael (1998): Nahdistanzkonstruktion und Bildwahrnehmung, S. 150

¹⁰⁷⁶ Holländer, Hans (1984): Augenblicksbilder, S. 175

¹⁰⁷⁷ Bourdieu, Pierre (1997): Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung, S. 317

Faktoren und Elemente aus dem Unbewußten.¹⁰⁷⁸ Eine „unbefleckte Wahrnehmung“ scheint ausgeschlossen, da immer schon Emotionen oder Einstellungen das Kunsterlebnis perspektivieren.

Das war gerade das Wunderbare an guten Gemälden. Sie begegneten dem Betrachter immer wieder anders, reflektieren seine jeweiligen Wünsche, Ängste und Stimmungen. Und manchmal verändern sie sich auch.

Oelker, Petra: DAS BILD DER ALTEN DAME, S. 151

„Wer diese Welt durchschreitet, ist bereit, die Schrecken auf den Bildern für Wirklichkeit zu nehmen. Sie sind Teile der Welt, die uns umgibt. Wer durch die Vordertür kommt, ist mit seinen eigenen Gedanken belastet und wird nur diese bei der Beurteilung der Bilder gelten lassen.“

Dempf, Peter: DAS GEHEIMNIS DES HIERONYMUS BOSCH, S. 205f.

„Was ist schon ein Bild?“ sagt er, „ein einfaches Stück Leinwand oder Plastik!“ Er ist ein Mann der Gerechtigkeit. [...] Beim Anblick der bekritzelten Slums von Bedford-Stuyvesant oder Harlem wird er nicht sagen: „Wie schön sind diese kräftigen Farben auf dem schwarzen Grund!“, sondern „Welche Immobiliengesellschaft beutet diese Leute aus?“

Floutiaux, Pierrette: DIE FRAU UND DAS BILD, S. 8f.

Das Vorwissen, das „bildungsmäßig Hinzugewußte[.]“¹⁰⁷⁹, spielt ebenso eine große Rolle für das, was der Betrachter sieht. Nicht nur, um Gesehenes zu verstehen, sondern – etwa laut Goethe – um Sichtbares erst sehen zu können: „Was man weiß, sieht man erst!“¹⁰⁸⁰

*„Was meinst du mit ‚Worauf es ankommt, ist das, was ich nicht sehe‘?“
„Das Auge schläft, bis der Geist es mit einer Frage weckt“, entgegnete Matt.
[...]*

So wirklich es auch scheint, ist das, was ich sehe, doch nur eine Reflexion meiner Erkenntnis. Befreie deinen Geist von dem, was du weißt, ermahnte er sich selbst, und finde die Welt, die dahinter liegt.

McKean, James: DAS ITALIENISCHE ZIMMER, S. 15 und S. 310

Das Bild verändert sich immer noch jedes Mal, wenn ich es mir anschau, aber nur ganz wenig. Es wirkt tiefer und intensiver, weil ich weiß, dass das Mädchen im Wasser tatsächlich meine Großtante ist, und dass sie tot ist.

McCarthy, Maureen: DAS BILD DES MÄDCHENS, S. 162

So liegt allein im Akt des Sehens, der „zumindest in einem bestimmten Sinne nicht ein angeborenes Vermögen ist, sondern vielmehr eine kognitive Leistung, die nicht weniger erlernt werden muß als das Rechnen, das Schreiben und andere erlernbare Fähigkeiten“¹⁰⁸¹, schon eine perspektivische Bestimmtheit. Und damit erfolgt – im auch den Bilder-Texten eigenen konventionellen Argumentationsschema – die Selbstexplikation, die der Text (in einem vorinterpretativen Maße) leistet, beim „stummen“ Bild aus der Betrachterperspektive. Nicht das perspektivisch-unbestimmte Bild sagt etwas über sich aus, sondern überträgt seine Stimme dem Rezipienten, der seinen subjektiven Blickwinkel auf das Bild als Blick des Bildes erscheinen lässt und vermeintlich ausspricht, was das Bild „meint“ – doch tatsächlich nur seinen Eindruck vom Werk oder die (vermeintliche) Intention des Künstlers expliziert. Denn das Bild selbst bleibt frei von einer individuell-explizierenden Perspektive, was seine Deutungsoffenheit über Jahrhunderte erklärt.

Dass das Spiel mit der piktoral-perspektivischen Unbestimmtheit versus der textuell-perspektivischen Bestimmtheit narrativ ein reizvolles sein kann, zeigt abschließend die folgende Bilder-Text-Passage, in der deutlich wird, dass erst diese „Anonymität“ des Bildes, die keine ein-

¹⁰⁷⁸ Sanders, Richard (1999): Ein Auge zum Sehen, ein Auge zum Fühlen, S. 42

¹⁰⁷⁹ Panofsky, Erwin (1992): Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, S. 86

¹⁰⁸⁰ Goethe, Johann Wolfgang von (1948ff.): Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, Band 13 [Schriften zur Kunst], S. 142. Richard Sander vermutet daher, dass für Goethe ‚Sehen‘ mehr bedeutet als der reine Sehvorgang: Erkennen, Begreifen, Verstehen als intellektuelle Erfahrung seiner Welt (vgl. ders. (1999): Ein Auge zum Sehen, ein Auge zum Fühlen, S. 55ff.).

¹⁰⁸¹ Steinbrenner, Jakob / Winko, Ulrich (1997): Vorwort, S. 11

deutige Relation zur „Sprech“- also, Ursprungssituation aufweist, dieses Medium – trotz vermeintlicher Unmittelbarkeit – zu einem vielschichtigen und nur elitär zugänglichen macht.

Er hat den Liebesbrief beendet. Ich habe das Bild zu mir ins Haus geschmuggelt und auf dem Speicher versteckt. Das ist ein Liebesbrief von ihm, den ich nie zerreißen werde.

Moggach, Deborah: TULPENFIEBER, S. 135

Dieser piktorale „Liebesbrief“ hat einen nur seiner speziellen Adressatin bekannten Absender und damit eine eingemalte „Perspektive“, die nur diese Rezipientin das Gemälde in der intendierten Art des Künstlers „lesen“ lässt – als „Liebesbrief“ des Malers an sie, „geschrieben“ von dem Mann, der mit jedem Pinselstrich „Ich“ sagt. Nur dadurch bekommt das Bild die textuelle Qualität eines Liebesbriefes. Dem unwissenden Betrachter, dem „Schreiber“ und „Empfänger“ unbekannt sind und von dem damit die vom Maler beabsichtigte „Lesart“ durch reine Anschauung nicht erschlossen werden kann, bleibt diese textuelle Dimension des Bildes unzugänglich.

In späteren Jahrhunderten werden Leute diese Gemälde betrachten und sich fragen, was wohl im nächsten Moment geschehen ist. Dieser Brief – was sagt er der Frau, die am Fenster steht, das Gesicht im Sonnenlicht gebadet? Ist sie verliebt? Wird sie die Zeilen wegwerfen oder ihnen gehorchen, warten, bis das Haus leer ist, und sich hinausstellen aus den Räumen, die in Sonnenstrahlen getaucht im Hintergrund des Gemäldes verschwinden? (S. 37)

4.2.3. Semantische Offenheit versus Bestimmtheit

„Das Kunstwerk gilt als eine grundsätzlich mehrdeutige Botschaft, als Mehrheit von Signifikaten (Bedeutungen), die in einem einzigen Signifikanten (Bedeutungsträger) enthalten sind.“¹⁰⁸²

Mit der Perspektivenlosigkeit des Bildes, die das Gemälde nur scheinbar durch die vermeintlich fehlende Implikation eines sehenden Subjektes fortsetzt, meist jedoch etwa durch Blicklenkungsstrategien kaschiert, korrespondiert die populär vielstimmig dem piktoralen Medium zugesprochene semantische Offenheit: Ihm fehlt ein immanentes Subjekt, das sich selbst eindeutig expliziert. Der Text kann sich hingegen nicht nur durch seine sprechende Instanz bereits in einem vorinterpretativen Stadium selbst erklären, sein Material, die Sprache, ist außerdem ganz grundlegend die Ursache seiner semantisch-unmittelbaren Klarheit:

„[W]o Texte selbst bei kühnsten Verletzungen der syntaktischen, semantischen, pragmatischen Regeln der Sprache immer noch Reste von Bedeutung behalten, weil ihr Material, die Lexeme, unausweichlich bedeutungstragend ist, da können Bilder den Anteil der Bedeutung unschwer auf praktisch Null reduzieren, da ihr Material nicht von vornherein in derselben Weise bedeutungstragend ist.“¹⁰⁸³

Unter Bedeutung versteht Titzmann etwas, das im Akt intuitiver Rezeption oder bewusster Interpretation ermittelt und sprachlich artikuliert werden kann. Daraus resultiert eine Sonderstellung des Textes:

„Soweit es um die bedeutungsgenerierende Funktion von Äußerungen geht, hat Sprache einen privilegierten Status gegenüber allen anderen Zeichensystemen: die Bedeutung sowohl von Texten als auch von Bildern (usw.) kann (in letzter Instanz und adäquat) nur durch Texte (geordnete Mengen von Propositionen) abgebildet werden.“¹⁰⁸⁴

Diese Nähe zu „Bedeutung“, die der Text bereits von Natur aus hält, stellt das Bild erst im Rezeptionsakt, also in der Interaktion mit seinem Betrachter her und rückt bezüglich der Bedeutungskonstitution als Objekt zurück.

Genau wie in der Liebe ist es das entfachte Gefühl, nicht das Objekt selbst, was zählt.

McKean, James: DAS ITALIENISCHE ZIMMER, S. 117

¹⁰⁸² Eco, Umberto (1977): Das offene Kunstwerk, S. 8

¹⁰⁸³ Titzmann, Michael (1990): Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relation, S. 375

¹⁰⁸⁴ Ebd. S. 375f.

Seine semantische Offenheit soll daher auch in diesem Kapitel der Rezeption diskutiert werden, womit jedoch nicht bezweifelt wird, dass es durch seine denotativen Elemente der Präsentation eine Stoßrichtung für die semantische Konkretisierung durch den Betrachter vorgibt. Auch die Bilder-Texte diskutieren dies:

Wenn ein Bild voller Symbole war, so wie dieses, oblag es da nicht dem Betrachter, ihm Bedeutungen zu verleihen, oder waren diese Bedeutungen bereits drin, seit seiner Erschaffung?

Pérez-Reverte, Arturo: DAS GEHEIMNIS DER SCHWARZEN DAME, S. 156

Imkre Kreiser behandelt diesen Medien differenzierenden Aspekt unter dem historisch modulierten Gegensatzpaar suggestiv – kognitiv. Ihrer Einschränkung, nach der das ästhetische Erleben stets gleichberechtigt von Suggestion und Kognition bestimmt sei und die Unterscheidung auf der Prämisse einer Gleichsetzung von Sprache und Denken und somit von verbalen Strukturen und kognitiven Aspekten beruhe, wird hier generell zugestimmt. Eine Differenzierung soll aber daher nicht wie bei ihr auf Basis des Modus´ der semantischen Konstruktion, sondern auf jener des Rezipientenparts vorgenommen werden. So ist der Gegensatz terminologisch nicht mit suggestiv und kognitiv, sondern mit implizit und explizit bzw. mit semantisch offen und semantisch bestimmt zu beschreiben. Das Bild erfordert aufgrund seines „sprachlich“ nur impliziten Selbstaudrucks und damit seiner semantischen Offenheit zunächst eine höhere Aktivität des Betrachters, der literarische Text spricht seine Bedeutung selbst aus, der Semantisierungspart des Lesers erschöpft sich damit erst einmal im Lesakt und dem Willen zum Verständnis. Als Indikator des Rezipientenanteils an der Bedeutungskonstruktion des rezipierten Werks dient die (potentielle) Versprachlichung des „auf den ersten Blick“ Erkannten.

Hans Urs von Balthasar, der zu Beginn seiner Argumentation die Konfrontation mit einem künstlerischen Gegenstand nicht – wie Adorno oder Benjamin – als Erlebnis einer „einmaligen Erscheinung“, sondern als Qual angesichts der objektiven Sinnlosigkeit eines Kunstwerkes beschreibt, bezeichnet die piktorale Sinnlosigkeit abschließend als künstliche Abstraktion, die es in der Welt des natürlichen Bewusstseins nicht gebe, da der Geist es gewohnt sei, nach Sinn zu streben. Bilder würden daher immer schon im Kontext eines Bedeutungszusammenhangs gesehen.¹⁰⁸⁵ Kann dieser nicht konstituiert werden, über- oder unterschreitet also die Botschaft des Bildes die Verständnismöglichkeiten des Betrachters, „so hat dieser gewöhnlich kein Interesse an etwas, das ihm als ein Wirrwarr ohne Sinn und Fug erscheint, als ein Spiel von Klängen oder Farben, ohne jede Notwendigkeit“¹⁰⁸⁶. Dass der rezipierende Geist jedoch ein sinnsuchender ist, der sich sogar bei der Rezeption abstrakter, also visuell „sinnloser“ Darstellungen provoziert fühlt, aktiviert wird und sich bemüht in Farbflecken etwas zu sehen, das sprachlich fassbar, vielleicht gar gegenständlich existent ist, zeigt nicht nur der Rohrschach-Test.

„Erstaunlich ist eher, wie viele Menschen, die mit der zeitgenössischen Kunst nichts anzufangen wissen, nicht gegenständliche Bilder wie ein Silberrätsel behandeln und in ihnen den Kern der Wirklichkeit zu finden versuchen, die der Maler abbilden wollte, während er in Wahrheit nicht im Geringsten die Absicht hatte, die Natur abzubilden. [...]“

Fernández, Pedro: DAS GEHEIMNIS DES MALERS, S. 174

Doch auch die Konkrettheit einer gegenständlichen piktoralen Abbildung reizt das rezipierende Subjekt, das – durch die permanent praktizierte Rückverfolgung des Sprachverweises – auf Exegese

¹⁰⁸⁵ Vgl. Balthasar, Hans Urs von (1985): Theologie 1: Wahrheit der Welt, S. 152f.

¹⁰⁸⁶ Bourdieu, Pierre (1997): Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung, S. 319

programmiert ist und daher durch die alleinige Anschauung eines als Medium und damit eines als über sich hinausweisenden Materials nicht befriedigt wird. Die Bedeutung des provozierenden, weil stummen, sich nicht selbst explizierenden Bildes ist damit stark von der Deutung des Betrachters abhängig. Es *sagt* nicht, was es sagen will, sondern es *ist* – und lässt den Betrachter vermuten, was es sagen könnte, eröffnet einen Bedeutungsraum, offenbart eine größere semantische Offenheit als der Text, der unmittelbar sagt, was er be-deutet – und sich erst in einem zweiten Bewusstseinsakt deuten, also interpretieren lässt.¹⁰⁸⁷

Dieser Aspekt verstärkt sich im Bereich der Kunst, in dem allein die Deklaration eines Bildes als Gemälde einen Bedeutungszuwachs ankündigt und den exegetischen Rezeptionsgeist auf „Tiefenschärfe“ einstellt. Dieser gibt sich auch bei gegenständlicher Malerei nicht mehr mit der Identifikation des Abbildes zufrieden, und schon gar nicht – wie Oscar Wilde glaubt – mit dem sinnfreien Blick auf eine schöne, farbige Oberfläche – eine Vorstellung, die mit Balthasar als künstliche Abstraktion zu bezeichnen ist:

„What is a picture? Primarily, a picture is a beautiful coloured surface, merely, with no more spiritual message or meaning for you than an exquisite fragment of Venetian glass or a blue tile from the wall of Damascus. It is, primarily, a purely decorative thing, a delight to look at. [...] A picture has no meaning but its beauty, no message but its joy. That is the first truth about art that you must never lose sight of. A picture is a purely decorative thing.“¹⁰⁸⁸

In den Bilder-Texten wird das semantische „Mehr“ des Gemäldes stets unfraglich vorausgesetzt:

„Ebenso liegt auf der Hand, dass Las Meninas weit mehr ist als eine Art Schnapsschuss der königlichen Familie und Die Spinnerinnen mehr als ein nach der Natur gemaltes Abbild der Gobelinmanufaktur Santa Barbara.“

Fernández, Pedro: DAS GEHEIMNIS DES MALERS, S. 174 und S. 251

Es hat eine semantische Dimension, die sich nicht direkt offenbart, statt einer konkreten Zuschreibung einen Bedeutungsraum eröffnet, damit eine semantische Offenheit bewahrt und im Zustand des „beredten Schweigens“ verharrt:

Vor ihm stand das Bild auf der Staffelei; es leuchtete wie der brennende [und in der Bibel sprechende!] Dornbusch. [...] Dies war der einzige Weg, sein Geheimnis zu enthüllen, ohne es zu verraten. In seinen Augen wurde das Bild zu einer Art Denkmal, einer Grabrede [...].

Delalande, Arnaud: DAS VERMÄCHTNIS VON MONT SAINT-MICHEL, S. 112

Während der Text sofort eine Bedeutung ausspricht, lässt das Bild zunächst Momente der Sinn- und daher Ratlosigkeit des Betrachters zu- und gewährt diesem in Raum und Zeit eine Deutungsfreiheit. Jene visuell-rezeptive Eigenart steht jedoch vermeintlich der piktoralen Fähigkeit zur konkreten Darstellung entgegen, die dem Text wiederum allein schon durch seine rein verweisenden und damit nie gänzlich eindeutigen Zeichen abgeht. Die Anschauung von Konkretem dürfte eigentlich keine, zumindest eine weitaus geringere Bedeutungsspanne zulassen als die Evokation desselben durch begrifflich gefasste und damit per se komplexitätsreduzierte Zeichen.¹⁰⁸⁹ Das semantische Verständnis des optisch Präsentierten scheint also ambivalent.

¹⁰⁸⁷ Maßgeblich ist für diese Sichtweise die Annahme, dass Bedeutung allein das ist, was sich sprachlich manifestieren lässt.

¹⁰⁸⁸ Wilde, Oscar (1969): Lecture to Art Students, S. 320f.

¹⁰⁸⁹ „Gustave Flaubert bestand hartnäckig auf der Trennung von Wort und Bild und wußte es zeitlebens zu verhindern, daß seine Bücher mit Illustrationen versehen wurden. Er war davon überzeugt, daß bildliche Darstellungen die Spannweite des Wortes reduzieren. 'Solange ich lebe, wird mich keiner illustrieren', schrieb er, 'denn die schönste literarische Schilderung wird durch armseligste Zeichnungen zunichte gemacht. Sobald eine Gestalt mit dem Zeichenstift festgelegt wird, verliert sie ihre Allgemeingültigkeit, den Einklang mit Tausenden anderen bekannten Dingen, der für den Leser besagt: 'Das kommt mir bekannt vor' oder 'Das muß so oder so sein'. Eine Frau, die mit dem Stift gezeichnet wird, sieht aus wie eine Frau, das ist alles. Die Vorstellung ist damit abgeschlossen, zu Ende gebracht, und alle weiteren Worte werden überflüssig, wäh-

An dieser Stelle wird erneut deutlich, wie hilfreich die Differenzierung von Medium und Kunstform ist, da diese Größen die Pole markieren, zwischen denen sich die piktorale Semantisierung bewegt:

„Die Grenze, die solche [künstlerischen] Bilder [hier: das rätselhafte „La Tempesta“ von Giorgione] von denen trennt, die wir einfach durch den Gebrauch unserer Wahrnehmungskompetenz verstehen, ist genau jene, die die Mimesis von der Diegese trennt.“¹⁰⁹⁰

In der Nähe des einen Pols, dem auf Mimesis ausgerichteten Medium Bild, der dem präsentativen Aspekt zuzuordnen ist, basiert das Verständnis auf einer „mysterious theory of representation“¹⁰⁹¹ und damit auf der profanen Vorstellung, nach der Bilder die Wirklichkeit schlicht zeigen, ohne semiotische Vermittlung und damit Beeinträchtigung.

„Außer dem aber [...] kommt auch noch häufig der Fall vor, dass sie [die Werke der Poesie] nicht verstanden werden, und dass man verschiedene Erklärungen und Auslegungen darüber anstellen muss [...]. Das Werk des Malers aber wird von seinen Beschauern unmittelbar verstanden.“¹⁰⁹²

Hier scheint die optische Konkretisierung deckungsgleich mit der semantischen Bestimmtheit zu sein. In Reichweite des anderen Pols, der auf Diegese ausgerichteten Kunstform Gemälde, die hier dem rezeptiven Aspekt zuzuordnen ist, provoziert hingegen gerade diese optische Bestimmtheit eine semantische Offenheit, weil „Bilder aufgrund ihrer semiotischen Dichte ein offenes Sinnreservoir darstellen, welches die Wahrnehmung auch in unendlichen Streifzügen nicht auf den Begriff zu bringen vermag“¹⁰⁹³, und wenn, dann nur partiell auf jenen des einzelnen Schauenden. Daher kann es etwa keine Bild- oder besser Gemäldelexika analog den Wörterbüchern geben. Diese müssten unendlich sein, denn konventionalisierte und komplexe bildliche Präsentation mit je nur einer kleinen Anzahl sprachlich fest umrissener Bedeutungen gibt es in der Sprache ähnlicher Form nicht.

Dennoch zieht ein Bilder-Text die Möglichkeit einer intersubjektiv-übereinstimmenden „Lesbarkeit“ eines Bildes in Betracht, klassifiziert das Gemälde jedoch damit als ein aus Symbolen zusammengesetztes Werk und nicht mehr als ein auch perceptiv fassbares, reich konnotiertes und als Ganzes im Moment „aufscheinendes“ Kunstwerk.

„Wenn wir vom Wort leben, wie müssen die Worte beschaffen sein?“ leitete der Geistliche die Predigt ein. „Wie die Sterne. Die Sterne nämlich sind völlig klar und völlig genau. Also gehen wir auf die Suche nach diesen Sternenwörtern in unserer Welt, die uns den Weg erleuchten bei Finsternis und am Tage heller strahlen als die Sonne, um uns den rechten Weg zu weisen. Der Bauer findet in den Sternen Fingerzeige für seine Arbeit, der Seemann für die Schifffahrt und der Mathematiker für seine Beobachtungen und Gestirnberechnungen. So klar sind diese Fingerzeige des Herrn, daß selbst Bauer und Seemann, die nicht lesen können, die Sterne verstehen...“

Petronius' Gedanken schweiften ab zum Bild. Natürlich, der Prediger sprach über dieses Bild und die Genauigkeit, mit der seine Botschaft gearbeitet war.

Dempff, Peter: DAS GEHEIMNIS DES HIERONYMUS BOSCH, S. 181

Der Sprachcharakter dieser optischen Präsentation offenbart sich dann in späteren Jahrhunderten, in denen das Wissen um die Relation zwischen Zeichen und Bezeichnetem, der Sprach-Schlüssel, nicht mehr vorhanden ist und das Gemälde nicht mehr „verstanden“ werden kann.

Ich beschäftige mich seit beinahe vierzig Jahren mit dem Bild. Wissen Sie, es ist wie eine Botschaft, wie eine Schrift in einer uns noch unbekanntem Sprache. [...] Vielleicht wird der Text endlich lesbar. Ich erwarte nicht viel, Michael, nur den Stein von Rosette als Schlüssel zu Hieronymus Bosch.“
[...]

rend eine beschriebene Frau tausend verschiedene Frauen heraufbeschwört. Deshalb und da dies eine Frage der Ästhetik ist, lehne ich grundsätzlich jede Art der Illustration ab.“ (Manguel, Alberto (2002): Bilder lesen, S. 11f.)

¹⁰⁹⁰ Danto, Arthur C. (1994): Abbildung und Beschreibung, S. 143

¹⁰⁹¹ Danto, Arthur C. (1982): Depiction and Description, S. 3

¹⁰⁹² Da Vinci, Leonardo (1882): Das Buch von der Malerei, S. 41

¹⁰⁹³ Drügh, Heinz J. (2001): Vorbemerkung, S. XII

„Zu viele Vielleichts! Jetzt spekulieren Sie wieder, Antonio. Da könnte ich ebenso gut einen Roman lesen.“

„Vielleicht tun wir das ja!“ meinte de Nebrija [...]. (S. 145 und S. 317)

Während der den sprachlichen Code Beherrschende die Bildbotschaft mit einer „Genauigkeit“ entziffern kann, bleibt sie für jenen „verzwickt“, der zwar die „Entschlüsselbarkeit“ erkannt, aber den „Schlüssel“ nicht parat hat.

„Ich glaube nicht, daß wir hier weiterkommen. Die Botschaft ist so verzwickt, daß ein Buch nicht ausreichen würde, um alle Aspekte zusammenzufassen und zu erläutern.“ (S. 304)

Der gänzlich „unbefleckte“ Betrachter des „Gartens der Lüste“ würde indes schon aufgrund des Detailreichtums des Tryptichons, um das es in diesem Bilder-Text geht, zunächst ratlos auf ein surreal anmutendes Geschehen blicken.

„Eine Sinnentnahme des Bildgehaltes ohne Kenntnis des kulturellen und zeitlichen Zusammenhanges kann nicht zur Gänze gelingen. Die noch so differenzierte Betrachtung der Form kann nicht alles beantworten, da jede Form in einer anderen Zeit etwas anderes bedeutet.“¹⁰⁹⁴

Doch selbst in einem einheitlichen Zeitrahmen bedürfen symbolhaltige Bilder der semantischen Bestimmung durch die Sprache und können doch zweideutig bleiben:

„Wollt ihr mir erklären [...], warum das Szepter der heiligen Katharina eine weiße Lilie ist und wieso der Gekreuzigte in einem roten Apfel steckt?“

„Die weiße Lilie [...] deutet die Unschuld an, in welcher die Braut Christi lebt [...]. Der Reichsapfel [...] versinnbildlicht diese Welt. Durch das aufgesteckte Kruzifix wird die Welt zu jenem göttlichen Reich, [...]“

„Wie inhaltsreich das alles ist“ [...].

[...]

Warum hatte er sich so nachdrücklich für die Metaphern in ihrem Bild der heiligen Katharina von Siena interessiert? Wie war sein Deutungsversuch zu verstehen, die Lilie könne das Wappenbild jener von Medici darstellen, und der Gekreuzigte im Apfel symbolisiere den Versuch der Florentiner, sich die Welt mittels der Papstwürde untertan zu machen? Mochte es so sein, darin steckte kein Geheimnis.

Brun, Georg: DER AUGSBURGER TÄUFER, S. 53f. und S. 106

Bei weniger komplexen Gemälden ist dagegen eine Illusion des unmittelbaren Verstehens denkbar, die aus einem falsch gewählten Schlüssel resultiert. „Da man die Werke nicht als kodiert, nämlich nach einem anderen Code kodiert begreift, wendet man unbewußt auf Ereignisse einer fremden Tradition denjenigen Code an, der für die alltägliche Wahrnehmung, für die Entschlüsselung der vertrauten Gegenstände gilt: Es gibt keine Wahrnehmung, die nicht einen unbewußten Code einschließt [...].“¹⁰⁹⁵ Bourdieu, der in marxistischer Tradition bezüglich der Kunst zwei Rezipientenklassen durch den Zugang zur Bildung trennt und damit Kunst als etwas elitäres beschreibt, unterscheidet zwischen bewusster und unbewusster Decodierung. Erst die bewusste Codierung, die Kenntnis von der eigenen „Bildungsbrille“, durch welche das Werk betrachtet wird, führe zur einzig wertvollen Rezeption. Bildung sei somit der alleinige Weg zum echten Kunstverständnis.

Diese Annahme und das oben im Bilder-Text explizierte Bildverständnis, das auch Gemälden Lesbarkeitskonventionen unterstellt, die jenen der Sprache zumindest ähnlich sind und das Gezeigte durch einen sozial sanktionierten und didaktisch vermittelten Code intersubjektiv semantisierbar machen, blenden einen wesentlichen Part der Gemäldecharakteristika aus und konzentrieren sich auf das ins Bild „Eingeschriebene“. Norman Bryson, der die Malerei als eine Kunst der Zeichen verstehen will, spricht dagegen von Denotation und Konnotation, deren Unterscheidung für Gemälde wesentlich sei. Während die „Denotation [...] das Ergebnis der Erkennensprozeduren [sei], die von

¹⁰⁹⁴ Buchschartner, Helga (1998): Kunstbetrachtung zwischen Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft, S. 163

¹⁰⁹⁵ Bourdieu, Pierre (1997): Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung, S. 309

den ikonographischen Kodes gesteuert¹⁰⁹⁶ würden, stellen die Konnotation die gefundenen und nicht gemachten, aber im Gemälde enthaltenen unbestimmten Bedeutungen dar, die nur schwer zu gewinnen seien und „den Betrachter in eine Nachforschung hineinziehen, die weit intimer und persönlicher ist als das öffentliche Handeln des ikonographischen Erkennens [...]“¹⁰⁹⁷. Auch wenn der Betrachter stark von sozial vereinheitlichten Interpretationsschemata determiniert ist, bleibt eine subjektive Semantisierungs-Dimension erhalten:

„Während der Betrachter zur Bestimmung der Bedeutung des Attributs bei einem bestimmten Heiligen ein ikonologisches Lexikon konsultieren kann, existiert für die entscheidenden Kodes der Konnotation [...] kein Äquivalent: ein Wörterbuch für diese Dinge gibt es nicht. Die Kenntnis dieser Kodes wird von der sozialen Formation in einer diffusen, amorphen Weise weitergegeben, die sich von dem genauen und legalistischen Wissen der Ikonologie scharf abhebt.“¹⁰⁹⁸

Dies zeigt sich auch im Fehlen eines Pendantes zum Lexem „Analphabet“ mit dem Wortsinn: Mensch, der keine Bilder lesen kann. In den Bilder-Texten wird ebenfalls auf die Lese-Vokabel zurückgegriffen, die sich jedoch – etymologisch erkennbar – allein auf die Schrift bezieht.

*„Sie kennen sich gut aus“, sagte sie und schob etwas Sahne über das leuchtend grün gefärbte Eis.
„Das ist relativ. Neben echten Experten fühle ich mich in Sachen Malerei wie ein Analphabet...“*

Oelker, Petra: DAS BILD DER ALTEN DAME, S. 131

Eines war klar, Michel Vedrano würde mit einer Analphabetin in Sachen Kunst ins Bett gehen müssen.

Vincent, Manuel: DIE BILDERSAMMLERIN, S. 9

Man muss das Bild nehmen und in ihm lesen, wie in einem Buch, sage ich, man muss es aufmerksam betrachten, dann erschließt sich einem alles von selbst.

Lesen Sie es mir vor, sagt Nagel, und beugt sich gespannt über den Tisch.

Rygiert, Beate: DIE FÄLSCHERIN, S. 255

Bilder – und erst recht ihre komplexe Kunstform Gemälde – können aufgrund dieser subjektiven Komponente semantischer Festlegung allenfalls sehr begrenzt in intersubjektiver Übereinstimmung „gelesen“, es kann daher auch nicht von einer qualifizierbaren „Betrachtungs-Kompetenz“ gesprochen werden. Die Betrachtung piktoraler Objekte ist in weit größerem Maße ein Schaffensakt als die Rezeption des Textes. „Jemand, der Bilder erzeugen will, muß kreativ sein.“¹⁰⁹⁹ Ebenso jemand, der diese Bilder verstehen will. Doch selbst im einzelnen Subjekt liegt keine konstante Deutungsschablone vor, die es ein Bild immer auf gleiche Weise sehen und verstehen lässt.

„Sie hat eine Hand auf den Zinnkrug gelegt, der auf dem Tisch steht, und die andere liegt auf dem Fenster, das sie einen Spalt geöffnet hat. Sie will wohl gerade den Krug aufheben und das Wasser zum Fenster hinaus schütten, aber sie hat mittendrin aufgehört und träumt, oder sie sieht etwas unten auf der Straße.“

„Ja was denn nun?“

„Ich weiß es nicht? Manchmal kommt es mir wie das eine vor, dann wieder das andere.“

Chevalier, Tracy: DAS MÄDCHEN MIT DEM PERLENOHRRING, S. 112f.

Und genau in dieser fehlenden semantischen Fixiertheit liegt die Faszination des künstlerischen Bildes, die ein mehrmaliges Betrachten in Zeitabständen rechtfertigt: *Vielleicht erzählte es keine Geschichte, aber es war trotzdem ein Gemälde, das man einfach immer wieder ansehen wollte.* (S. 113) Der Betrachter kann also zu subjektiven Bildinterpretationen gelangen. Dies ist sogar die Regel, allein weil die explizite Künstlerintention nur selten sprachlich manifestiert vorliegt, meist nur werkimmanent aufscheint und sich als „nachträgliche Hypothese dem einmal Ins-Werk-Gesetzten supplementieren“¹¹⁰⁰ lässt. Der Objektivität des Geschauten hat der Betrachter zunächst nur die

¹⁰⁹⁶ Bryson, Norman (2001): Das Sehen und die Malerei, S. 89

¹⁰⁹⁷ Ebd. S. 93

¹⁰⁹⁸ Ebd. S. 96f.

¹⁰⁹⁹ Straßner, Erich (2002): Text-Bild-Kommunikation – Bild-Text-Kommunikation, S. 16f.

¹¹⁰⁰ Wetzel, Michael (2001): Die Wahrheit nach der Malerei. Balzacs und Rivettes *Belle Noiseuse*, S. 106

Subjektivität des Schauenden entgegenzusetzen und steht keineswegs einer eindeutigen optischen Information gegenüber. „Erst über einen Begleittext wird Eindeutigkeit herzustellen sein“¹¹⁰¹ – und mit dieser semantischen Konkretisierung im Sprach-Medium auch eine intersubjektiv vermittelbare Bedeutung des Gemäldes, eine „Verdolmetschung der Bildkunst durch die Wortkunst“¹¹⁰².

Zu dieser fordert konventionell schon die Deklaration eines Gegenstandes als Gemälde heraus. Ein solches will nicht einfach nur abbilden, wie seine piktoralen Zeichen es tun. Kaum ist etwas Kunst, muss es mehr sein als es darstellt, ein „Mehr“ aufweisen – selbst oder gerade dann, wenn es dem Auge nichts zeigt, wie die Gemälde im Bilder-Text ÜBERMALUNGEN, deren Figuratives durch dicke Farbschichten verdeckt ist, was schon der Romantitel verrät.

Ein verborgenes Sujet ist ein gefundenes Fressen für die Theoretiker, über nichts läßt sich leichter reden. Sogar die, die meiner Arbeit früher gleichgültig oder ablehnend gegenüberstanden, verfassen nun lange, gedankenschwere Aufsätze über die in meinen Bildern verborgenen Gegenstände und Inhalte, die sie sich, so wie die Dinge liegen, größtenteils aus den Fingern saugen. Das ergab bisweilen recht interessante Phantasien. Andere zogen es vor, Titel wie „Der Sägebock“ oder „Die verirrte Jane Eyre“ oder „Nacht in der China Hall“ einfach zu ignorieren und sich nicht an Spekulationen darüber zu beteiligen.

Urquhart, Jane: ÜBERMALUNGEN, S. 196

Adorno versteht dieses „Mehr“, das nur als Spekulation fassbar bleibe, als den „Geist“, der das Kunstwerk erst zu einem solchen werden lasse. Dieser bestimme den Prozess, der es zu einem sich selbst konstituierenden „denkenden Selbst“¹¹⁰³ mache, zu einem durch sein Sprechen Lebendiges¹¹⁰⁴ und damit zu einer Gestalt, die mehr sei als die Summe ihrer Teile. Dabei provoziere das „stumme“ Gemälde den exegetischen Geist scheinbar stärker und unmittelbarer als die „sprechende“ Literatur, die eine Geschichte erzähle, welche als solche genussvoll gelesen und erst in zweiter Instanz auf ihren sekundären Sinnhorizont abgeklopft werden könne.

„Bedarf jeder Text einer Deutung?“ [...]

Antwort: „Gewiß nicht, nein. Der Christenmensch kann glauben um des Glaubens willen; aber im Lehrauftrag unseres Herrn Jesus ist der Auftrag der Deutung enthalten. [...]“

Vandenberg, Philipp: SIXTINISCHE VERSCHWÖRUNG, S. 72

Angesichts der „stummen“ Statik eines Bildes stellen sich in der Regel dagegen sofort Fragen: „Wer ist abgebildet? Was wird gezeigt?“ etc.

Es gab nicht genügend Belege, um Behauptungen hinsichtlich der Identität der drei Figuren aufzustellen, die jetzt so mysteriös im Hintergrund standen. Nachdem sie so lange verborgen gewesen waren, wahrten sie auch weiterhin ihr Geheimnis. [...]

McCrary, Moy: DER SCHREIN, S. 345

Die Darstellung selbst beantwortet die aufgeworfenen Fragen nicht, sie kann nur Hinweise geben, die der Betrachter wie „Spuren“ deuten muss. Er ist zwar in der Lage, aufgrund seiner optischen Anschauung und unmittelbaren Daseinserfahrung die Farbformen als Figuren zu erkennen, die Malerintention bezüglich der Abbildung bestimmter Menschen bleibt ihm aber verborgen, weil das Wissen um den Kontext der Figur dieses Bilder-Textes nicht zugänglich ist, sie nicht über „etwas bildungsmäßig Hinzugewußtes“¹¹⁰⁵ verfügt, das sie die piktoralen Vorbilder identifizieren ließe. Auch hierin unterscheidet sich die Malerei von dem in dieser Arbeit stets als abstrakt gesetzte Vergleichsgröße herangezogenen Bildmedium, bei dem es nur darum geht, die Bedeutung des Zeichens zu ermitteln, also dessen Signifikantenstatus durch den Nachweis eines Signifikats zu bestä-

¹¹⁰¹ Straßner, Erich (2002): Text-Bild-Kommunikation – Bild-Text-Kommunikation, S. 15

¹¹⁰² August Wilhelm Schlegel. Zit nach: Mönig, Klaus (2002): Malerei & Grafik in deutscher Lyrik des 20. Jahrhunderts, S. 9

¹¹⁰³ Adorno, Theodor W. (1996): Gesammelte Schriften, Band 7 [Ästhetische Theorie], S. 152

¹¹⁰⁴ Vgl. ebd. S. 14

¹¹⁰⁵ Panofsky, Erwin (1992): Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, S. 86

tigen. Dem Gemälde wird dagegen eine Deutbarkeit zugeschrieben, die hinter der so verstandenen Bedeutung seiner piktoralen Zeichen liegt. In der Sprache der Kunstwissenschaft markiert dies den Unterschied zwischen Ikonographie und Ikonologie:

[...] Ich könnte ihr erzählen, daß die Ikonographie sagt, daß ein durchgesessenes Sofa und ein mit Strippe zusammengehaltenes Auto Symbole von Armut sind. Die Ikonologie lehrt, daß die Ikonographie im Zusammenhang mit Stil und künstlerischer Absicht gedeutet werden muss – daß die wahre Bedeutung das Gegenteil von dem sein kann, was man sieht. Die Ikonographie [...] sagt uns, daß Lauras Miene üblicherweise als Ausdruck von Interesse betrachtet wird. Mit Hilfe der Ikonologie können wir wiederum verstehen, daß in diesem speziellen Zusammenhang Lauras Miene eher ein Ausdruck von Spott ist.

Frayn, Michael: DAS VERSCHOLLENE BILD, S. 30

Ikonographie und Ikonologie gehen über die Bedeutungszuordnung von 'Sofa' und 'Auto' zu ihren Farb- und Formrepräsentanten hinaus. Nur sind diese an Wissen gekoppelten Deutungsdimensionen nicht jedem Betrachter zugänglich. Da dieser aber das semantische Hoheitsrecht besitzt, erklärt sich die Bedeutungsoffenheit von dieser rezeptiven Warte aus.

„Als ich klein war, habe ich mir immer das Bild angeschaut und mir Geschichten dazu ausgedacht“, gestand sie leise. „Ich wusste ja nicht, dass eine wahre Geschichte dahinter steckt.“

McCarthy, Maureen: DAS BILD DES MÄDCHENS, S. 125

Daß dieses Bild Zweifel sät, gehört zu seinem Programm.

Dempf, Peter: DAS GEHEIMNIS DES HIERONYMUS BOSCH, S. 409

Diese Bedeutungsspannweite wird in den Bilder-Texten meist „geheimnisvoll“ konnotiert, das sprachlich nicht unmittelbar Fassbare und doch – weil dem Bild „eingeschrieben“ – Präzise lässt sich nur als Mysterium benennen. Die Kunstform Gemälde ist damit eine, die nicht etwas offenbart, sondern etwas verbirgt, aber vom Verborgenen kündigt, als ob es geborgen werden könnte.

Und während er noch mit vor Staunen geweiteten Augen nach dem Geheimnis forschte, das unsichtbar zwischen diesen beiden Gestalten schwebte, [...] da wußte er schon, daß er dieses Bild malen würde, und sei es nur, um für das Geheimnis, das sich seinen Augen darbot, wenn schon keine Antwort, so doch eine Form zu finden.

Fleischhauer, Wolfram: DIE PURPURLINIE, S. 252

Doch dieses „Geheimnis“, gegossen in konkrete Formen und Farben, offenbart sich nie eindeutig, schon gar nicht, wenn man es mit den Instrumenten des Verstandes zu bergen versucht, die auf Klarheit ausgerichtet sind und kein diffuses Ergebnis dulden.

Doch in der Kunst ist Schläue Gift. Sie ist die Mutter der Vorsicht und damit ein Feind aller großen Werke. Sie vermag keine Wahrheiten zu finden, sondern günstigenfalls eine Pointe, eine Überraschung, die uns rasch ermüdet, da wir den kurzen Genuß sogleich mit einer Erkenntnis bezahlen sollen, die man uns hinhält wie einen tollen Fund, dessen man schon überdrüssig ist, bevor man ihn recht wahrgenommen hat. Man sieht die Gestelle, die Seile und Streben hinter den Kulissen [...] und wünscht sich alsbald ein kolossales Erbeben der Erden, das dem schön gemeinten Spuk ein kurzes Ende bereiten möge.

Fleischhauer, Wolfram: DIE PURPURLINIE, S. 225f.

Die kunstgeschichtliche Erziehung strebte lange genau danach und wollte den einen Code vermitteln, nach der piktorale Werke sich verstehen, sich einheitlich semantisieren lassen.

„Der Grad der ästhetischen Kompetenz eines Subjekts bemißt sich danach, inwieweit es die zu einem gegebenen Augenblick verfügbaren und zur Aneignung des Kunstwerks erforderlichen Instrumente, d.h. die Interpretationsschemata beherrscht, die die Bedingung der Appropriation des künstlerischen Kapitals, m.a.W. die Bedingung der Entschlüsselung von Kunstwerken bilden [...].“¹¹⁰⁶

Der unbewusst schweifende Blick des Kunst-Genießers wird so zum bewusst suchenden und gelenkten Blick des Kunst-Entzifferers, dessen Semantisierungs-Instrumente nicht mehr auf seiner Individualität basieren, sondern auf dem Kanon des Kunst-Wissens. Er wendet den sozialen Code,

¹¹⁰⁶ Bourdieu, Pierre (1997): Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung, S. 314

der ihn etwa die Darstellung einer alten Frau mit Leichnam auf dem Schoß als Pietà bestimmen lässt, auf das Gesehene an. Es wird heute davon ausgegangen, dass ein solch determinierter Blick die Regel und die Vorstellung einer adamitischen Wahrnehmung ein theoretisches Konstrukt ist.¹¹⁰⁷

„Auch Bilder und Skulpturen“, fuhr Ruffoli fort, „sind Texte, aus denen die Vergangenheit rekonstruiert werden kann. Daher kenne ich die Berufsgeheimnisse des Ermittlers so gut. Und wie irgendwer mal gesagt hat, muß die philologische Methode das Gewand eines jeden Forschers sein. [...]“

Filastò, Nino: ALPTRAUM MIT SIGNORA, S. 203

Das Betrachten wird zu einem „Ermitteln“, die Rezeption des Kunstwerkes selbst verliert ihre Autonomie und begibt sich in Abhängigkeit des sprachlich Fassbaren, des Intersubjektivierbaren. Die Semantisierung des Gemäldes erfolgt vor dem Hintergrund des kulturellen und damit in der Regel literarischen Erbes und kann anhand kanonischer Deutungs- oder intersubjektivierbarer Erfahrungsmuster geleistet werden. In den Bilder-Texten geschieht dies häufig dadurch, dass auf andere Werke der Kunst Bezug genommen wird (vgl. Kapitel 5.2.3), mit dem vergleichenden Hinweis, dass diese sich ähnlich semantisieren ließen. Dies heißt jedoch nicht, dass nur die bewusst ins Werk gelegten denotativen und mit dem Minimalschema semantisierbaren Elemente derart expliziert werden. Gerade die fehlende Notwendigkeit der sprachlichen Konkretisierung im rhetorischen Akt des Vergleichs lässt auch die konnotativen Aspekte in dieser Inszenierungsstrategie weiter durchscheinen, die vom Leser nun stellvertretend für das nicht sichtbare inszenierte Werk anhand des prominenten Bezugs-Kunstwerks subjektiv mit Bedeutung belegt werden können. So wird die Freiheit der Semantisierung, die das fiktive oder literarisierte Gemälde der fiktiven Figur lässt, auch dem Leser des Textes zuteil und außerdem im Medium der Sprache, das eigentlich nach Eindeutigkeit verlangt, bewahrt.

4.2.4. Materialität versus Immaterialität

Gemälde und Farben kann man anfassen, auch nach mehreren Jahren, nach Jahrzehnten und Jahrhunderten. Aber die Worte zerbrechen ihm.

Er weiß nicht richtig, was Worte eigentlich sind. Sie sind nicht sichtbar, sind nicht anzufassen, sind nicht einmal klein, auch nicht unsichtbar.

Erkelius, Per Agne: DAS BILD, DAS ICH DIR SCHRIEB, S. 79

Ein im wahrsten Sinne *wesentlicher* Unterschied zwischen Bild und Text, der sich erst verstärkt in den Kunstformen bemerkbar macht, ist die physische bzw. virtuelle Präsenz auf Basis der piktoralen Materialität bzw. textuellen Immaterialität. Zwar ist hinsichtlich dieser medialen Oppositionierung Kreiser zuzustimmen, die darauf hinweist, dass die Dichtung auch nicht nur auditiv zu rezipieren ist, sondern ebenso als geschriebener Text und damit materialisiert vorliegt, es kann jedoch nicht verkannt werden, dass die Materialität bei der bildenden Kunst im Wahrnehmungsakt stärker ins Bewusstsein tritt und einen größeren, weil mehrere Sinne involvierenden Anteil an ihrer Wirkmächtigkeit hat:

*„Bei dem Artisten dünkt uns die Ausführung schwerer, als die Erfindung; bei dem Dichter hingegen ist es umgekehrt, und seine Ausführung dünkt uns gegen die Erfindung das Leichtere. [...] Denn der Ausdruck in Marmor ist unendlich schwerer als der Ausdruck in Worten [...]“*¹¹⁰⁸

Auch Kreislers Einwand, dass die Differenzierung im Zeitalter von Video- und virtueller Internet-Kunst antiquiert anmute, weil – so steht hinter dieser Aussage – auch die optischen Werke ohne

¹¹⁰⁷ Vgl. Bryson, Norman (2001): Das Sehen und die Malerei, S. 90

¹¹⁰⁸ Lessing, Gotthold Ephraim (1979ff.): Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 5,2 [Laokoon], S. 98

materielle Präsenz auskommen, muss widersprochen werden, da „sämtliche Kommunikationssysteme wie Sprache, Schrift, Bild, Ton, Film, Video oder Computernetze eines spezifisch materiellen Trägers bedürfen [...]“¹¹⁰⁹. Richtig allein ist nur, dass dieser¹¹¹⁰ bislang weit weniger ins Bewusstsein rückt als etwa die Leinwand oder Holzplatte eines Tafelbildes. Doch auch das Interesse für die Materialität des Letzteren, für dessen selbst nicht sinnhafte Voraussetzung, seinen „Träger“, stand in der Rezeption und auch wissenschaftlichen Reflexion stets hinter jenem für dessen inhaltliche Bedeutung zurück.¹¹¹¹ Im Kontext der eine neue Virtualität suggerierenden Medien und millionenfachen Reproduktion rückt mit dem Original aber wieder dessen Materialität ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Kunstpädagogen postulieren verstärkt, eine authentische Kunsterfahrung sei nur angesichts des echten Kunstwerks möglich, Nachdrucke ließen den Betrachter nicht nur über Größe und Farbigkeit des Objektes im Unklaren, sondern ebenso über die materielle Beschaffenheit, die in der Reproduktion nur ein Stück Papier oder Lichterscheinung sein kann und auf der etwa die Struktur des Farbauftrags nicht zu erkennen ist. Der Reliefcharakter von Gemälden sei aufgrund der diffusen Lichtverhältnisse oder der Verglasung aus Sicherheitsgründen zwar auch häufig in Museen nicht zu erkennen, was einem zufrieden stellenden Seherlebnis entgegenstehe, dennoch könne der Betrachter letztendlich nur am Original authentische Erfahrungen machen.

„Das Individuum ‘Werk’ steht dem Individuum ‘Rezipient’ gegenüber, denn dem Original kann stärker als der Reproduktion etwas Körperliches zugesprochen werden. Das Wort ‘Körperliches’ verweist auf Dreidimensionales, Individuelles, Lebendiges, auf Tastbares, auf Verletzbares, aber auch auf Alter und Altern, auf Geschichte und Schicksal [...]“¹¹¹²

Doch die Aufmerksamkeit für diese Seite des zweidimensionalen Kunstwerks ist eine neue. Lange stand ausschließlich das Motiv im Zentrum des Interesses. Mit Blick auf die westliche Tradition der Malerei muss dies nicht verwundern, da die Kunst selbst – im Gegensatz zu jener des Fernen Ostens – versuchte, ihr Material zugunsten der Darstellung vergessen zu machen.¹¹¹³ Der Strich ist kein Strich als solcher, sondern Kontur der Darstellung, die Pinselstruktur – wenn überhaupt sichtbar – erscheint einzig als Struktur des durch sie Gezeigten¹¹¹⁴, das Tafelbild des Westens präsentiert sich als „Frucht der Parthenogenese“¹¹¹⁵. Es eliminiert die Spuren seiner eigenen Herstellung. Und dennoch bleibt beim Betrachter ein Eindruck im begleitenden Bewusstsein, den Roland Barthes mit „materia prima“ als etwas beschreibt, das „vor der Spaltung des Sinns existiert“:

„Die demiurgische Macht des Malers liegt darin, daß er das Material als Material existieren läßt, selbst wenn aus der Leinwand Sinn zum Vorschein kommt, bleiben der Stift und die Farbe ‘Dinge’, eigensinnige Substanzen, deren Beharren auf das Dasein sich durch nichts (keinen nachträglichen Sinn) brechen läßt.“¹¹¹⁶

Doch beides – Materialität und Immaterialität – könne, so Hans Dieter Hubers These, nicht parallel aufgenommen werden, die Frage nach der Materialität von Bildern sei stets unauflösbar mit der

¹¹⁰⁹ Hans Dieter Huber (1998): Materialität und Immaterialität der Netzkunst, S. 39

¹¹¹⁰ Huber zählt zur Materialität von Netzkunst beispielsweise die Titel-, Boden- und Scrollleisten, den HTML-Code, den Browser, den Rechner (Schnelligkeit des Prozessors, Schwarz-weiß- oder Farbbildschirm...) etc.

¹¹¹¹ „Die Geschichte der Materialität von Bildern ist eine Geschichte der Ausgrenzung, der Verdrängung des Schmutzigen und sinnlich Korruptierten.“ (Huber, Hans Dieter (1998): Materialität und Immaterialität der Netzkunst, S. 39)

¹¹¹² Hess, Ulrike (1999): Kunsterfahrung an Originalen. Eine kunstpädagogische Aufgabe für Schule und Museum, S. 62. Vgl. auch Weisner, Ulrich (1991): Museumsarbeit, S. 16.

¹¹¹³ Für eine Überwindung der materiellen Abhängigkeit der Malerei zugunsten ihrer konzeptuellen Seite der reinen Idee steht seit der Renaissance das Sinnbild des „Raphael ohne Hände“. Ein Diskurs darüber findet auch in der Literatur statt. Honoré de Balzac etwa demonstriert in seiner Erzählung „Das unbekannte Meisterwerk“ die Unmöglichkeit der Verwirklichung des Idealen im begrenzten Bildmaterial, des Actus im Opus.

¹¹¹⁴ Zu diesem Primat des Ausdrucks vgl. Newman, Barnett: Das Problem des Inhalts, S. 94ff.

¹¹¹⁵ Bryson, Norman (2001): Das Sehen und die Malerei, S. 126

¹¹¹⁶ Barthes, Roland (1990): Weisheit der Kunst, S. 188

Ausblendung der Frage nach ihrer Immaterialität, also mit der nach ihrem sinnhaften Sprechen verknüpft. Und dennoch „kann in der Kunst die Erfahrung von Bildern nicht von ihrer Materialität abgetrennt wahrgenommen werden“¹¹¹⁷, wohingegen „normale Kommunikation“ auf einer strikten Ausblendung materieller und medialer Störungen beruhe, um davon unbelastet Bedeutung konstruieren zu können. Während in Werken mindestens seit dem Mittelalter dieses Postulat der Absehung von der eigenen materiellen Determiniertheit zugunsten des Primats der Aussage vorherrschte¹¹¹⁸, wiesen hingegen, so Huber, neue Kunstformen wie die „virtuelle“ im Netz durch selbstreferentielle Anspielungen auf die eigene materielle Abhängigkeit hin und unterstrichen damit ihren Kunstcharakter und ihren Gegensatz zu kommunikativ-funktionalen Bildern des Alltags¹¹¹⁹:

„In der Kunsterfahrung wird die mediale Störung, die sonst ausgeblendet gehört, um Bedeutung zu prozessieren, wieder in die Bedeutungskonstitution des Werkes als re-entry, als Wiedereintritt des bereits Unterschiedenen in die Unterscheidung selbst, thematisiert.“¹¹²⁰

Dass diese Unterscheidung im Rezeptionsakt – wenn auch nicht simultan, so doch aufeinander folgend – getroffen wird, liegt im Zeichencharakter der Kunst begründet, die nicht nur nicht ist, was sie zeigt, sondern in auratischer Weise mehr zu sein vorgibt, als sie ist und zeigt.

Niemand besitzt ein Kunstwerk. Man kann den Holzgrund besitzen, man kann die Farbe besitzen, aber nicht das schimmernde Grün, nicht die komischen Schmollmünder, nicht die Abfahrt des Segelschiffs.

Frayn, Michael: DAS VERSCHOLLENE BILD, S. 50

Die genuine Rezeption des Piktoralen verlangt also unabdinglich eine materielle Verkörperung, welcher der Betrachter visuell begegnen kann.¹¹²¹ Die sinnliche Dimension rückt durch diese Präsenz des künstlerischen Objekts deutlicher ins Bewusstsein als im Bereich der Literatur und ruft auch stärker die Determination der Bedeutungskonstitution durch das spezifische Material ins Bewusstsein.¹¹²² Die Sprache weist dagegen ein höheres Abstraktionsvermögen auf, die Dichtkunst ist

„[...] restlos repräsentierend. [...] Ihre Repräsentationen [die der Malerei] enthalten [dagegen] ein a-repräsentatives Element. [...] Die materielle Kunst der Malerei ist für die Ästhetik der Repräsentation deswegen so beunruhigend, so bedrohlich, weil ihr ein widerständiger Rest, der sich nicht als Sinn aufheben läßt, innewohnt.“¹¹²³

Diese materielle Präsenz, die sich nicht in Repräsentation auflösen lässt, wird vor allem in der kulturellen Funktionalisierung des Piktoralen offensichtlich, der sich die bildnerische Darstellung nur schwer entziehen kann. Denn dieses vermutlich älteste und augenscheinlich stärkste Potential des Bildes, das magische, konnten weder theologische Bilderstürme oder piktorale „Rechtfertigungslehren“ wie die Urbildtheorie noch politische Bildverbote eliminieren. Dass sich etwa die christliche Lehre zur Vermeidung von Abgötterei und Götzendienst, nach der die Verehrung des Bildes auf das Urbild, also die abgebildeten Heiligen, übergeht, in den Reihen der gläubigen Anbeter nicht durchsetzte, verdeutlicht die (magische) Macht der materiellen Präsenz. Gerade im ungebildeten Christenvolk, in dem das immaterielle Wort einen weit schwierigeren Stand hatte, setzte im 13. und 14. Jahrhundert endgültig eine ausufernde, mystische Frömmigkeit ein, welche die blutenden oder

¹¹¹⁷ Huber, Hans Dieter (1998): Materialität und Immaterialität der Netzkunst, S. 39

¹¹¹⁸ Schon allein, weil Kunst ein Kommunikationsmedium für analphabetische Massen als eine sich selbst genügende ästhetische Form war.

¹¹¹⁹ Da es sich bei den in den Bilder-Texten inszenierten Werken fast ausschließlich um Gemälde handelt, die nicht dieser selbstreflexiven Epoche zuzuordnen sind, wird zu zeigen sein, dass ihre Inszenierung in den Romanen auf ihre Materialität verweist und diese – orientiert am Leser und gleichzeitig am an den selbstreflexiven Charakter heutiger Kunst gewöhnten Kunstrezipienten – als wesentlicher Bestandteil genuiner Kunsterfahrung mitinszeniert wird.

¹¹²⁰ Huber, Hans Dieter (1998): Materialität und Immaterialität der Netzkunst, S. 50

¹¹²¹ Vgl. Kreiser, Imke (2002): Laokoon im einundzwanzigsten Jahrhundert oder die Neurobiologie der Ästhetik, S. 197ff.

¹¹²² Vgl. ebd. S. 66

¹¹²³ Wellbery, David E. (1994): Das Gesetz der Schönheit, S. 190

weinenden Bilder zu Trägern heiliger Kräfte selbst und nicht nur zu bildlichen Stellvertretern Wunder wirkender Idole erklärte.¹¹²⁴

Die Betonung der Präsenz des bildnerischen Kunstwerks im Hier und Jetzt bzw. die Zerstörung desselben lässt auch in aufgeklärten Jahrhunderten noch etwas von diesem magischen Potential, das untrennbar an die piktorale Materialität gekoppelt ist und sich nicht restlos in der Stellvertreterfunktion des piktoralen Zeichens auflösen lässt, spüren. Das emotionsgesteuerte Vernichten von Gemälden gestürzter Herrscher oder einstigen Geliebten zeugt davon.¹¹²⁵ Ein rezeptionsästhetischer Überrest dieser magischen Vorstellung wird heute als „Aura“ eines Kunstwerkes beschrieben, die Walter Benjamin analog zur Aura natürlicher Gegenstände als „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“¹¹²⁶ beschrieben und an das „Hier und Jetzt“ des Werks, an seine materielle Präsenz am Ort der Rezeption, genauso wie an seine Einmaligkeit geknüpft hat. Bei der Reproduktion verkümmere die Aura. Der Bilder-Text MUSIKSTUNDE zitiert die betreffende Stelle aus Benjamins „Das Kunstwerk“ (vgl. S. 63) und lässt das Bewusstsein für die Aura eines einmaligen Vermeer-Originals zum Motor der Handlung werden. Die Protagonistin sieht abschließend die *Rettung* des Gemäldes sogar gelungen, obwohl dieses als Grabbeigabe im Sarg einer verstorbenen Freundin auf ewig im Erdreich verschwindet, während es alternativ nur hätte vernichtet werden können. Der Verbrennung einer den mutwilligen Zerstörern untergeschobenen Kopie kann die Kunsthistorikerin dagegen gelassen zusehen, denn die Aura des Originals – und sei es in der Tiefe der Erde – weiß sie bewahrt, das Gemälde verbleibe als materielle Manifestation *auf der Welt, im Universum* (S. 175). Dass dieses Verständnis sich an das im Benjaminschen Sinne kultische und durch die einmalige materielle Präsenz bestimmte anlehnt, belegt der Roman ausdrücklich, indem er den Autor noch einmal zitiert:

„Die künstlerische Produktion beginnt mit Gebilden, die im Dienste des Kults stehen“, schreibt Walter Benjamin. „Von diesen Gebilden ist, wie man annehmen darf, wichtiger, daß sie vorhanden sind als daß sie gesehen werden.“

Weber, Katharine: MUSIKSTUNDE, S. 121

Dass die materielle Gegenwart für die genuine Rezeption eines Gemäldes entscheidend ist, zeigt dieser Bilder-Text jedoch allein schon mit der permanenten ausdrücklichen Betonung derselben – und dies ungeachtet der Tatsache, dass er damit auf ein Defizit seines eigenen Mediums hinweist. Denn sein Text kann genau dieses als elementar erkannte nicht: das piktorale Kunstwerk in seiner Materialität vorstellen. Durch die Betonung der Aura, die von der materiellen Verkörperung ausgeht, weist er außerdem darauf hin, dass die Gemälderezeption sich nicht in der visuellen Wahrnehmung erschöpft.

Glas verhindert zudem, daß das Gemälde wirklich vollständig gegenwärtig ist. Man kann ein Gemälde unter Glas eigentlich nicht sehen. (S. 105)

Die emphatische Betrachtung ist durch diesen verstellten Zugang zur Materialität gestört, selbst wenn die Anschauung noch möglich ist. Der Anteil der Sinnlichkeit bei der Betrachtung eines Gemäldes geht also über die visuelle Aufnahme hinaus und ist schon allein damit größer als bei der Rezeption eines immateriellen Textes, an der nur ein Sinn, das Ohr, beteiligt ist. Dass das Bild auf-

¹¹²⁴ Vgl. Schuck-Wersig, Petra (1993): Expeditionen zum Bild, S. 75f.

¹¹²⁵ Für die Fotografie bestätigt etwa Walter Benjamin: „Im Kult der Erinnerung an die fernen oder die abgestorbenen Lieben hat der Kultwert des Bildes [der vom Ausstellungswert zurückgedrängt werde] die letzte Zuflucht.“ (Ders. (1980): Gesammelte Schriften, Band I,2 [Das Kunstwerk], S.485)

¹¹²⁶ Ebd. S. 440

grund seiner Gegenständlichkeit auch durch den Tastsinn zugänglich ist, beweist die MUSIKSTUNDE – wie alle anderen Bilder-Texte – nicht allein durch die Bewusstseinslenkung auf die auch taktil mögliche Bildwahrnehmung, sie setzt die Materialität auch kontrastierend zur Textrezeption: Wie das Gemäldeoriginal als Körper einen Ort der auratischen Entfaltung hat, sucht die Protagonistin des Bilder-Textes, deren Wahrnehmung nach eigener Aussage *weit mehr auf die visuelle Welt abgestimmt* (S. 17) ist, auch nach einem eben solchen für die von ihr gelesenen Kurzgeschichten. In ihrem dominanten und nach Konkretheit strebenden Rezeptionsmodus „Sehen“ lokalisiert und materialisiert sie die Erzählungen, die *genau hier im Dorf zu spielen scheinen* (S. 63), und überwindet damit für sich die Immaterialität der Texte. Da diese Aussage direkt dem Benjamin-Zitat vom „Hier und Jetzt des Kunstwerks“ vorausgeht, wird die medial-theoretische Kontrastierung deutlich.

Die materielle Präsenz eines Kunstwerks ermöglicht also dessen multisensuelle Erfahrbarkeit. Die bildende Kunst muss demnach nicht ausschließlich visuell – durch das primär anvisierte Sinnesorgan Auge – aufgenommen werden, durch ihre Körperhaftigkeit kann sie auch Teil der taktilen Rezeption sein¹¹²⁷, was durch die heutige distanzierte Präsentationsform in Museen (Alarmsicherungen und „Bitte nicht berühren“-Schilder) nicht mehr zur Konvention der Kunsterfahrung gehört, im kultischen Bereich jedoch noch palimpsesthaft durchscheint, wenn religiöse Pilger Heiligen-Porträts oder -Statuen wie jene des Apostels Petrus´ in Rom berühren. Aus heutiger Perspektive und mit Blick auf moderne Bildformen ist diese Art der sinnlichen Wahrnehmung eine Eigenheit des konventionellen Gemäldes, des „alten Schinkens“, dessen Materialität stark im Rezipientenbewusstsein verankert ist. Denn hier ist das Bild auf die Trägerschicht aufgetragen und materiell nicht von dieser Erscheinungsoberfläche zu trennen. Ein Dia kann hingegen auf der Leinwand nicht greifbar werden, weil es nur als Lichtstrahl dorthin projiziert ist.¹¹²⁸

Diese ertastbarkeit¹¹²⁹ des Gemäldes wird in den Bilder-Texten allerdings weniger theoretisch erörtert als praktisch nachvollzogen, was sich in Kapitel 5.2.4 anhand der zahlreichen Szenen zeigen lässt, in denen die Figuren mit Fingern über Bilder streichen und den Rahmen oder die Oberfläche berühren. Diese taktile Rezeption, deren Nachvollziehbarkeit auf Basis der Beschreibung keiner Kenntnis des konkret Dargestellten bedarf, sondern allein aus der Alltagserfahrung heraus imaginiert werden kann, intensiviert begleitend die textuell vermittelte Rezeptionserfahrung, indem es diese von der sprachlichen Vermitteltheit weglenkt, hin zu einer sinnlichen Unmittelbarkeit. Auch wenn die Berührung nicht mehr zur konventionellen Kunstrezeption zählt, so ist sie doch – angesichts des materiellen Kunstgegenstands im Gegensatz zum immateriellen Text – eine ursprüngliche, heute als unbewusster Wunsch präsente Form, die sprachlich durch die Beschreibung einer Handlung inszeniert und vom Leser im Modus der Erinnerung nach-„fühlend“ rezipiert werden kann.

¹¹²⁷ Die notwendigerweise materialisierte Form der Sprache als Bilderschrift, deren genuine Rezeptionsform die ertastung ist, stellt einen Ausnahmefall dar und widerspricht nicht den generellen, weil dominanten Wahrnehmungsformen der Medien Bild und Text, die als visuell versus auditiv beschrieben werden (vgl. Kreiser, Imkre (2002): Laokoon im einundzwanzigsten Jahrhundert oder die Neurobiologie der Ästhetik, S. 197).

¹¹²⁸ Vgl. Wetzel, Michael (2001): Die Wahrheit nach der Malerei, S. 114

¹¹²⁹ Genauer wäre von „Tastbarkeit“ zu sprechen, weil ertastbarkeit nahe zu legen scheint, dass durch die alleinige nachzeichnende Berührung auch eine Erfassung der inhaltlichen Komponente möglich wäre. Dies ist jedoch hier nicht gemeint und auch nur bei speziellen Bildern – etwa für Blinde – intendiert.

4.2.5. Unzugänglichkeit versus Zugänglichkeit

„Anders als bei Bildern fließt geschriebener Text beständig über die Seiten; die Buchdeckel sind nicht die Grenze des Textes. Geschriebenes tritt nicht als physisches Ganzes in Erscheinung, sondern nur in Streiflichtern und Raffungen. [...] Bilder dagegen präsentieren sich uns sofort in ihrer Gänze. Sie sind durch ihren Rahmen und ihre Umgebung definiert, sei dies eine Höhlenwand oder ein Saal im Museum.“¹¹³⁰

Diese durch die Materialität bedingte räumliche Begrenztheit des Gemäldes scheint dem Rezipienten derart stark bewusst, dass sie von ihm als hermetisch erlebt wird. Besonders die auch bei perspektivischer, also einen Raum simulierender Darstellung zumindest im begleitenden Bewusstsein präsente Zweidimensionalität des Bildes stellt ein Hindernis beim auch nur gedanklichen Zugang des Betrachters in den dargestellten Bildraum dar. Dem Rezipienten ist kein Eingang „in“ die Ebene möglich, die Bildoberfläche markiert eine Grenze, die tatsächlich nicht passierbar ist – schon allein, weil sie nicht zwei Räume voneinander ab-, sondern nur einen Raum, jenen vor der Leinwand, begrenzt. Durch die Immaterialität des Textes hingegen stellt sich die Frage der Zugänglichkeit zum virtuellen „gelesenen“ Raum nicht. Der Leser ist durch den Lesakt „im“ erzählten Raum, dessen Konstruktion er imaginierend selbst nach Vorgaben des Textes vollendet: Er ist „in der Präsenz des Vorgestellten“¹¹³¹.

„Farbe, Form und Licht sind Phänomene, die nur in der Fläche und im Raum existieren können. Erzähltexte, deren räumliche Dimension als Medium konventionellerweise auf mit Standardschrift bedruckte Seiten beschränkt ist, können diese Phänomene nur nennen und beschreiben oder auf andere verbale Weise eine Raumillusion beim Leser evozieren.“¹¹³²

Mosthaf ist – immer auf Basis der Bilder-Texte – in der Aussage natürlich zuzustimmen, nicht jedoch in ihrer Konnotation. Es ist kein medial unterlegenes „Nur“ der textuellen Evokation im Vergleich zur Raumillusionierung durch das Bild. Der Text muss auch nicht – wie zuvor behauptet – das Optische erst stark betonen, um eine „unkonventionelle räumliche Tiefenstruktur“¹¹³³ zu erreichen. Denn auch dann, wenn er nur Handlungen erzählt, spielen diese sich für den Leser in einem Raum ab, der allenfalls aufgrund fehlender Beschreibung nicht scharf konturiert ist, sich aber dennoch in die dritte Dimension ausdehnt, damit sich die vorgestellten Figuren in ihm bewegen können. Der Text kann aufgrund der fehlenden Vis-à-Vis-Konfrontation, in der dem Betrachter mit unabdingbar defizitären Mitteln etwa des Malerischen ein konkreter Raum in seiner Vollendung gezeigt wird, freier und unmittelbarer – nur wenig gestört durch die sprachlichen Zeichen, die selbst nicht schon darstellen, was sie zeigen wollen – den Leser zur Raumimagination animieren und ihn „barrierefrei“ in diesen „hineinleiten“.¹¹³⁴ Wie unbemerkt dies geschehen kann, verdeutlicht eine kurze Geschichte von Julio Cortázar¹¹³⁵, die von einem Gutsbesitzer handelt, der einen Roman liest, bald – in den Text vertieft und in seinem grünen Lesesessel sitzend – die Waldhütte „vor sich sieht“, in der zwei Liebende sich treffen, diskutieren, wie ein störender Dritter zu beseitigen sei, wie die beiden auseinander gehen und der Mann zu seinem Opfer eilt, das mit einem Roman in der Hand in einem Lesesessel sitzt – einem grünen. Der Autor spielt hier mit der Leseerfahrung des sich Ein-Lassens auf das Geschehen im Text, in der sich der Rezipient nur in psychologischen Ex-

¹¹³⁰ Manguel, Alberto (2002): Bilder lesen, S. 17

¹¹³¹ Iser, Wolfgang (1994): Der Akt des Lesens, S. 225

¹¹³² Mosthaf, Franziska (2000): Metaphorische Intermedialität, S. 59

¹¹³³ Ebd.

¹¹³⁴ Vgl. Iser, Wolfgang (1994): Der Akt des Lesens

¹¹³⁵ Vgl. Wellershöff, Dieter (1980): Das Verschwinden im Bild. Über Blendwerke und Fiktionen, S. 237ff.

tremzuständen (Spannung oder Langeweile) der realen Außenwelt rückversichert. Diese Erfahrung treibt er auf die Spitze und will die Illusion des „Im“-Text-Seins als illusorische Realität übersteigern. Allein der reale Leser kann sich – irritiert auf seinen Rezeptionsakt zurückgeworfen – in seine Realität „retten“. Dass weder der reale noch erdachte Rezipient „in Gefahr“ war, weil der fiktionale Romanleser sich anfangs im „Büro“ niederließ, während der Mörder sein Roman lesendes Opfer im „Salon“ aufsuchte, ist nur ein weiterer Clou für aufmerksame Leser.

Die Unzugänglichkeit der Leinwand im begleitenden Bewusstsein des Rezipienten hingegen, dessen Position unabänderlich nur *vor* dem Bild sein kann, außerdem das mimetische Funktionieren der piktoralen Dispositive erweisen sich hingegen beim Versuch des imaginierten Hineingehens in den „Raum“ des Bildes als Hindernisse. Und dennoch dokumentiert sich in der Geschichte zahlreicher Kulturen eine Sehnsucht des Betrachters nach dem Eingehen in einen Gemälde Raum.¹¹³⁶ Die Eindringlichkeit, mit der dieser Mythos in der Kunst¹¹³⁷ gestaltet worden ist, steht dennoch diametral zu seiner Realisierbarkeit. Denn unabänderlich ist: Die Position des Betrachters ist jene vor dem Gemälde, der auf das unzugängliche Bildmedium aufbauenden Kunstform.

Diese vermeintlich fraglose Tatsache lohnt erst der Hinterfragung, wenn vom scheinbaren Paradoxon des „Bildraums“ die Rede ist, wenn die Kunstform also versucht, über ihre medialen Grenzen hinauszuwachsen und die vom Künstler auf zwei Dimensionen suggerierte Dreidimensionalität zumindest partiell als wahrgenommene Wirklichkeit begriffen und daher nach der „vierten Wand“ gesucht werden kann, die den Raum, der sich dem Betrachter eröffnet, abschließt. Damit steht auch die Frage nach dem Standort des Betrachters in Relation zur dargestellten Räumlichkeit in Frage und erlaubt die Behauptung: Der Betrachter ist schon immer mit im Bild.

Analog zu Überlegungen des Psychoanalytikers Jacques Lacans, der mit dem in der Chirurgie eine Wundnaht bezeichnenden Begriff „Suture“ (deutsch übersetzt mit „Nahtstelle“) eine Leerstelle beschrieb, in die das Subjekt eintreten müsse, um sich als Individuum im Sozialen zu konstituieren, versuchte unter anderem Jean Pierre Oudart¹¹³⁸ für den Film eine Position des Zuschauers zu beschreiben. Dieser findet sich demnach an dem Ort ein, an dem der Film ihm eine Leerstelle lässt, füllt diese Lücke und verknüpft (suturiert) den Film-Raum zu einer räumlichen (wie auch inhaltlichen) Einheit.

„Die realistische Erzählweise und ihre kinematographisch apparativen Mittel (z.B. die aus der Renaissance stammende monokulare Perspektivkonstruktion) produzieren zwar einen Gegenstand für den Blick des Betrachters, viel wesentlicher ist jedoch die Konstruktion eines imaginären Raumes jenseits des Sichtbaren (Symbolischen), der den Betrachter einschließt, indem er an seiner Konstituierung beteiligt wird.“¹¹³⁹

Diese Vorstellung ist auf die Malerei übertragbar. Auch hier ermöglicht gerade bei zentralperspektivischer Darstellung eine imaginäre Ergänzung der Linienführung die illusionistische Ausweitung des Bilderrahmens auf den Betrachter hin. Doch im Gegensatz zum Film, bei dem der ebenfalls unverrückte Zuschauer gezwungen ist, sich aufgrund der wechselnden Perspektivierung stets neu zu positionieren und somit trotz seiner Bewegungslosigkeit zum Aktiven zu werden, bleibt die Position

¹¹³⁶ So erzählt etwa eine Legende von einem chinesischen Maler, dem es nach langen Versuchen gelang, die Landschaft vor seinem Fenster abzubilden, so dass sie auch seinen Ansprüchen genüge, und der nach Vollendung des Bildes in dieses hineinging (vgl. Wellershoff, Dieter (1980): *Das Verschwinden im Bild*, S. 235).

¹¹³⁷ Ein prominentes Zeugnis stellt Lewis Carolls „Through the Looking-Glass and what Alice found there“ (1872) dar.

¹¹³⁸ Vgl. u.a. Oudart, Jean Pierre (1977): *Cinema und Suture*

¹¹³⁹ Paech, Joachim (1985): *Einleitung in Realismus und Dokumentarismus*, S. 190

des Gemäldezeipanten eine statische. Dies kann jedoch das Bewusstsein dafür, das suturierende, den Bildraum vollendende Subjekt zu sein, noch verstärken.

Es lohnt sich also, derartige Überlegungen, die sich an die oben ausgeführten über die Perspektivlosigkeit des Bildes und über den der Kunstform Gemälde potentiell inhärenten Blickwinkel (jenen des Malers und künftigen Betrachters) anschließen, auf die Malerei zu übertragen. Auch wenn sie in den Bilder-Texten nicht explizit angesprochen werden, so bieten sie dennoch eine erklärende Hintergrundfläche zu den in diesen Romanen mannigfach beschriebenen Vorstellungen vom Eingehen ins Gemälde. Vor allem anhand eines prominenten Werkes der Kunstgeschichte, das laut vieler seiner facettenreichen Interpretationen selbst die Beteiligung des sehenden Subjekts an der Erschaffung eines imaginären, über jenen auf der Fläche gemalten hinausreichenden Raum zu thematisieren scheint¹¹⁴⁰, werden diese aufgerufen: „Las Meninas“ von Diego Velásquez.

„Durch die Höhe des Blickpunkts und dadurch, daß die Bildorthogonalen relativ hoch ansetzen, stimmen Raumbeginn und Bildgrenze nicht überein. Der oder die Betrachter/in erlebt sich, verstärkt durch das lebensgroße Format des Gemäldes und die vielen aus dem Bild herausgerichteten Blicke, als eine Art teilnehmender Beobachter der dargestellten Szene [...]“¹¹⁴¹

Doch dominante Ursache dieser Illusion der „Teilnahme“, die vielmehr ein „Im-Bild-Sein“ ist, ist der bereits vom ersten Velásquez-Biograph Palomino als solcher erkannte Spiegel (für einen solchen spricht u.a. die Verschwommenheit der Bildnisse), der an der Wand im Hintergrund des Gemäldes zwei Personen reflektiert, die im Bild selbst nicht zu sehen sind, und der damit „die Sichtbarkeit dessen wieder her[stellt], was außerhalb der Zugänglichkeit jedes Blickes bleibt“¹¹⁴². Er spiegelt das Bild des spanischen Königspaares, an dessen Porträt – so glauben viele Interpreten – Velásquez als dargestellter Künstler gerade malt. Die Meinungen gehen jedoch hinsichtlich der Frage, ob der Spiegel nun das gemalte Doppelpor­trät oder die realen Personen im Raum wiedergibt, auseinander. Klarheit darüber verschafft auch Velásquez' durch seine Buchsammlung dokumentiertes Wissen über Optik und Perspektive nicht, da dieses sich in seinen piktoralen Werken – so etwa auch in der bekannten „Rockeby Venus“ – nicht erkennen lässt. Auch in „Las Meninas“ ist „der durch den Spiegel im Hintergrund suggerierte Betrachterstandpunkt nicht mit dem durch die zentralperspektivische Bildraumkonstruktion vorgegebenen, eigentlichen Blickpunkt identisch“¹¹⁴³. Ein Faktum ist jedoch, dass der Gemäldeproduzent die konventionelle Blickfunktion des Malers, der auf eine Szene blickt, ad absurdum führt, indem er diese Perspektive dem Modell zuweist, das hier nur als Spiegelbild präsent ist.

„Der Spiegel zeigt naiv und im Schatten, was jedermann im Vordergrund betrachtet. Er restituiert gewissermaßen durch Verzauberung das, was jedem Blick fehlt: [...] dem des Zuschauers das reale Zentrum der Szene, dessen Platz er wie durch einen gewaltsamen Einbruch eingenommen hat. [...] Der Platz, auf dem der König mit seiner Gattin thront, ist ebenso der des Künstlers und der des Zuschauers. [...] Die Funktion des Spiegels ist es, ins Innere des Bildes das zu ziehen, was ihm auf intime Weise fremd ist: den Blick, der organisiert hat, und denjenigen, für den er sich entfaltet.“¹¹⁴⁴

Dieses Kunstwerk thematisiert mit Eindringlichkeit, was jegliche Raumdarstellung auf der Fläche andeutet: Der Betrachter ist im Bild. Das Bewusstsein für den eigenen Blick ermöglicht ihm, die „vierte Wand“, die Leerstelle, die das Gemälde offenbart, zu suturieren, den Bildraum abzurunden und sich selbst darin einzuschließen.

¹¹⁴⁰ Michel Foucault hat darauf bereits 1966 in „Les mots et les choses“ aufmerksam gemacht.

¹¹⁴¹ Hevers, Edda (1998): Der gebrochene Spiegel (Diego Velásquez' „Las Meninas“), S. 89

¹¹⁴² Foucault, Michel (1971): Die Ordnung der Dinge, S. 36

¹¹⁴³ Hevers, Edda (1998): Der gebrochene Spiegel (Diego Velásquez' „Las Meninas“), S. 96

¹¹⁴⁴ Foucault, Michel (1971): Die Ordnung der Dinge, S. 44

Auf dem zweiten Gemälde steht Sara nackt in der Mitte des Fensters, das die ganze Fläche der Leinwand einnimmt. Ihre Arme sind ausgestreckt, die Hände fassen die Rahmenleisten des Fensters. Der Betrachter steht hinter ihr, sie trägt die Haare hochgesteckt, so daß man jeden der zarten Nackenwirbel deutlich sehen kann.

Urquhart, Jane: ÜBERMALUNGEN, S. 179

Das gemalte Werk ist in der Lage – ähnlich wie ein Spiegel – den auf zwei Dimensionen suggerierten „Raum“ als Erweiterung des Erlebnisraums des Betrachters illusionistisch zu evozieren:

[...] brauchte ich mich doch nur vor den im Arbeitszimmer meines Vaters befindlichen Spiegel zu setzen [...], um zu erreichen, dass wie durch ein Wunder ein anderer Raum die Wirklichkeit des Zimmers überlagerte. Auch wenn es sich dabei natürlich nur um einen gedachten Raum handelte, war er doch wirklich und enthielt ganz wie auf einem Gemälde in zwei Dimensionen die Unendlichkeit des Universums, ausgewählt, verkleinert und mit einem Rahmen versehen.

Fernández, Pedro: DAS GEHEIMNIS DES MALERS, S. 40

Dass die Vollkommenheit dieser Illusion eine zeitlich begrenzte ist, liegt im begleitenden Bewusstsein des Rezipienten begründet, der – wie der Film-Zuschauer – die Wahrnehmung des repräsentierenden Kunstwerks als solches nicht ausschalten kann, daher nach einem ersten Vergnügen den betrachteten Ausschnitt als Produkt einer fremden Perspektive erkennt und damit die Unvollkommenheit des erblickten Bildes:

„Sobald der Betrachter die Rahmen wahrnimmt [...], läßt der Triumph über seinen früheren Besitz des Bildes nach. Der Betrachter stellt fest, daß die Kamera Dinge im Verborgenen hält [...]. Der Betrachter erkennt, daß sein Besitz des Raumes lediglich illusorisch gewesen ist und er fühlt sich von dem, was er nicht sehen kann, ausgeschlossen.“¹¹⁴⁵

Für die Dimension der Zeit gilt auf medialer Ebene das gleiche, was für den Raum eines Bildes konstatiert wurde: Sie ist unzugänglich, abgeschlossen, nicht existent oder stehen geblieben. Ein Bild hat weder einen lokalen noch temporalen Raum. Die Statik des Bildes allein rückt dieses in die Nähe der Zeitlosigkeit, da Zeit meist als Zeitlauf verstanden und mit Veränderung und Entwicklung konnotiert ist, die dem Bild fehlen müssen. Dieses hingegen – als mediales Mittel zur Festsetzung eines Zeitpunkts, außerdem vermeintlich primär im nahezu „zeitlosen“ Moment zu rezipieren – repräsentiert die Zeitlosigkeit, von der die Zeit „umgeben oder durchdrungen [ist]. Die Zeitlosigkeit bedeutete [in den Kosmogonien bis ins 19. Jahrhundert] einen Ort der Zuflucht und der Anziehung. Man betete sie an“¹¹⁴⁶. Der Text hingegen, der Handlungen beschreiben und ausschließlich in der Zeit gelesen werden kann, repräsentiert unhinterfragt einen Zeitraum, die erzählte Zeit, in die man durch den Lesakt in der Erzählzeit ebenso barrierefrei „eingehen“ kann wie in den erzählend evozierten Raum.

Die piktorale Kunstform hingegen suggeriert – vermutlich primär aufgrund der unvermeidlichen Statik ihres Motivs – nicht die gleiche Zugänglichkeit in temporaler Hinsicht wie sie es in räumlicher durch oben gezeigte Techniken vermag. Zwar ist ihr die Andeutung eines zeitlichen Verlaufs möglich, doch scheint dieser nicht imaginierbar ohne die Grundstruktur des Gemäldes wesentlich zu verändern. Ein sich „Eindenken“ des Betrachters in die zeitliche Dimension des Gemäldes würde diesem seinen piktoralen Charakter nehmen. Die Faszination der Zugänglichkeit zu einem temporalen und lokalen Gemälde Raum scheint paradoxerweise jedoch gerade im Bestehenbleiben desselben zu liegen. Dies werden in Kapitel 5.2.5 nicht zuletzt die Bilder-Texte unterstreichen. Doch auch andere literarische Verarbeitungen, die das Eingehen in ein Gemälde nicht nur als Auftakt einer

¹¹⁴⁵ Dayan, Daniel (1974): The Tudor of Classical Cinema, S. 30

¹¹⁴⁶ Berger, John (1992): Das Kunstwerk, S. 79

fantastischen Erzählung gestalten, sondern die Charakteristika des piktoralen Kunstwerks auch stringent einbeziehen, sprechen davon. Der Roman „Der Bildergeher“ von Rainer Eder etwa, der nicht als Bilder-Text berücksichtigt wird, weil er die Spannweite des Untersuchungskörpers auf die fantastische Literatur ausdehnen würde, der aber dennoch strukturelle Ähnlichkeit mit den hier derart klassifizierten Romanen aufweist, markiert dieses deutlich: In ihm verschwindet der Nacht(!)wächter einer Gemäldesammlung in einem Landschaftsgemälde des 18. Jahrhundert. Die Welt, die der Protagonist im Bild findet, ist tatsächlich erstarrt: Die Zeit im Gemälde ist stehen geblieben. Nur wenn der Maler die auf der gemalten Kirchturmuhre stillstehenden Zeiger entfernt, kann der dargestellte Ort wieder in die Zeit zurückfinden. Die temporale Größe wird daher schon im ersten Kapitel als eine relative vorgestellt. Der Nachtwächter, der durch die endlos erscheinenden Nächte kaum noch ein Zeitempfinden hat, sogar glaubt, sich in einem „Vakuum“ zu befinden, schaut nur selten auf die Uhr, beobachtet dann „den Sekundenzeiger, der in jeder Position einen kurzen Augenblick verharrt“ und je häufiger er auf beide Zeiger blickt, desto „langsamer scheinen sie sich zu bewegen“. In den Gemälden, die er bewacht, so glaubt er, sei der in seinem Leben schon verlangsamte Zeitenlauf ganz angehalten.

„[...] was denkst du, würde passieren, wenn ich die Zeiger der Uhr um zwei Uhr nachts festhielte. Stünde die Zeit dann still? [...] Würde ich vielleicht sogar in Bewegungslosigkeit verfallen wie die Menschen auf den Gemälden in den Ausstellungssälen? Und hätte ich damit ein ähnlich ewigliches Leben wie eben diese [...]?“¹¹⁴⁷

Der Zeit-Raum des Gemäldes bleibt unzugänglich, die Sehnsucht des Betrachters nach dem Betreten des lokalen Piktoral-Raumes hingegen wird auch in den Bilder-Texten als große vorgestellt:

Ich habe mir immer gewünscht, in diesen [von Vermeer gemalten] Räumen zu wohnen.

Weber, Katharine: MUSIKSTUNDE, S. 140

Wie ähnlich „Porträt“ Portal ist, dachte ich.

Atkins, Charles: DAS VERSCHWUNDENE PORTRÄT, S. 222

So wird der Textleser auf etwas gestoßen, das die reale Rezeption eines Gemäldes vereitelt, das jedoch in der textuellen Inszenierung des piktoralen Werks, die eine virtuelle ist, als Imagination möglich wird. Der Text, der das Gemälde ohnehin nicht in seiner unzugänglichen Materialität vorstellen kann, vermag es, diese in den Hintergrund zu drängen und den Leser – wie in Kapitel 5.2.5 zu zeigen sein wird – „ins“ Bild zu führen.

4.3. „Aus dem Rahmen gefallen“ – Transmediales

Es „ist [...] etwas anderes, wenn wir ein Bild anschauen, als wenn wir irgendeinen anderen Gegenstand anschauen“¹¹⁴⁸. Das Bild ist kein Ding des Alltags wie ein Möbelstück oder Handwerkszeug. Seine Funktion als Gemälde erschöpft sich nicht im Wandschmuck, seine Rezeption nicht in der alleinigen Anschauung dessen, was es zeigt. Ein Bild – schon der dritte Bedeutungsaspekt des Lexems ´Bild´ im Brockhaus, „Eindruck, Vorstellung“, legt dies nahe – kann eine Dimension gewinnen, die über die materielle Ding-Realität des Bildes hinausreicht. Per se steht es im Kontext der Illusion. Die Täuschung, die Darstellung als Wirklichkeit erleben lässt, ist seine nur durch Rationalisierung vereitelt kalkulierte Wirkungsweise. Dieser auf Mimesis beruhende Mechanismus ist

¹¹⁴⁷ Eder, Rainer (1997): Der Bildergeher. Die seltsame Geschichte des Francois Barry, S. 15

¹¹⁴⁸ Berger, John (1992): Das Kunstwerk, S. 65

in der Geschichte jedoch häufig über seine rationalisierten Grenzen hinaus ausgedehnt worden. „Denn alle Kunst ist Hexerei“¹¹⁴⁹ oder steht zumindest in der Peripherie ihres Wirkungskreises. Dieser Glaube ist tief im Bewusstsein des Menschen verankert, entspringt seinem metaphysischen Bedürfnis und ist in allen Kulturen nachweisbar. Die magischen, mythischen und phantastischen Aspekte der Skulpturen und Bilder spielten seit Beginn der Menschheitsgeschichte eine Rolle und sind auch im aufgeklärten Zeitalter noch nicht gänzlich verschwunden. Dies zeigen nicht zuletzt die Verehrung von Heiligenbildern, Herrscherstatuen oder auch die Ehrfurcht vor einem streng aus dem Rahmen blickenden Ahnen. Dieser konventionell magische Aspekt des Bildes, der in den folgenden zwei Unterkapiteln (4.3.1 und 4.3.2) zum Tragen kommt, ist nicht der einzige, der die Sicht auf das Bild aus einer weder piktoralen noch rezeptiven Perspektive erlaubt, sondern den Blick aus einer Position legitimiert, die im unbestimmten „Außerhalb“, dem Terminus nach „über“ dem Bild liegt, und der sich außerdem auf piktorale Aspekte richtet, die primär von außen an das Bild herangetragen werden. Einen Rest des Zaubenhaften bewahren auch noch jene rationalisierten Bemühungen, die dem Bild durch finanzielle oder künstlerisch-auratische Zuschreibungen einen übermateriellen Wert oder gar eine „Biographie“ zusprechen und ihn so über den Rang eines Alltagsdinges hinausheben. Wie tief diese magischen Dimensionen der (Ab-)Bildlichkeit in der westlichen Kultur und damit in jener der von der auf Unterhaltung zielenden Visualisierungsliteratur anvisierten Leserschaft verankert sind, zeigt auch die spärliche theoretische Diskussion derselben in den Bilder-Texten selbst. Sie werden als latente, doch integrale Bestandteile der kulturellen Bildvorstellung vorausgesetzt und nicht derart ausgiebig reflektiert wie die Präsentations- und Rezeptionsspezifika. Da sich in Kapitel 5.3 jedoch zeigen wird, welche allein quantitativ bedeutende Inszenierungsstrategien auf ihnen aufbauen, sollen deren kulturgeschichtliche Grundlagen in den folgenden Kapiteln schematisiert dargestellt werden.

4.3.1. Figuren versus Figuranten

Natur und Kunst galten in den ältesten philosophischen Theorien über das Wesen der Physis noch nicht als Opponenten: „Weil der Mensch ein Teil der Natur ist, gehört auch sein Werk dazu [...]“¹¹⁵⁰ Und doch ist dieses eine Entität „zweiter Stufe“, weil es auf eine naturgeschaffene Entität „erster Stufe“¹¹⁵¹ Bezug nimmt. Das gilt etwa für die Malerei, die defizitär abbildet, was vollkommen vorhanden ist. Erst durch diese Natur und Kunst trennende Sichtweise wird das Artefakt zur Provokation des menschlichen Sinnes. Es scheint in seiner Materialität Teil der Natur zu sein und darf dennoch nicht nur als solcher betrachtet werden, weil es wiederum auf Natur verweist, die es als anzeigende Größe nicht auch gleichzeitig sein kann.

In diesem opponierenden Vergleich von natürlichem Gegenstand und Kunstwerk kann beiden Komponenten keine Gleichrangigkeit zukommen, da die Wahrnehmung von Natur als die für den Menschen dominierende zum Maßstab wird, an welchem jene der Kunst lange gemessen wurde

¹¹⁴⁹ Fontane, Theodor (1959): Werke, Band IV [L'Adultera], S. 30

¹¹⁵⁰ Jeck, Udo Reinhold (1997): Die „Beseelung“ des Bildes, S. 12

¹¹⁵¹ Ebd.

und als unvollendet erscheinen musste. Erst durch die künstlerische Abkehr von der Mimesis¹¹⁵² konnte Kunst zum adäquaten Gegenüber der Natur werden und sich neben jener unantastbaren Größe behaupten, die – was die menschliche Entgegensetzung enttabuisierte – in einer säkularen Zeit nicht mehr als von Gott geschaffen betrachtet wurde. Der Mensch muss nun mit seinem Werk nicht länger jenes des Schöpfers nachahmen, sich an ihm messen lassen und dennoch Gottesfurcht bewahren. Sein Werk ist nicht mehr nur Abbild. Er emanzipiert sich und sein Tun, stellt seine Arbeit selbstbewusst neben jene Gottes, seine Kunst neben die Natur.

In der Frühzeit der Kunst galt das von Menschenhand Gemachte als unvollkommener Vergleichspart der Natur. Dies zeigt Homer, der den Schild des Achilles als Gotteswerk definierte, in seiner Beschreibung jedoch mediale Ergänzungen vornahm, die das Werk an sich nicht leisten konnte: Bei ihm ruht es nicht, sondern signalisiert die Prozessualität des Dargestellten. „Der Schild ist kein lebloser Gegenstand, sondern eine Entität voller Bewegung, Veränderung und Leben.“¹¹⁵³ Bei dem antiken Dichter ist das Bild demnach nicht mehr nur Abbild, sondern lebendige Realität. Dieser wertende Blick auf die Kunst spiegelt sich genauso in der Homers Ansicht scheinbar gänzlich entgegengesetzten Auffassung Heraklits wider. Dieser lehnte Götterbilder ab, gerade weil sie allein aufgrund medialen Unvermögens keine Interaktion mit dem Menschen ermöglichten. Ihm erschien die Kunst defizitär – im Vergleich zur Natur.

Auf diese opponierende Sichtweise lässt sich das magische Bildverständnis zurückführen, das durch sein Verständnis des Porträts als Person oder des toten Objektes als wirkmächtiges oder gar handelndes Subjekt einen „Mangel“ ausgleichen will, den das Bild im Unterschied zur Natur aufweist. Den magisch motivierten Blick provoziert etwa ein stummes und starres Gesicht auf zweidimensionaler Leinwand. Inakzeptabel erscheint ihm etwas, das lebendig aussieht, sich jedoch nicht so verhält, ihn aber nicht nur dadurch zur „vervollständigenden“ Rezeption animiert. Das Fehlen der Lebendigkeit erzeugt außerdem einen Moment der Beunruhigung. So muss dann ein rationaler Geist durch die Belebung eines als tot erkannten Bildobjekts verunsichert werden, während dem das Wunderbare einkalkulierenden Subjekt auch ein toter Gegenstand beängstigend erscheinen kann, weil es ihn nicht gänzlich als solchen akzeptiert. Dieser Moment des Unheimlichen im Zwiespalt von materiell Totem und gezeigtem Lebendigem markierte die Grundproblematik des frühen Bildverständnisses.

Erzählungen, Mythen, aus denen diese Provokation des Unbelebten, aber Lebensveranschaulichenden spricht, finden sich in nahezu allen Kulturen. Besonders an Zeugnissen der Antike lassen sich vielfältige und zahlreiche Varianten des personifizierten und belebten Kunstwerks belegen. So berichtet etwa Aristoteles, Daidalos, der in Mythen erste personifizierte Künstler, habe seine hölzerne Aphrodite durch das Hineingießen von Quecksilber beweglich gemacht. Der Pygmalion-Mythos, nach dem sich der gleichnamige König von Zypern laut der „Metamorphosen“ des Ovid eine weibliche Statue aus Elfenbein nach seinem Frauenideal erschaffen lässt, sich in sie verliebt und Aphrodite ihm dieses tote Material aus Mitleid zum Leben erweckt, sowie andere Legenden¹¹⁵⁴ zeugen

¹¹⁵² Das aus einer positiven Bewertung der repräsentationalistischen Bildauffassung entstandene und die gesamte antike Kunsttheorie prägende Ähnlichkeitspostulat war seit dem vierten Jahrhundert vor Christus erklärtes Ziel der künstlerischen Darstellung, wesentlicher Part seiner Definition und zwang jeden Künstler zur Auseinandersetzung mit diesem Anspruch.

¹¹⁵³ Jeck, Udo Reinhold (1997): Die „Beseelung“ des Bildes, S. 16

¹¹⁵⁴ Vgl. Kris, Ernst / Kurz, Otto (1980): Die Legende vom Künstler, S. 100

außerdem davon, wie eng Nachahmung und Erschaffung des Lebens beieinander liegen. Das Bestreben der Künstler, die Natur nachzubilden, scheint demnach geleitet vom Wunsch, mit deren Schöpfer in Konkurrenz zu treten.

Wer malt, weiß, dass es nach Vollendung eines Bildes immer noch einen letzten Pinselstrich gibt. Bei einem Porträt zum Beispiel kann man nur eines tun: die Augen anschauen. Die Pinselspitze vorsichtig in die weiße Farbe tauchen. Sich wieder den Augen zuwenden.

Tick.

Tick.

Fertig. Da, in der Mitte der Pupille, im Zentrum des Blicks, ein winziger Widerschein. Das Abbild wird zur Person, die Person bekommt eine Seele.

Auch Gott muss es so gemacht haben am Anfang der Schöpfung. Der Lebenshauch hat ein Zeichen hinterlassen: das Sonnenlicht, welches sich in den Augen spiegelt.

Marini, Lorenzo: DER TULPENMALER, S. 45

Die geheimnisvollen Hoffnungen und auch Ängste, die aus dieser Sehnsucht erwachsen, dürfen zu den Antriebskräften jeglicher Kunst gezählt werden. Ernst Gombrich betont jedoch vor allem die weit verbreitete Furcht, sich göttliche Schöpfungshandlungen anzumaßen und das Vollkommene zu schaffen.¹¹⁵⁵ Eine jüdische Tradition, die es Familien trotz des ersten Gebotes „Du sollst Dir kein Bildnis machen“ unter einer Bedingung gestattete, Statuen zu besitzen, gibt Aufschluss darüber: Die Figuren mussten unvollständig sein, ihnen fehlte etwa ein Finger. In anderen Religionen wird diese Furcht gleichfalls evident. Einige Kirchen erlaubten zwar Bilder, unterschieden jedoch zwischen zu wirklichkeitsnahen Statuen, die verboten, und gemalten Ikonen, die allein aufgrund ihrer Zweidimensionalität keinen realistischen Ausdruck ermöglichten und daher gestattet waren. Mittelalterliche, vor allem christliche Erzählungen lehnen sich an diese archaischen Vorstellungen an und besonders im Märchen findet sich das Motiv¹¹⁵⁶ des zum Leben erwachenden Kunstwerks wieder. Die Angst davor ist also keineswegs ausschließlich eine religiöse. Auch über profane Künstler finden sich Erzählungen, welche die Furcht vor der Vollendung eines Bildes, die aus der Vorstellung resultiert, das Werk könne nach seiner Fertigstellung zum Leben erwachen¹¹⁵⁷, dokumentieren.

„Im magischen Bilddenken wird das Bild personalisiert. Das Bild steht für das Objekt, das es repräsentiert, und der Umgang mit dem Bild ist im wesentlichen derart, daß die Eigenschaften des Objekts auf das Bild übertragen werden. Strenggenommen wird in dieser Form der Bildbetrachtung oder des bildnerischen Denkens und Vorstellens nicht kategorial zwischen Bild und abgebildetem Gegenstand unterschieden.“¹¹⁵⁸

Aus dieser kultisch-magischen Bildvorstellung, in der im Vergleich zur repräsentationalistischen Auffassung der Bildreferent im Bild zugegen ist, während das Bild bei der zweiten nur auf ihn verweist, rührt auch der lange kultur- und religionsgeschichtliche Streit um die Abbildung, der im Bilderverbot des Alten Testaments seinen legislativen Niederschlag findet. „Du sollst Dir kein Bildnis machen [...]“, konstatiert der zweite Teil des ersten der zehn biblischen Gebote. Dieser kann jedoch nicht unabhängig vom ersten Satz im Buch Exodus 20,3 verstanden werden: „Du sollst neben mir keine anderen Götter haben.“ Diesem Verbot liegt das kultisch-magische Bildverständnis zugrunde, das zwar schon Platon abgelehnt hatte, das aber erst im Mittelalter säkulare Vorstellungen zurückdrängte, da als einziges Abbild Gottes nur noch der Mensch gelten durfte und artifizielle Bilder auf ihre Verweisfunktion reduziert wurden. Im magischen Verständnis hingegen sind Bilder Götzen, deren göttliche Macht zu verehren war. Damit traten sie zu Jahwe, dem im monotheisti-

¹¹⁵⁵ Vgl. Gombrich, Ernst H. (1967): Kunst und Illusion, S. 137

¹¹⁵⁶ Vgl. Thompson, Stith (1955-1958): Motif index of folk literature, H 1381 3.1.2.1. und T 11.2

¹¹⁵⁷ Vgl. Brückner, Wolfgang (1979): Artikel „Bild, Bildzauber“, Sp. 320

¹¹⁵⁸ Steinbrenner, Jakob / Winko, Ulrich (1997): Die Philosophie der Bilder, S. 19

schen Sinne einzigen Gott, in Konkurrenz. Das goldene Kalb, das Aaron als anbetungswürdigen Gott anfertigen ließ, musste von Moses nicht zerstört werden, weil es das Abbild eines Kalbes, sondern weil es ein Götzenbild war, das die Menschen anbeteten. Das Bilderverbot ist daher einzig und allein ein Kultbildverbot¹¹⁵⁹, es wurde jedoch über Jahrtausende missverstanden. Lange Zeit herrschte ein kircheninterner Streit über die Frage, ob trotz des biblischen Verbotes Bilder aufgestellt werden dürften, da der Wunsch der Gläubigen nach bildlichen Darstellungen stets groß war. Die Ikonodulen im byzantinischen Bilderstreit (730 – 841) vertraten die Auffassung, dass in den Christus- und Heiligen-Bildern die Dargestellten selbst anwesend seien. Die Ikonoklasten bestritten dies mit dem Verweis der Undarstellbarkeit der göttlichen Natur Christi. Seine menschliche Natur könne unterdes nicht separat abgebildet werden, da dies die Einheit der Doppelnatur – Mensch und Gott – zerstöre. Sie wollten die Verborgenheit des Göttlichen bewahrt wissen. Das Unsagbare offenbare sich nicht in Bildern, diese seien „bloße Materie“ und keine Gegenstände der Anbetung. Dies führte mancherorts zur Zerstörung von Piktoralen, vor allem von Ikonen, obwohl schon Papst Gregor der Große (590 – 604) für eine Funktionalisierung der Abbildungen als „Lesung“ für Analphabeten plädiert hatte:

„Wenn jemand Bilder fertigen will, dann hindere ihn nicht; die Anbetung der Bilder aber verhindere mit allen Mitteln... Durch die Erinnerung an den Gottessohn möge deine Liebe zu dem wachsen, den du im Bild schauen darfst. [...] Was für die Lesenden die Schrift ist, das ist für die Augen der Ungebildeten das Bild [...].“¹¹⁶⁰

Johannes von Damaskus (ca. 670 – ca. 750) hingegen ließ diese rein intellektuelle Bildvorstellung nicht gelten und verlieh ihr auf Basis der Urbildtheorie des Basilius in dessen Schrift „Über den Heiligen Geist“, nach der „die Ehre des Bildes“ auf „das Urbild“, damit auf Christus, Maria oder andere Heilige selbst übergehe und kein Götzendienst sei, einen anderen Akzent. Er überwand das rein materialistische Bildverständnis, indem er der Materie des Bildes eine spirituelle Qualität zusprach, die er aus dem philosophischen Konzept der Partizipation ableitete¹¹⁶¹ und mit Verweis auf Gott als Schöpfer aller Materie oder auf die Materialität des Kreuzes Jesu begründete.

Den lateinischen Westen und den griechischen Osten der Kirche trennte jedoch auch nach Johannes von Damaskus ein grundverschiedenes Bildverständnis. Während aus den Libri Carolini, entstanden im Umkreis Karl des Großen, eine ablehnende Haltung gegenüber der kultischen Verehrung von Bildern hervorging, weil diese in ihrer rein körperlichen Verfasstheit nie in der Lage seien, die körperlose Seele abzubilden, sie daher allein als Informationsträger eine didaktische Berechtigung behielten und dem biblischen Wort unterstellt waren, verehrte die Ostkirche die Ikonen wie lebendige Personen und leugnete die von den Lateinern proklamierte ontologische Differenz zwischen Ur- und Abbild, dem Heiligen und der Ikone.¹¹⁶²

Ein Kompromiss zwischen Ikonoklasten und Ikonodulen, die im Grunde gleichermaßen von der Macht des Bildes überzeugt waren und es daher vehement bekämpften bzw. verteidigten, war also auch in der Urbildtheorie nur theoretisch gefunden worden. Dieser Versuch, die magische Macht

¹¹⁵⁹ Vgl. Hoeps, Reinhard (1999): Aus dem Schatten des goldenen Kalbes. Skulptur in theologischer Perspektive

¹¹⁶⁰ Papst Gregor der Große (590-604). Zit. nach: Stemberger, Günter (1990): 2000 Jahre Christentum, S. 262

¹¹⁶¹ Vgl. Jeck, Udo Reinhold (1997): Die „Beseelung“ des Bildes, S. 20f.

¹¹⁶² Diese Ikonen-Betrachtung, die über jene des Bildes als Informationsquelle hinausgeht, ist auch sprachlich markiert. Das griechische eikón bezeichnet nicht den Gegenstand Bild (pinx), sondern den Zweck des Bildes: etwas Verlorenes geistig zurückgeben. Dies wird erkennbar durch den Ursprung dieser Malerei im ägyptischen Mumienporträt, jenen bemalten Holztäfelchen, die aufgestellt und verehrt wurden als Vergegenwärtigung des Verstorbenen (vgl. Stemberger, Günter (1990): 2000 Jahre Christentum, S. 267).

der Bilder rational auszuräumen, schlug fehl, da der christliche Laie auch weiterhin nicht bewusst zwischen Abbild und Urbild unterschied. Die zahlreichen Blumen und Kerzen vor den Marienstatuen auch in westlichen Kirchen geben heute noch Zeugnis davon.

Auf der piktoralen Mimesis und dem Glauben an einen wie auch immer gearteten Zusammenhang zwischen dem Menschen und seinem Konterfei beruht ein weiterer magischer Aspekt des Bildes, der die (Ehr-)Furcht vor diesem mit sich bringt, alle Kulturen durchzieht und in vielfältigen Ausprägungen evident wird: die Abbildungsangst¹¹⁶³.

Nicht ein einziges Mal schaut Telma ins Objektiv. Sie war eine dämonische Frau, sorgsam darauf bedacht, kein Porträt von sich machen zu lassen, dachte Max.

Desarthe, Agnès: FÜNF BILDER MEINER FRAU, S. 15

„Diese Apparate lassen die Dinge erstarren“, dozierte sie jedes Mal, wenn man auf die Fotografie zu sprechen kam, „sie halten den natürlichen Fluß der Ereignisse an, und sie lassen Dinge verschwinden. Wenn ich das da fotografiere [...], dann lösche ich das da aus, und das auch.“

Urquhart, Jane: ÜBERMALUNGEN, S. 29

Diese Furcht muss nicht immer aus einem magischen Glauben resultieren. Im Islam wurde jede Abbildung des Menschen verboten, weil diese aufgrund ihrer statischen, zweidimensionalen Form nicht fähig sei, das Individuum allumfassend in seiner Wesenhaftigkeit erscheinen zu lassen. Das Abbild des Menschen bleibe die Doublette seines Äußeren und widerspreche der Einheit von Körper und Geist. Die geheimnisvolle Wirkkraft, die Motiven der Doppelung – Schatten, Zwilling, Doppelgänger, Spiegelbild – zugesprochen wird, spielt jedoch in anderen Kontexten eine Rolle: „[D]as primitive Double gilt allgemein als unvollkommene Vorwegnahme der Seele und des Bewußtseins [...]“¹¹⁶⁴ Psychologisch eng mit dem Tod verbunden ist darüber hinaus die Vorstellung gewachsen, der Besitzer des Bildnisses habe den Abgebildeten in seiner Gewalt und könne ihm die Seele rauben.¹¹⁶⁵ Dadurch ginge ein derart wichtiger Teil der eigenen Identität verloren, so dass dem Porträtierten nur noch der Tod bliebe. Diese Gefahr gehe aber nicht nur vom Anderen aus. Die Produktion eines Selbstporträts galt ebenfalls als der sichere Tod. Auch Familien sollten sich nach einem jüngeren Aberglauben nicht gemeinsam fotografieren lassen, da sonst in naher Zukunft einer der Angehörigen stürbe.¹¹⁶⁶ Der kulturgeschichtliche Fundus an derartigen magischen und abergläubischen Vorstellungen sowie der Glaube an den Bildzauber als unheilbringende Macht sind groß.

All diese Beispiele aus verschiedenen Kulturen zeigen, dass das wahrnehmende Subjekt, magisch motiviert, in der Lage ist, das begleitende Bewusstsein vom leblosen Charakter der bildlichen Darstellung zumindest für begrenzte Zeit abzukoppeln, seine vergegenwärtigende Funktion nicht wahrzunehmen und das Gemalte als (dreidimensionale) Realität zu erfahren.

Sie muß gelebt haben.

[...]

Was ich trotz meiner kunstgeschichtlichen Ausbildung [...] nicht ganz verstehe, ist meine Weigerung anzuerkennen, daß ich es mit einem gemalten Abbild zu tun habe.

Ich bin verwirrt durch das Gefühl, daß dieses Gemälde lediglich eine Repräsentation von etwas Wirklichem ist. Und während mein Verstand mir sagt, daß es sich tatsächlich um eine Illusion handelt – daß ich es mit dem Genie Vermeer zu tun habe –, bin ich gleichzeitig davon überzeugt, daß sie gelebt hat und noch immer lebt, zum Leben erweckt und auf einer bemalten Holztafel am Leben gehalten.

Weber, Katharine: MUSIKSTUNDE, S. 72f.

¹¹⁶³ Auch zu anderen Formen des Bildzaubers vgl. Bohnert, Karin (2003): Bildnisse auf der Bühne. Zur dramatischen Funktion von gemalten Porträts in europäischen Bühnenstücken, S. 11ff.

¹¹⁶⁴ Baudrillard, Jean (1982): Der symbolische Tausch und der Tod, S. 221

¹¹⁶⁵ Vgl. Pfister, Friedrich (1927): Bild und Bildzauber, Sp. 1296

¹¹⁶⁶ Vgl. Seyfarth, Carly (1979): Aberglaube und Zauberei in der Volksmedizin Sachsens, S. 54

Dies gilt vor allem für menschliche Darstellungen, aber auch für Landschaften, die für wirklich gehalten und als „Blick aus dem Fenster(rahmen)“ gesehen werden. Schon die fehlende Überzeugungskraft der Urbildtheorie hat gezeigt, dass zwischen Ab- und Urbild ein im menschlichen Empfinden tief verwurzelter Zusammenhang besteht, der Abgebildetes „aus dem Rahmen treten“, es – im Falle von Porträts, um die es in Kapitel 5.3.1 ausschließlich gehen wird – zur „Person“ werden lässt. Im Gegensatz zur immateriellen Sprache, so erklärt Leonardo da Vinci, sei die bildende Kunst aufgrund ihrer materiellen und damit naturgleichen Ausprägung in der Lage, eine viel stärkere Illusion einer plastischen, lebenden Person zu erzeugen.¹¹⁶⁷ Hinsichtlich der literarischen Visualisierungsintention ist es signifikant, dass diese Überzeugung in einem Bilder-Text zitiert wird, der doch mit seinen sprachlichen Mitteln diesem Postulat nicht entsprechen kann.

*Und wenn der Dichter anführt, er entzünde die
Menschen zur Liebe, die ein Hauptgegenstand für
alle Gattungen lebender Wesen sei, so hat der Maler
Macht, dasselbe zu vollbringen, und in um so höhe-
rem Grade, als er vor den Liebenden das eigene Ab-
bild des geliebten Gegenstandes hinstellt, so dass je-
ner oft anfängt, es zu küssen und es anzureden.*

Leonardo da Vinci, Traktat von der Malerei¹¹⁶⁸

Moggach, Deborah: TULPENFIEBER, S. 36

Der Text vertraut also auf die Fähigkeit der Malerei, durch das Abgebildete eine zumindest intensive (Präsenz-)Illusion des lebenden (und abwesenden) Urbildes erzeugen zu können¹¹⁶⁹, mehr als eine schlichte Ansicht des Äußeren zu sein und emotionale Dimensionen zu eröffnen. Diese traditionelle Vorstellung ist vor allem im Motiv der Bildnisbegegnung¹¹⁷⁰ in den narrativen Künsten ausgestaltet worden. In der Regel ist es ein Jüngling, oft ein Prinz, der das Bild eines Mädchens von außergewöhnlicher Schönheit findet und sich in das Gemälde verliebt. Die Größe des Gefühls lässt ihn auf die Suche nach der Unbekannten gehen. Seinen berühmten Niederschlag fand das Muster in Emanuel Schikaneders Libretto zu Mozarts Oper „Die Zauberflöte“, in dem Tamino das Bild der ihm noch nicht bekannten Pamina entdeckt und seiner Begeisterung in der Arie „Dies Bildnis ist bezaubernd schön“ Ausdruck verleiht. Anschließend begibt er sich auf die Suche nach ihr.¹¹⁷¹ Für die literarische Funktionalisierung des Motivs in dieser konservativen Gestalt gilt meist: „[...] das Porträt, nachdem es die Begegnung der Liebenden bewirkt[e...], hat] seine Funktion erfüllt und [wird] somit für die folgende Handlung irrelevant [...]“.¹¹⁷²

Die These von Ernst Kris und Otto Kurz, Berichte über die durch den Anblick des Kunstwerkes ausgelöste Liebe setzten es voraus, dass das Kunstwerk als lebendig gelte¹¹⁷³, kann hingegen in dieser generellen Formulierung nicht aufrecht erhalten werden. Doch wird die Aussage durch viele Fälle,

¹¹⁶⁷ Er macht dies etwa anhand von Götterbildern deutlich, denen man „fortwährend Gelübde thun“ und die man „um Beistand anflehen“ werde (vgl. Da Vinci, Leonardo (1882): Das Buch von der Malerei, S. 51)

¹¹⁶⁸ Vgl. ebd. S. 49

¹¹⁶⁹ Durch die explizite Referenz auf diese künstlerische Kompetenz will er an dieser partizipieren.

¹¹⁷⁰ Vgl. Laroche, Bernd (1976): Das Bildnis und die Bildnisbegegnung

¹¹⁷¹ Ein Rollenwechsel der Geschlechter findet im Märchen von Hans Christian Andersen statt: In der „Prinzessin auf der Erbse“ verliebt sich zuerst die Königstochter durch „die Bekanntmachung mit dem Bilde“ in den Prinzen (vgl. Brückner, Wolfgang (1979): Bild, Bildzauber, Sp. 322). Literarisches Motiv ist außerdem ein Bildnis, das den Beginn einer Liebesbeziehung markiert oder diese ankündigt. Es sei hier nur auf Christoph M. Wielands „Der Sieg der Natur über die Schwärmerey oder Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva“ hingewiesen, worin der Protagonist sich vom Bildnis einer feenhaften „Schäferin“ verzaubern lässt und Donna Felicia seine Liebe gewinnen kann, indem sie sich gleich der Person auf dem Bild kleidet. Gotthold Ephraim Lessings Drama „Emilia Galotti“, in dem das Porträt der Titelfigur den Prinzen Hettore Gonzaga in verhängnisvolle Leidenschaft stürzt, ist ein weiteres Exempel.

¹¹⁷² Frenschkowski, Helena (1995): Phantasmagorien des Ich, S. 229

¹¹⁷³ Vgl. Kris, Ernst / Kurz, Otto (1980): Die Legende vom Künstler, S. 100

in denen dem Bildnis ein größerer Stellenwert eingeräumt wird, bestätigt. E.T.A. Hoffmanns „Elixiere des Teufels“ ist ein solches Beispiel¹¹⁷⁴, in dem noch ein anderer Aspekt der Motiv-Modifikation deutlich wird: Das Bild verliert nach der Begegnung nicht seine Funktion im Text, es strukturiert diesen, determiniert ihn bis zur letzten Zeile, über den Tod der Hauptfiguren hinaus.

Dieses neue Muster der Bildnisbegegnung markiert eine gänzliche Umkehrung des Motivs: Das Bild der Geliebten, das den Helden zu dieser geführt hat, gewinnt einen Eigenwert. Das Urbild, die „reale Person“, nach der es gemalt wurde, tritt in den Hintergrund und wird durch das Bild ersetzt. Diese literarische Gestaltung, die sich zwar noch erkennbar aus dem magisch-piktoralen Potential speist, jedoch bereits in rationalisierter Form auftritt und übersinnliche Phänomene psychologisierend relativiert, weist auf die heute dominante Motiv-Variante voraus und unterstreicht das literarische Potential des Bildes, genauer: des Abgebildeten, der zur Figur im Text werden kann. Denn die „natürliche“, latent von magischen Komponenten durchdrungene Wahrnehmung eines Gemäldes ist noch immer eine personifizierte:

„Nun halten wir uns nicht länger mit der Leiche [dem Gemälde] auf. Stoßen wir lieber zu den Ladys, wie?“

Follett, Ken: DER MODIGLIANI-SKANDAL, S. 27

[...] doch die Liebe kann man nicht auf verstohlene Blicke gründen, sie verlangt die Zustimmung und die Gegenliebe desjenigen, der betrachtet wird. Auch ein Gemälde verlangt Zustimmung und Gegenliebe und kann sich vor unserem Desinteresse nicht zeigen [...].

Prada, Juan Manuel de: TRÜGERISCHES LICHT DER NACHT, S. 175f.

„Es ist nicht einfach ein Bild. Es ist ein lebendiges, selbständiges Wesen, es lebt sein eigenes Leben, es hat viel mehr gesehen als wir beide zusammen, und es weiß viel mehr als wir. Schon allein deshalb verdient es Achtung.“

Platowa, Viktoria: DAS TAUFBECKEN DES TEUFELS, S. 281

Diese Personalisierung des Gemäldes, bei der entweder zwischen Bild und Urbild unterschieden wird oder das Urbild irrelevant bzw. gar nicht existent ist, findet seine gesteigerte Form im Glauben an die Identität von Porträt und Person. Nicht Repräsentation, sondern Transfiguration ist in diesem Kontext von Magie, Mythos und auch psychologischen Dimensionen die dem Bild zugesprochene Funktion, die auf der Austauschbarkeit von Dargestelltem und Gemälde beruht und die extreme Variante des so genannten Bildzaubers darstellt.

„Die [...] Motive vom Bildzauber beruhen auf der primitiven Vorstellung vom Übergang des Numens eines Wesens in seine bildliche Darstellung, der also eine zaubermäßige Identifikation zwischen Wesen und Abbild zur Folge hat.“¹¹⁷⁵

Zu unterscheiden sind hier vor allem Schadens- und Liebeszauber. Während man sich durch den ersten für Taten aller Art rächen kann, gilt der zweite besonders den aus enttäuschter Liebe ver-

¹¹⁷⁴ Vgl. etwa E.T.A. Hoffmanns „Die Elixiere des Teufels“: Der Mönch Medardus verliebt sich in das Porträt der Heiligen Rosalia, die in der Figur der Aurelia scheinbar lebendig wird. Als diese am Tag ihrer Profess vom Doppelgänger des entflohenen Mönches ermordet wird, tritt dieser nach einer Zeit der Buße und Kasteiungen im Kloster wieder in die „Reihe der Brüder ein wie sonst“ (Hoffmann, E.T.A. (1958): Poetische Werke, Band 2 [Die Elixiere des Teufels], S. 362). Erneut widmet er sich der Bildbetrachtung der Heiligen Rosalia, die er unvermindert mit seiner geliebten Aurelia gleichsetzt: „[...] mit inbrünstiger Sehnsucht erwarte ich den Augenblick der Erfüllung alles dessen, was mir Aurelie, ach! Die heilige Rosalia selbst, im Tode verheißen“ (ebd.). Aurelia hatte im Kloster auch den Namen Rosalia tragen wollen (vgl. ebd. S. 363). Es ist das Porträt, das hier in der Person Aurelias zum Leben erweckt wird, aber es ist auch das Gemälde selbst, das lebendige Züge trägt und letztendlich alle Protagonisten „überlebt“. Der von ihm ausgehende Rosenduft will als subtiles Lebenssignal des Kunstwerks verstanden werden (vgl. die sprachliche Verwandtschaft der floralen Bezeichnung „Rose“ und des Namens „Rosalia“). Aber er ist auch – und das macht den einer Figur ähnlichen Charakter des Gemäldes aus – ein Steuerungsmechanismus, der aktiv in das Handlungsgeschehen eingreifen kann (vgl. ebd. S. 362).

¹¹⁷⁵ Heckscher, Kurt (1933): Bild, S. 253

hassten ehemaligen Partnern. Letzteres Motiv ist bereits in der Antike bekannt und erfährt später in Deutschland seine vielfältige Ausgestaltung.¹¹⁷⁶

Der Ursprung des Identitätsglaubens liegt in den Legenden um die Entstehung der Kunst, die in zahlreichen Kulturen ähnlich lauten: Der menschliche Schatten wurde mit Linien skizziert und später mit Farbe ausgefüllt oder in Ton gebrannt.¹¹⁷⁷ Er gilt als potentielles Bild, aber – als seinem Urbild mechanisch abgeformt – darüber hinaus als Teil der Person selbst. Blickt man auf den Glauben, nach dem genau dieser Macht über den Menschen habe, so erstaunt die Anspruchslosigkeit bezüglich der naturgetreuen Abbildung. Heinrich Gomperz hat diesen Zusammenhang in eine knappe Formel gefasst: „Wo jener Glaube an die Identität von Bild und Abgebildetem im Schwinden begriffen ist, tritt ein neues Band auf, um beide zu verbinden: die Ähnlichkeit.“¹¹⁷⁸ Abbildungen wie der Fetisch, denen in primitiven Kulturen ein hohes magisches Potential zugesprochen wird, sind nicht derart auf den mimetischen Charakter angewiesen wie Bildwerke der heutigen Zeit, in der das menschliche Auge von der Fotografie verwöhnt und der Glaube an die Magie des Bildes größtenteils abhanden gekommen ist. In diesem Kontext spielt die Ähnlichkeit jedoch auch eher als gezielte „Provokation des Irrtums im Verhalten“ eine Rolle, wie sie der „Scherzartikel“ beabsichtige.¹¹⁷⁹ Wenn der ausgeprägte mimetische Charakter eines Bildes den Impuls einer Handlung evoziere, so Gehlen, werde dieser heute im Ansatz durch das Bildbewusstsein gehemmt. Zu mehr als einer „bestürzenden Wirkung“ könne es nicht kommen.

In der aufgeklärten Welt ist der Glaube an die magische Verbindung zwischen Bild und Abgebildetem stark rationalisiert, jedoch nicht gänzlich aufgehoben. Sein Rest scheint durch, etwa wenn Bilder dem Erinnern dienen: „Dieses Erinnern aber empfängt Sinn und Leben aus dem verblaßten, aber im Unbewußten des Menschen lebendigen Glauben an die Gleichheit von Bild und Abgebildetem.“¹¹⁸⁰ Aus dieser Tatsache resultiert auch die Zerstörung von Bildern, deren Abgebildeten keine Form der Präsenz mehr gewährt werden dürfe.¹¹⁸¹ Dabei wird nicht – wie in magischen Vorstellungen, wenn Abgebildete „aus dem Rahmen“ zu treten scheinen – das begleitende Bildbewusstsein umgangen, es wird hingegen das rationale Wissen um die Nicht-Identität von Bild und Abbild partiell und kurzzeitig im emotionalen Ausbruch in den Hintergrund gedrängt. Vollständig negiert wird es in nicht-rituellen Kreisen nicht, die Bildzerstörer glauben keine Sekunde lang, einen Mord zu begehen, wie es etwa im Voodoo-Kult der Fall sein mag. Die Bilder heute haben außerhalb des

¹¹⁷⁶ Aus der Oberpfalz stammt die Erzählung von einer betrogenen Frau, die um Mitternacht mit Nadeln in eine brennende Kerze sticht, um das Herz ihres Geliebten zu treffen, damit dieser sterbe. Noch weiter verbreitet ist der Zauber mit modellierten Wachsbildern, der sich bis ins 11. Jahrhundert zurückverfolgen lässt und durch den auch Kurfürst Johann Georg III. von Sachsen seinen Tod gefunden haben soll. Seine verschmähte adelige Geliebte habe „ihn mit Hilfe seines wächsernen Bildes im Feuer [getötet], so daß sein Herz im Leibe gebrannt wie Licht“ (Seyfarth, Carly (1979): Aberglaube und Zauberei in der Volksmedizin Sachsens, S. 51f.) Auch der Schadenszauber kennt mannigfaltige Ausprägungen, etwa jene aus den Sagen der Freimaurer, nach denen das in der Loge hängende Bild eines Mitgliedes wackele, sobald dieses den Bund verrate. Mit einem Schwert durchbohre man daraufhin das Porträt, wodurch der Abtrünnige sterbe (vgl. Brückner, Wolfgang (1979): Bild, Bildzauber, Sp. 342 / Seyfarth, Carly (1979): Aberglaube und Zauberei in der Volksmedizin Sachsens, S. 54). Noch aus dem letzten Jahrhundert sind Zeugnisse dieses Aberglaubens erhalten. So habe eine Frau aus dem Hunsrück während des Kulturkampfes die Bilder Wilhelm I. und Bismarcks aus Zorn mit einer Rute ausgepeitscht (vgl. Pfister, Friedrich (1927): Bild und Bildzauber, Sp. 1298).

¹¹⁷⁷ Zahlreiche Ausführungen des Motivs finden sich bei Kris Ernst, Kurz / Otto (1980): Die Legende vom Künstler, S. 102f.

¹¹⁷⁸ Zit. nach: ebd. S. 106

¹¹⁷⁹ Gehlen, Arnold (²1960): Zeit-Bilder, S. 44f.

¹¹⁸⁰ Kris Ernst / Kurz, Otto (1980): Die Legende vom Künstler, S. 105

¹¹⁸¹ Arnold Gehlen glaubt etwa, das Reiterstandbild Marc Aurels in Rom sei nur nicht zerstört worden, weil man es für das des Kaisers Konstantin gehalten habe (vgl. ders. (²1960): Zeit-Bilder, S. 20). Das pompöse Standbild Saddam Husseins hingegen wurde medienwirksam umgestoßen, um das Ende des Irakkrieges und die Befreiung des Volkes von der Herrschaft des irakischen Diktators zu markieren. Ebenso zeugen private „Bilderstürme“ von diesem Glauben, in denen enttäuschte Liebende das Porträt des einstigen Partners nicht nur aus den Augen legen, sondern es leidenschaftlich zerreißen.

künstlerischen Kontextes ausschließlich eine marginalisierte Stellvertreterfunktion. Sie können jemanden repräsentieren, nicht jedoch dessen reale Anwesenheit suggerieren, da bei den heutigen Rezipienten der (Aber-)Glaube an diese Fähigkeit fehlt. Alles, was dem Bild auch in den Bilder-Texten an „Leben“ zugesprochen wird, wird durch den kulturell vollzogenen Akt der psychologischen Rationalisierung als Produkt des betrachtenden Subjektes erkannt. Denn heute, so schreibt Edwyn Bevan in „Heilige Bildwerke“, verstehe man besser, „das unser Geist auf vielen Ebenen gleichzeitig funktioniert und dass unter einer verstandesmäßig akzeptierten Theorie ein mit ihr gänzlich unvereinbarer Glaube [...] in voller Kraft weiterbestehen kann“¹¹⁸².

„Nein. Ich möchte es noch überspitzter ausdrücken. Sogar diese gemalte Frau lebt ein wirklicheres Leben als ich.“

„Dann ist es ein Leben, das du ihr gibst. Dadurch, daß du dich selbst so tief in ihr verlierst.“

Norman, Howard: DER BILDERWÄCHTER, S. 146

Auch kurzzeitige Irritierungen der Bilder-Text-Protagonisten angesichts des Gemäldes, die den Leser für die Lesezeit einiger Zeilen an einen fantastischen Text glauben lassen, werden als „Sinnestäuschungen“, „Streich des Sehnsinns“ oder angespannte psychische Verfassung der Figur rationalisiert. In der Fantasy-Literatur hingegen spielt der magische Glaube eine große Rolle. Doch – wie in Kapitel 5.3 zu zeigen sein wird – greifen auch Autoren realistischer Texte nicht nur aus Gründen etwa des Spannungsaufbaus, sondern auch jenen der Bildinszenierung auf diesen zurück. Er ermöglicht ihnen, die im Text nicht einmal in zwei Dimensionen existente abgebildete Person dem Leser als plastische Figur „vor Augen“ zu führen.

Diese auf Materialität und Mimesis beruhende Inszenierungsmöglichkeit als „Figur“ ist bei einem Textkorpus nicht gegeben, selbst wenn er in material-manifester Form eines Buches, Pergaments etc. vorliegt. Eine derartige Inszenierung – es sei denn in Spukgeschichten oder Kinderbüchern, in denen „sprechende Bücher“ vorkommen mögen – kennt keine Tradition, weil dem Text die figurative Gestalt fehlt. Dabei repräsentiert dieser mediale Gegenstand einen anderen wesentlichen Aspekt einer Figur: die Kompetenz der Äußerung. Der Text spricht, das Bild ist stumm.

Jetzt, wo sie nicht mehr protestieren konnte, freute er sich bei dem Gedanken, sie endlich zu bannen, ihr hübsches, dreieckiges Gesicht in einen Goldrahmen einzupassen und stundenlang, in ihrer reglosen Gesellschaft, schweigend mit ihr zu diskutieren.

Desarthe, Agnès: FÜNF BILDER MEINER FRAU, S. 15

Der Sprechakt des „Bildes“ wird jedoch im realistischen Text auf eine „lebende“ Figur übertragen, wie im zitierten Beispiel kann etwa eine Art personeninterner Dialog entstehen: Für den Betrachter fungiert das Gemälde als stumme Reflexionsinstanz. In jedem Fall wird bei der Figuration des Kunstwerks dessen mediales Defizit durch den Text kompensiert. Doch steht dies in den Bilder-Texten auch bei der Inszenierungsstrategie der Figuration nicht im Zentrum. In Kapitel 5.3.1 wird zu zeigen sein, dass das piktorale Potential der anschaulichen Materie für den Roman von größerer Bedeutung ist. Damit erweist sich, dass auch durch diese Form der Inszenierung das primäre Ziel, das der Visualisierung des literarischen Textes durch die Imaginationskraft des Lesers, erreicht werden soll.

¹¹⁸² Zit. nach: Gombrich, Ernst H. (1967): Kunst und Illusion, S. 139

4.3.2. Aktivität versus Passivität

„Denn das, Phaidros, ist offenbar das Ärgerliche bei der Schrift und macht sie in der Tat vergleichbar der Malerei: Auch die Erzeugnisse der Malerei nämlich stehen da, als wären sie lebendig; fragst du sie aber etwas, so schweigen sie in aller Majestät.“¹¹⁸³

Platon beschreibt hier das Charakteristikum der Medien, an welche die Kunstformen, so lebendig ihre Darstellungen auch sein mögen, gekettet sind. Text und Bild haben einzig die Funktion der Vermittlung. Sie tragen und transportieren „Lebendiges“, sind jedoch bezüglich einer Entgegnung auf die Reaktion ihres Rezipienten auf den „Input“ des „Senders“ angewiesen. Die Medien können selbst keinen erneuten Reiz erzeugen, um zu reagieren. Ob Leser oder Betrachter – beide sind mit dem im Kunstwerk Gegebenen allein. Ein „Dialog“ mit dem literarischen Text oder dem Gemälde bleibt eine rezipienteninterne Auseinandersetzung mit dem medial Präsentierten. Dies gilt für Bild und Text gleichermaßen. Und dennoch existiert im magischen Kontext ein verstärkter Glaube an die aktive Wirkkraft des Bildes. Der Text hingegen wird nicht zu einem eigenständig wirkenden „Subjekt“, etwa in den Zaubersprüchen bleibt er Werkzeug eines solchen. Und das, obwohl es bei der magischen Wirksamkeit oder gar Aktivität auf die Ähnlichkeitsbeziehung mit der natürlichen Welt, die beim anschaulichen Bild stärker ins Bewusstsein tritt, weit weniger ankommt, als bei der im vorherigen Kapitel beschriebenen magischen Personalisierung.

Für den dennoch evidenten transmedialen Bild-Text-Unterschied Aktivität – Passivität kann eine mediale Ursache angenommen werden, die der Differenz Materialität – Immaterialität entspricht:

Denn Buchstaben sind tot, erst der Geist macht sie lebendig. Ein einziger Buchstabe steht für ein Wort, ein Wort für eine Weltanschauung, also ist ein einzelner Buchstabe in der Lage, eine Weltanschauung aus den Angeln zu heben.

Vandenberg, Philipp: SIXTINISCHE VERSCHWÖRUNG, S. 82

Das Bild ist in seiner körperlichen Präsenz etwas außerhalb des Menschen und damit von diesem in seiner Gegenwärtigkeit unabhängig. Das Wort hingegen muss ausgesprochen, gelesen oder gedacht, also vergegenwärtigt werden, sonst ist es „tot“. Zur Entfaltung seiner „Wirkung“ bedarf es des Subjektes. Der Mensch hat damit das Wort mehr unter Kontrolle, kann es kontrolliert einsetzen, wie es in extremer Form in der Wortmagie geschieht. Dem gesprochenen Wort wird dabei in der Regel die Kraft zugetraut, jene Wirkung hervorzurufen, die es beschreibt. Wie abhängig es jedoch vom Subjekt bleibt, zeigt die Vorstellung, dass auch Wörter der so genannten „Chaossprache“ wirkmächtig sein können, da nicht der Wortlaut zählt, sondern die Intention des Sprechers.¹¹⁸⁴ Heute zeigen sich Reste des magischen Glaubens in Segenssprüchen, Entschuldigungen oder guten Wünschen wie „Gesundheit“, die an frühere Rituale, etwa den Wortzauber der Abbitte zur Reini-

¹¹⁸³ Platon (1993): Werke, Band III,4 [Phaidros], S. 62

¹¹⁸⁴ Dennoch ist die Wortmagie in allen Kulturen tief verankert, Zaubersprüche gehören zu den ältesten Zeugnissen der Literatur (vgl. etwa die Merseburger Zaubersprüche), vor allem im Orient gab es einen reichen Sprüche-Korpus, auf den auch die Bibel anspielt, wenn es in Psalm 58,6 heißt, dass „[...] die [taube Natter] nicht auf die Stimme des Beschwörers hört, der sich auf Zaubersprüche versteht“. Beschwörung beschreibt dabei treffend den künstlichen Sprachduktus, der einen hermetischen Eigenraum und in diesem eine „ganz spezielle Zeitgliederung“ evoziert, in welchem erst „die Gesetze der Realität“ hinfällig und magische Handlungen wirksam“ (Bohnert, Karin (2003): Bildnisse auf der Bühne, S. 402) werden. Während Zaubersprüche jedoch im Aberglauben etwa beim Besprechen von Warzen oder dem Austreiben von Dämonen eine Rolle spielen, verbietet die Bibel derartige Worte, weil sie selbst eine Gottheit nötigen könnten: „Es soll bei dir keinen geben, der [...] zaubert, Gebetsbeschwörungen hersagt [...]. Denn jeder, der so etwas tut, ist dem Herrn ein Greuel“ (Deuteronomium 18, 9-12). Dass jedoch auch im religiösen Kontext die weltverändernde, ja gar -konstituierende Performanz des Wortes nicht gelehrt wird, sondern ihr Einsatz gerade aufgrund ihrer Macht einer Elite vorbehalten werden soll, zeigt nicht allein der kryptische Logos-Begriff des Johannes-Evangeliums (1,1 und 3): „Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott [...]. Alles ist durch das Wort geworden [...]“. Dass Worte Konsequenzen haben, beschreibt auch der Talmud: „[...] Achte auf deine Worte, denn sie werden Handlungen. [...]“

gung von Schuld oder zur Abwehr eines Krankheitsdämons, anknüpfen. Auch die Namensgebung ist noch immer mehr als ein Akt der Benennung, was die symbolische Auswahl von Namen ebenso zeigt wie die christliche Taufe, in der die Namensgebung mit der Aufnahme in die christliche Gemeinschaft verbunden ist. Heute befasst sich die Rhetorik mit Resten des „Wortzaubers“, denkt man nur an die persuasive Wirkmacht des Wortes in Werbung oder Propaganda.

Doch trotz dieser noch immer evidenten Kraft beim gezielten Einsatz von Sprache und damit des Aufrufs eines „Rest“-Glaubens an die Wortmagie, die als schwächste Art des Zaubers gilt, bleibt ein entscheidender Unterschied zum Bild bestehen: Autarkie versus Abhängigkeit. Das Bild „handelt“ oder „wirkt“ selbständig und selbst-bewusst, das Wort unterliegt als Werkzeug der Intention des „Zauberers“. Das Bild kann als materieller Gegenstand Subjekt sein, das Wort als immaterielles Medium nicht mal Objekt.

Darauf basiert das in vergangenen Jahrhunderten stets starke und bis heute im Aberglaube noch nicht erloschene magische Potential des Bildes: Dieses bringt Unheil, es agiert selbständig, dient als Schutz, verspricht Heilung. Bereits die Bildformen der Frühgeschichte des Menschen, Tätowierungen oder Felsbilder, brachten den bildungewohnten Geist in Erschütterung, da Darstellungen ursprünglich nur in nichtalltäglichen magischen Evidenzen auftraten, die sie weniger ausdrückten, als umgekehrt erst provozierten. Als Träger magischen Zaubers dienten sie seit jeher zum Götzendienst. Bilder als die ersten elementaren Ausdrucksmittel der Menschen¹¹⁸⁵ sollten Götter besänftigen, Dämonen fernhalten, Naturkräfte beschwören. Dass der Abbildcharakter dabei im Hintergrund stand und der Schöpfungsaspekt bedeutend war, wird in der Tatsache augenscheinlich, dass dem Bild seine Wirkmacht nicht deshalb zugesprochen wurde, weil es etwas repräsentierte, sondern weil es selbst etwas war und eigenständig zu handeln und zu wirken schien. Als wesentlicher Unterschied zur Figuration des Gemäldes im irrealen Kontext lässt sich daher formulieren, dass bei dieser das Abgebildete im Vordergrund steht, das „animiert“ werden kann. Wenn hingegen das Piktorale „aktiv“ wird, etwas bewirkt, Einfluss auf ein Geschehen nimmt, dann ist der Fokus auf den Gegenstand Gemälde gerichtet, das Motiv häufig irrelevant, seine mimetische Genauigkeit zumindest sekundär.

„Unter dem Titel ‚Bildmagie‘ scheint daher eher metaphorisch auf eine besondere Kraft verwiesen zu werden, die dem Bild etwa durch kultische Praktiken oder auch durch Segnung verliehen wird. In diesem Fall bleibt das verkörperte Element aber äußerlich, es kommt dem Bild nicht als Bild zu, sondern dient ihm nur zufälligerweise als Träger.“¹¹⁸⁶

Die Aktivität des Piktoralen ist dann jedoch auch selten ein tatsächlich von Bewegung begleitetes Tun des Gemäldes als vielmehr eine Wirkung, deren Funktionsmechanismus im Verborgenen liegt.

„[...] Verstehen Sie, ich sah es nicht, ich spürte ... dass sich in dem Arbeitszimmer etwas veränderte. Und diese Veränderung ging von dem Bild aus.“

[...]

Und an die Bibel glaubte ich.

Aber ich glaubte nicht an Mystik. Lawrucha hatte Recht. Ein Bild kann einfach nicht töten. Töten, das heißt, jemandem in den Kopf oder in das Herz schießen, ein Messer in den Leib stoßen, mit einem Montier-Eisen einen Schädel einschlagen, Thallium in den Frühstückskaffee schütten oder Zyankali in den Cocktail.

Platowa, Viktoria: DAS TAUFBECKEN DES TEUFELS, S. 94 und S. 211

¹¹⁸⁵ Aus ca. 30 000 Jahren sind Zeugnisse bildlicher Darstellung durch Menschenhand in allen Kulturen bekannt, während die Schrift sich erst 3000 v. Chr. entwickelte.

¹¹⁸⁶ Sachs-Hombach, Klaus (2003): Bildtheorien in Geschichte und Gegenwart, o.S.

Das Bild bleibt passiv, doch es wirkt, aber auf mysteriöse Weise. Es kommt jedoch bei dieser kulturgeschichtlich determinierten Bildrezeption, bei „Bildmagie“ oder dem speziellen Fall des „Bildzaubers“¹¹⁸⁷, auf das Gemälde selbst, auf seine Form und Farbe, nicht an. Das künstlerische Potential, die piktorale Wirkkraft auf das menschliche Sinnesorgan oder die Nötigung des Betrachters zur Reflexion des Dargestellten sind nicht von Bedeutung. Selbst das Gezeigte wird zweitrangig: Das biblische goldene Kalb als Motiv etwa büßt gänzlich seine ursprüngliche symbolische oder allegorische Bedeutung¹¹⁸⁸ ein und wird austauschbar. Ihm wird kein Repräsentationscharakter mehr zugesprochen, sondern eine orendistische Kraft. Es ist und wirkt, aber es steht nicht mehr als sichtbares Konkretum für ein unsichtbares Abstraktum. Deutlicher wird dies noch am Beispiel der Ikone, welche die orthodoxen Christen das „Wahre Bild Christi“ nennen. Sie sei Repräsentation und reale Gegenwart in einem. In ihr offenbare sich Christus in gleichem Maße wie in der Eucharistiefeyer. Welche Ähnlichkeit das Bild mit der Person Christi tatsächlich hat, spielt keine große Rolle, es genügt, wenn die Darstellung assoziativ auf Christus verweist, um als wirkmächtige Größe erkennbar zu werden. Im religiösen Bereich spielt die Wirkmacht des Bildes generell eine große Rolle, wie die Legende der Heiligen Veronika („vera“ – „ikon“ = wahres Bild) zeigt. Sie erzählt von der Heilung des Kaisers, der bereits durch den Anblick des Christus-Bildes gesund wird. Mit keinem Wort wird darin das Bild, dagegen jedoch ausführlich die Heilkraft des Bildes beschrieben. Wichtig sind also nur die intersubjektiv evozierte Bedeutung, der Bildzauber, die Magie, seine mythische heil- oder unheilbringende Macht sowie andere dem Bild zugeschriebene Fähigkeiten und Eigenschaften.¹¹⁸⁹ Das Bild fungiert damit als Projektionsfläche und kann dieses nur, weil es autark ist.

„Sie [die Bilder] schweben in sich selbst, ohne eindeutige Beziehung zu einem Objekt oder Subjekt. Wenn ein Objekt oder ein Subjekt in Beziehung zu den Bildern steht, durch eine die Bilder hervorbringende Ein-bildungs-Kraft, so wissen die Bilder selbst davon nichts. Sie sind, was sie sind, nichts weiter[.]“¹¹⁹⁰

Diese mediale Voraussetzung der vermeintlichen Unabhängigkeit vom Rezipienten führte in der Geschichte der meisten Kulturen zur Herausbildung des Glaubens an eine magische Macht des Piktoralen, der unterschiedliche Formen kennt, sich jedoch an den Polen „Unheil oder Heil bringend“ lokalisieren lässt. Das Bild bewirkt etwas Schlechtes, sogar den Tod, oder etwas Gutes. In den Bilder-Texten findet dieser Glaube bzw. Zauber – in final stets rationalisierter Form – eine (Neu-)Gestaltung.

Verbreitet sowohl in der Kulturgeschichte als auch in diesen Romanen ist der Aspekt der unheilbringenden Macht des Piktoralen. Seine schlichte Anwesenheit ist eine Bedrohung, weil sie Unglück und Verderben hervorruft – wie auch immer diese Wirkung erklärt wird, durch Fluch oder Verführungskunst.

¹¹⁸⁷ „Das Bild vertritt hier in irgendwelchen Handlungen, die mit ihm vorgenommen werden, einen Gegenstand, den es darstellt, in der Regel ein Lebewesen, Mensch oder Tier. Es dient als Mittel, um einen Zweck zu erreichen, der das Dargestellte betrifft“ (Pfister, Friedrich (1927): *Bild und Bildzauber*, Sp. 1286). Der Autor unterscheidet zwischen dem Vorgang, in dem die bildliche Darstellung allein schon das Gewünschte bewirkt, und jenem, bei dem es auf die am Bild vollzogene Handlung ankomme. Bei ersterem sei die bildliche, bei letzterem die mimetische Darstellung relevant (vgl. ebd. Sp. 1293).

¹¹⁸⁸ In anderen Übersetzungen des Buches Exodus 32, 1-10 ist von einem Stier statt von einem Kalb die Rede. Die Bedeutung des Stieres als Fruchtbarkeitssymbol oder die des Jungtieres als Reinheitssymbol sind daher im alttestamentlichen Kontext hinfällig. Das goldene Tier wird zu einem Symbol der ständigen Versuchung, sich mit fremden, abbildbaren Göttern einzulassen (vgl. Heinz-Mohr, Gerd (21998): *Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst*, S. 161).

¹¹⁸⁹ So existiert etwa der weit verbreitete Glaube, dass gerade sehr alte Bilder über besondere Kraft verfügen. Vgl. Pfister, Friedrich (1927): *Bild und Bildzauber*, Sp. 1297.

¹¹⁹⁰ Balthasar, Hans Urs von (1985): *Theologik 1: Wahrheit der Welt*, S. 145

[...] erzählte der internationale Kunsthändler, dass manche Bilder von berühmten Malern einen Fluch in sich trügen. [...]

„Wollen Sie damit sagen, dass manche Bilder Unglück bringen?“, fragte einer.

„Erwiesenermaßen. Mir ist es schon passiert“, antwortete der Kunsthändler.

„Können sie ihrem Käufer auch den Tod bringen?“

„Ich glaube, der Fluch, den manche Bilder in sich tragen, ist raffinierter“, schaltete sich der Kunstkritiker ein. „Sie zwingen ihren Besitzer, sein ganzes Leben unter das Diktat der Ästhetik zu stellen. Ein grausameres Leben gibt es nicht.“

Vincent, Manuel: DIE BILDERSAMMLERIN, S. 8

„Deine Bilder sind Satan selbst, sie führen uns in Versuchung, und niemand kann dieser Versuchung widerstehen.“

Platowa, Viktoria: DAS TAUFBECKEN DES TEUFELS, S. 15

Verbreitet ist die Ansicht, erst die Zerstörung der Bilder könne auch ihre Zerstörungsmacht brechen. Die christlichen Bilderstürmer kannten diese Kraft der bildlichen Götzen, deren Anbetung überdies den Zorn des einen allmächtigen Gottes auf die Menschheit nach sich ziehe. Auch das Zertrümmern der Bilder verhasster Herrscher gehört zu dieser Vorstellung, die im „Schadenszauber“¹¹⁹¹ ihre intentionale Anwendung findet.

Ich kann mir sogar denken, Francesco, wenn ich mich in diesen grandiosen und konsequenten Liebhaber hineinzusetzen wage, daß er später in einem Anfall von Liebesschmerz das Bild mit dem Messer attackierte, um die Dargestellte symbolisch umzubringen, wie Eingeborene es mit Puppen von Feinden tun, in die sie Nadeln stechen.

Boetius, Hennig: LAURAS BILDNIS, S. 225

Grundlage einer solchen Handlung ist der Glaube an die Relation zwischen Bild und Abbild, deren Macht interagiert. Literarisch gestaltet ist dieser in zwei berühmten Zeugnissen: In Oscar Wildes „The Picture of Dorian Gray“ und Nikolai Gogols „Das Bildnis“ dient die hier ebenfalls als Inszenierungsstrategie klassifizierte Verhüllung des Gemäldes als Instrument, mit dem die böse, zerstörerische Macht desselben gebannt werden kann. Gerade im Werk des russischen Autors ist es die Potenz des piktoralen Gegenstandes, von der das Geschehen geleitet wird: Jeder, der das Bild besitze, erfahre Unheil, es habe eine „unreine Macht“, „[o]ffenbar ist die Seele des Wucherers in das Porträt übergesiedelt – er steigt aus dem Rahmen und geht im Zimmer umher [...]“¹¹⁹². Bereits der Titel, die bedrohlich konnotierte Eingangsbeschreibung sowie die zahlreichen Passagen, in denen das Gemälde im Zentrum steht, weisen dem Kunstwerk eine zentrale Funktion im Handlungs-geschehen zu. Auch wenn die Feststellung der magischen Wirkkraft, die aus der Stellvertreterfunktion für den bösen Wucherer resultiere und dessen Hinterlist in seinem Porträt weiterleben lasse, erst im zweiten Teil der Erzählung erfolgt, so ist sie im ersten bereits angelegt. Von Anfang an geht der Leser von der magischen, unheilbringenden Potenz des Bildes aus, dessen mögliche Macht in seinem kulturellen Wissen verankert ist. Er bezieht sie daher im Rezeptionskontext dieses Textes als reale Möglichkeit der Einflussnahme aufs erzählte Geschehen mit ein.

Eine extreme Ausprägung dieser unheilvollen Macht des Bildes ist dessen Fähigkeit zu töten.

„Aber niemand kam auf den Gedanken, den Tod dieser armen Geschöpfe mit deinen Bildern in Zusammenhang zu bringen.“

[...]

„Du hast meiner Stadt das Leben geraubt, und wie viele Städte hast du noch durch deine Bilder zu Grund gerichtet, diese Höllenbrut. Deine Bilder töteten und töteten, bis sie alle getötet hatten.“

Platowa, Viktoria: DAS TAUFBECKEN DES TEUFELS, S. 8 und 14

¹¹⁹¹ An dem Bild vorgenommene schmerzende Handlungen sollen dabei auf den Dargestellten übergehen (vgl. Voodoo-Kult).

¹¹⁹² Gogol, Nikolai (1982): Gesammelte Werke, Band 1 [Das Porträt], S. 701

Diese menschliche Urangst vor der todbringenden Kraft des Bildes schlägt sich in zahlreichen Mythen und Legenden nieder, die in allen Kulturen der Erde zu finden sind. Dabei ist es weniger die Tötung des Menschen durch eine aktive Handlung des Gemäldes oder des animierten Abgebildeten als vielmehr die auf der Identität von Bild und Abbild beruhende Stellvertreterfunktion des Porträts, die als todbringend assoziiert wird, bei der es aber auf fotografische Genauigkeit des Dargestellten nicht ankommt. Bevor das Bild – wie im aufgeklärten Zeitalter im europäischen Kulturkreis – zur Erinnerung an den Verstorbenen diente, galt es als dessen Vertreter auf Erden. So ist etwa aus antiker Tradition bei Euripides überliefert, dass dessen Admetos sich ein Marmorbild seiner verstorbenen Alkestis anfertigen lassen will, um es statt der Toten wie lebend zu umarmen.¹¹⁹³ Aus dieser Vorstellung vom Bild als Doppelgänger des Menschen erwächst die Auffassung, dass dieses zweite Dasein im Porträt ebenfalls lebendiger Bestandteil der Person sei.¹¹⁹⁴ Aus diesen Vorstellungen erwuchs vor allem in der Romantik die Gestaltung zahlreicher Motive der Doppelung wie die des Doppelgängers. Das Bild als Doublette, als zweite Seele in der Brust oder als Alter Ego, evozierte jedoch auch die Vorstellung, dass der Mensch durch das Bild ersetzt und damit überflüssig werde. Darin „drückt sich die Furcht aus, solche Verwandlungen des Materiellen von einer Form in die andere könnten bewirken, daß das Modell buchstäblich an 'Tiefe' verliert“¹¹⁹⁵, an einer dritten Dimension, die den Abgebildeten von der piktoralen Kopie unterscheidet. Diese Angst findet ihren Niederschlag in der vielfach belegten Abbildungsfurcht: Menschen wollen sich nicht fotografieren oder malen lassen, aus Angst sterben zu müssen¹¹⁹⁶, ihre Seele zu verlieren¹¹⁹⁷.

Die Indianer, die wollen auch nicht fotografiert werden, bricht Moni das Schweigen [...]. Die denken, man klaut ihnen ihre Seele [...].

Rygiert, Beate: DIE FÄLSCHERIN, S. 201

Nach Freuds Definition des Unheimlichen sieht Elisabeth Bronfen in der Figur des Doppelgängers ebenfalls ein „ambivalentes Sinnbild für den Tod, denn er bezeichnet die Sicherheit, daß man weiterleben wird, daß die Seele ewig ist, selbst wenn der Körper sich auflöst“¹¹⁹⁸. Diese Ambivalenz ist in Edgar Allen Poes „Das ovale Porträt“ ausgestaltet. Als das Bildnis, der potentielle Stellvertreter der Frau auf Erden, fertig gestellt ist, kann er seine Funktion als lebendiger Vertreter, „das Lebens selbst“¹¹⁹⁹, übernehmen, denn die Frau ist tot. Ihr Sterben, der langsame Entzug ihrer Lebendigkeit, steht in direkter Relation zum werdenden Leben des Bildes. Diese traditionelle Vorstellung kann in den Bilder-Texten erklärungslos aktualisiert werden.

„[...] – du hast der Stadt gründlich das Leben ausgesaugt und es auf deine verdammten Leinwände übertragen.“

Platowa, Viktoria: DAS TAUFBECKEN DES TEUFELS, S. 12

¹¹⁹³ Vgl. Kris, Ernst / Kurz, Otto (1980): Die Legende vom Künstler, S. 104

¹¹⁹⁴ Vgl. Frenzel, Elisabeth (1992): Doppelgänger, S. 100. Dieser vermeintliche Dualismus des Menschen wurde durch wissenschaftliche Forschungen immer wieder verstärkt, etwa durch die Experimente Franz Anton Mesmers (1734-1815), der aus dem Tun von Probanden unter Hypnose auf eine zweite denkende Seele schloss und die Spaltbarkeit der Identität konstatierte.

¹¹⁹⁵ Bronfen, Elisabeth (1994): Nur über ihre Leiche, S. 170

¹¹⁹⁶ Vgl. Pfister, Friedrich (1927): Bild und Bildzauber, Sp. 1296

¹¹⁹⁷ In Nikolai Gogols „Portret“ ist die Identität von Bild und Seele ausgestaltet: „Unwillkürlich wurde der Gesichtstyp des vornehmen jungen Mädchens auf die [gemalte Gestalt der] Psyche übertragen.“ (Ders. (1982): Gesammelte Werke, Band 1 [Das Porträt], S. 671)

¹¹⁹⁸ Bronfen, Elisabeth (1994): Nur über ihre Leiche, S. 168

¹¹⁹⁹ Poe, Edgar Allen (1845): Werke, Band 1 [Das ovale Porträt], S. 688

Die ursprüngliche Abbildungsfurcht des Menschen, die nach Bronfen aus „der Verwechslung zwischen dem Buchstäblichen und dem Sinnbildlichen“¹²⁰⁰ resultiert, zwischen dem ikonischen und den willkürlich symbolischen Zeichen, und die das selbstreferentielle Moment, das jedem Porträt eigen ist, leugnet, wird bei Poe und in dem oben zitierten Bilder-Text thematisiert.

„Niemand starb eines gewaltsamen Todes. Aber Augenzeugen berichteten, sie hätten das Gefühl gehabt, die Bilder würden ihrer Umgebung den Lebenssaft aussaugen. [...] Seine Bilder sollen lebendiger als das wirkliche Leben gewesen sein.“ (S. 72)

Auf eine im Charakter des Bildes begründete Relation zwischen Tod und Porträt verweist dieses darüber hinaus selbst: Die Statik des Gemäldes lässt dem Kunstwerk nur die Möglichkeit zur Präsentation eines im Moment konservierten Zustandes, des Immergleichen. In diesen Zustand verfällt auch der Mensch beim Übergang in den Tod. Während in vielen literarischen Werken immer wieder versucht wurde, das Gemälde aus seinem statischen Zustand zu befreien, wird dieser als Präsentation des Immergleichen bei Poe doppelt in Szene gesetzt: im Porträt und im Tod der Frau. Während das Bild noch im Entstehen ist, ist auch sein Konterfei, die Frau, Veränderungen unterworfen, sie lebt. Als das Bild jedoch seinen statischen Punkt erreicht hat, verfällt auch sie ins Stadium des Immergleichen, in den Tod. Der identische sprachliche Ursprung der beiden Wörter „Leiche“ und „gleich“ aus der einen erschlossenen Wurzel *lika oder *leika belegt diesen Zusammenhang.¹²⁰¹

Bild und Tod stehen also seit menschlichen Urzeiten in Relation. Vor allem in religiösen Kontexten ist aber auch der Glaube an die heilende Funktion des Bildes verbreitet. Die Ostkirche ging von seiner sakralen Effizienz aus: Die Wirkungen verdienstvoller Heiliger gingen nach dieser Auffassung auch von ihren Abbildungen aus. Diese Annahme findet sich in den religiösen Riten der Berührung von Heiligenbildern und erfolgreicher Heilung. Genauso wurden Brote mit dem Bild großer Christen verziert und als Medizin eingenommen, Götzenbilder aus Teig hingegen verbat das Konzil von Lepitinae (743 n.Chr.). Doch auch vom Bild selbst abgeschabte Holzspäne dienten als Arznei – verbunden mit dem Glauben, dass ein Teil des Bildes die gleiche Wirkkraft habe wie das ganze, aber auch mit jenem, nach dem nicht nur das Abgebildete wirkmächtig sei, sondern diese Kraft im bildenden Material stecke. Diese Vorstellungen ruft auch ein Bilder-Text auf. In DIE BILDERSAMMLERIN wird die wundersame Krebsheilung der Protagonisten an deren Erwerb und Nähe zu Kunstwerken geknüpft.

Immer wieder wurde sie auf unerklärliche Weise gesund, und Michel Vedrano vermutete schon, dass in dieser Frau die Theorie Wirklichkeit wurde, dass Liebe zur Schönheit einen Menschen retten konnte.

Vincent, Manuel: DIE BILDERSAMMLERIN, S. 172

Hier wird deutlich, dass es auf das Motiv und damit auf eine magische Korrelation zwischen Abbild und Person nicht ankommt, um die piktorale Wirkkraft zu entfalten. Denn das Abgebildete wird häufig gar nicht benannt. Viel mehr liegt das Mysterium in dem, was als „Kunst“ bezeichnet wird und durch diese Klassifizierung eine Aura erhält, die zum einen durch die „großen“ Namen ihrer Künstler evoziert wird. Die Bilder werden daher nicht mit Titel oder Kurzbeschreibung benannt, sondern als „Monet“, „Picasso“, „Matisse“ klassifiziert.

¹²⁰⁰ Vgl. Bronfen, Elisabeth (1994): Nur über ihre Leiche, S. 170f.

¹²⁰¹ Etymologisch wird die Bedeutung 'Gestalt' vorausgesetzt, „gleich“, aus *ga-leika, bedeutete dann 'gleiche Gestalt habend'. Vermutet wird jedoch, dass die Bedeutung 'gleich' ursprünglicher ist, so dass „die voraussetzende Bedeutung 'Gestalt' [...] dann als 'Gleichnis, Bild, o.ä.' erklärt werden [müßte]“. Kluge, Friedrich (²²1989): Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, S. 436 [Leiche]. Vgl. ebd. S. 268 [gleich].

Ihre neuerliche Kraft rühre aus dem Monet, der in ihrem Schlafzimmer hing, nicht von diesen Pflanzen im Garten, die einfach nur echt waren. Mochte das trübe Wasser einen Brillanten in sich tragen, das Ölgemälde von Monet hatte eine magische Signatur [...]. (S. 180)

Erzeugt wie diese Aura zum anderen aber auch durch die exorbitanten Preise, die für diese Werke erzielt werden und sie aus dem Zirkel des Profanen hinüber ins Mystische retten:

Den Kaufpreis von Bildern mit einer Art Mystik zu verbinden brachte Glück, und letztendlich würde man nie restlos erfahren, ob die Energie, die auf einen überging, von der Kunst ausging, von dem Geld oder von einer dieser Gottheiten [nach denen die Konten für die Kunsttransaktionen benannt sind]. (S. 163)

Diese Ungewissheit hinsichtlich der Kraftquelle offenbart, dass in nicht-fantastischen Texten nur noch mit alten magischen Vorstellungen „gespielt“, der Leser also verunsichert und seine Faszination an den fantastischen Bildkomponenten für den Spannungsaufbau funktionalisiert wird.

Es war ein schmaler Pfad zwischen Ratio und Phantasie, zwischen der Informatik und den Pigmenten der Ölfarben, dem scharfen Geruch unseres Eindringens und der Abwesenheit jeglichen Geruchs im magischen Raum.

Fernández, Pedro: DAS GEHEIMNIS DES MALERS, S. 269

Auf diesem „schmalen Pfad“ wird die Verunsicherung dann auch nicht durch die Ambivalenz der erzählten Ereignisse geleitet, sondern ist das Produkt eines inter- oder häufig auch intrapersonellen Dialogs der Figuren zwischen Vernunft und Fantasie, in dem die Ereignisse weitgehend irrational interpretiert werden. Nicht das, was passiert, scheint einen magischen Mechanismus zu haben, nur die Schlüsse, welche die Protagonisten daraus ziehen, sind abwechselnd magisch konnotiert und als „unsinnig“ rationalisiert. Ein solcher Diskurs begleitet das Handlungsgeschehen, das den rationalen Pfad selbst nie verlässt, wie die folgenden Stellen aus Viktoria Platowas DAS TAUFBECKEN DES TEUFELS exemplarisch belegen:

Von dem Bild ging eine seltsame Wärme aus – oder lag das an den Lampen, die davor standen? (S. 79)

„Dieses Bild hat meinen Onkel getötet“, stieß Jossif Semjonowitsch hervor. [...]

„Was sagen sie da, Jossif Semjonowitsch? Sie sind doch ein rational denkender Mensch...“ (S. 93)

„Das war kein Kunstwerk“, wiederholte Goldmann stur. „Ein Kunstwerk kann nicht töten, es ist zu einem anderen Zweck geschaffen.“ (S. 96)

„Er hatte tatsächlich Angst vor mir, Todesangst, er glaubte an die schwarze Magie des Bildes.“ [...] *Ich glaubte nicht an die mystische Fähigkeit des Bildes zu töten. Ich selbst hatte mich so lange in seiner Nähe aufgehalten – und es war nichts passiert. Oder wirkte das Bild nur auf Männer?“* (S. 100f.)

„Ich will diesen Quatsch nicht hören. Ein Bild, das tötet... Lass dir was Originelleres einfallen. Das ist doch Steinzeit, Mann o Mann.“ (S. 201)

Wenn in dem Bild etwas war – konnte dieses „Etwas“ jeden Moment erscheinen. Und ich konnte mich entweder von seiner völligen Harmlosigkeit überzeugen oder von seiner dämonischen Bestimmung. (S. 227)

Erst am Ende erfolgt in diesem Kunst-Krimi mit der Auflösung des Falls auch die endgültige Rationalisierung der vermeintlich magisch gelenkten Ereignisse:

„Es gab kein mystisches Bild?“

„Natürlich nicht. Nur so ein Irre wie Harryboy konnte so ein Märchen glauben.“

[...]

„Aber warum...“

„Warum das Bild den Alten so scharf gemacht hat? Ganz einfach! Es handelt sich einerseits um ein hübsches, wirksames Gift [...]. Aber ganz nebenbei ruft es auch starke Halluzinationen hervor.“ *Snegir grinste. „Und zwar erotischer Art. [...].“* (S. 451)

Die tatsächliche Ursache für die entgegen aller Vernunft dem Bild partiell und temporär zugesprochene Wirkkraft – sei es eine heilende oder tötende – leiten die Bilder-Texte wie auch die Wissenschaft aus der Wirkkraft des Schönen ab, der Ästhetik, die nicht nur Eindruck mache, sondern auch

Einfluss auf den Menschen, seine Wahrnehmung und Handlungsweise ausübe. Deren Wertschätzung habe die im künstlerischen Sinne unkritische Anbetung abgelöst.

Ich betrachte Marie [...]. Ganz versunken ist sie in den Anblick des Altarbildes. Maria im Rosenhag, eine jämmerlich Arbeit aus dem 19. Jahrhundert. Aber Marie stört es nicht, ihre Lippen bewegen sich stumm, und ich schäme mich, sie so verstohlen zu beobachten, reiße meinen Blick von ihr los, starre auf meine Hände, dann wieder auf das Machwerk dort vorne im goldüberladene Barockrahmen, aber wie von einem Magnet werden meine Augen immer wieder zu Mariens Profil hingezogen: So hingegenben, so voller Inbrunst sitzt sie da und schaut, dass ich den Blick nicht wenden kann. Sie betet zur Muttergottes dort vorne, und ist es schließlich nicht völlig egal, wie gut oder schlecht dieses Gemälde ist und ob da jemand, wer auch immer es war, stümperhaft versucht hat, Martin Schongauer zu imitieren?

Rygiert, Beate: DIE FÄLSCHERIN, S. 395

Nachdem durch die Libri Carolini den Bildern eine rein didaktische Funktion und keine religiös-magische Macht mehr zugesprochen wurde, trat verstärkt die ästhetische Qualität der Bilder in den Vordergrund: „Die Vermutung liegt nahe, dass sich damit Aspekte der magischen Bildauffassung in den Bereich der Kunst verschoben haben [...].“¹²⁰² Diese Auffassung findet sich nahezu wörtlich in zahlreichen Bilder-Texten wieder:

„Irgendwann erzähle ich dir von meiner Theorie, dass das Schöne auf den Menschen magische Kräfte ausübt [...].“

[...]

Seine Theorie besagte, dass die religiöse Hingabe heute ersetzt worden ist durch eine laizistische Gefühlsregung, genannt Ästhetik, deren Wirkung aber dieselbe ist.

[...]

„Das Schöne heilt dich, erlöst dich, macht dich unsterblich, wenn du nur dein Leben dafür hingibst wie ein Mystiker für Gott“, schloss Vedrano.

„Und es kann dich nicht töten, im Fall eines Fluchs?“

[...]

„Immer schon hat es wundersamere und weniger wundersamere Bilder gegeben. Genauso haben Kunstwerke unterschiedliche energetische Kraft, je nach Genialität des Künstlers, der es geschaffen hat. Es müssen nicht unbedingt Jungfrauen und Heilige sein. Auch die profane Kunst hat eine göttliche Seele. [...].“

Vincent, Manuel: DIE BILDERSAMMLERIN, S. 123 und S. 176f.

„Wie kann man vor einem Bild Angst haben?“ [...]

„Aber uns war es doch auch nicht ganz geheuer [...].“

„Das war etwas ganz anderes, Kat. Das war nicht Angst, das war das heilige Beben vor dem Großen. Von dem wahrhaft Großen geht immer eine Gefahr aus, einfach deshalb, weil wir nicht begreifen können, wie es geschaffen wurde. Aber ein Bild des Mordes zu beschuldigen – das ist eine Sache für den Psychiater.“

[...]

„Für mich ist das alles Aberglaube. [...] Um alles wirklich Große ranken sich immer die bizarrsten Legenden, weil man es einfach nicht erklären kann. [...].“

Platowa, Viktoria: DAS TAUFBECKEN DES TEUFELS, S. 106 und 262

Die magische Zauberkraft der Kunst wurde umgedeutet in eine auratische Ästhetik, deren ursächliche Wirkmacht jedoch ähnlich unergründlich, daher nicht weniger mystisch erscheint und von dem tiefen Bedürfnis des Menschen nach dem Geheimnis spricht, das Ernst Gombrich gerade auch den Künstlern zugesteht:

„Es ist begreiflich, daß Künstler [...] sich immer heftiger nach dem verlorengegangenen Geheimnis des Pygmalion sehnen. Und doch haben wir vielleicht keinen schlechten Tausch gemacht, als wir die archaische Magie des Bildermachens gegen die viel raffiniertere Magie der Kunst eintauschten.“¹²⁰³

In dieser Magie der Kunst haben auch die Bilder-Texte ein literarisches Potential erkannt, das für ihre aufgeklärte Leserschaft Unterhaltung verspricht und sie dennoch nicht in den Fantasy-Sektor treibt. Wie in Kapitel 5.3.2 zu zeigen sein wird, führen sie außerdem – im Unterschied zu älteren

¹²⁰² Sachs-Hombach, Klaus (2003): Bildtheorien in Geschichte und Gegenwart, o.S.

¹²⁰³ Gombrich, Ernst H. (1967): Kunst und Illusion, S. 140f.

narrativen Texten – diese mysteriöse Wirkmacht des Gemäldes deutlicher auf dessen mediale Prämissen zurück.

4.3.3. Potentielle Objektion versus Konkretheit

In seinem Essay „Malerei und Zeit“ nennt John Berger die für ihn vor allem aus ihrer Repräsentation der Zeitlosigkeit resultierende „Magie“ der Malerei eine „ikonische Macht“, die in Zeiten stärker gewesen sei, in denen die Menschen noch einen Bereich der Zeitlosigkeit akzeptiert hätten. Doch auch er glaubt, dass die Säkularisierung der Kunst deren ikonisch-kraftvolles Vermögen lange nicht gänzlich verdrängt habe, denn „immer, wenn ein gemaltes Bild tiefe Gefühle auslöste, kam wieder etwas von diesem Vermögen zur Geltung“¹²⁰⁴.

„Die Kraft des Gefühls kann ergänzen, was auf einem Kunstwerk fehlt, sie kann es verändern und reiner machen. [...]“

Ich habe noch nie gesehen, daß jemand von einem Gemälde Leonardos gerührt war; dagegen habe ich schon eine Menge Frauen gesehen, die vor einer Madonna von Tintoretto auf die Knie gesunken sind.“

Prada, Juan Manuel de: TRÜGERISCHES LICHT DER NACHT, S. 286f.

Bilder können, unabhängig von ihrer künstlerischen Qualität, Gefühle auslösen, die nicht im Glauben an die magische Zauberkraft des Kunstwerks begründet liegen, sondern in der Kraft einer auratischen Ästhetik, die dem Bild auch in aufgeklärten Zeiten die Potenz verleiht, mehr zu sein als ein profanes „seelenloses“ Ding.

Am nächsten Morgen schmerzte es mich, das Gemälde anzusehen. [...] Vor allem das tiefe Gelb erfüllte mich mit der Freude, die meine Mutter mit ihren Worten verurteilt hatte und die jetzt Schuldgefühle in mir weckte. Ich versuchte mir vorzustellen, wie das fertige Bild am [Markt-]Stand von Pieter dem Vater für zehn Gulden zum Verkauf aushing – einfach das Bild einer Frau, die einen Brief schrieb. Es gelang mir nicht.

Chevalier, Tracy: DAS MÄDCHEN MIT DEM PERLENOHRRING, S. 167

In Anlehnung an Narziss Ach soll diese Qualität des Bildes hier mit der Potenz eines Objektions-Objektes charakterisiert werden. Unter Objektion verstand der Psychologe „die Verlegung seelischer Tatbestände auf das Objekt, auf den Gegenstand“¹²⁰⁵. Er beschrieb damit – allgemein ausgedrückt – eine Verhaltensform, bei der weitgehend unbewusst subjektive Tatbestände des Gefühlslebens auf das Objekt übertragen und zu entsprechenden Eigenschaften des Objektes werden. So können Gegenstände die Merkmale des Sympathischen oder Unsympathischen annehmen, lösen besondere Emotionen aus, die so genannten Objektions-Gefühle. Diese resultieren nicht allein aus der (wiederholten) Provokation derselben, sondern ebenso aus der Beschaffenheit des Objektes selbst bzw. seiner Wahrnehmung, was sich durch die unmittelbare Gefühlswirkung zeigt, die Ach als natürlichen Gefühlston des Gegenstandes bezeichnet. „Die Verbindung dieser natürlichen Gefühlsbetonung mit den Objektionsgefühlen zu einer harmonischen Gesamtwirkung ist es, welche uns die Dinge schön macht [...], das Kunstwerk zu einem Genuß [...]“¹²⁰⁶. Als eine der Bedingungen für die Objektion beschrieb der Psychologe die „Präponderanz des Objektes“ und damit den Tatbestand,

„daß dem Objekt gegenüber den sonstigen Bewußtseinsinhalten infolge seiner besonderen Eigenschaften eine überragende Rolle zukommt. Der Gegenstand ist der ruhende Pol gegenüber dem Wechsel der bewußten Erscheinungen. Unsere Aufmerksamkeitsrichtung wechselt, unsere Tätigkeiten ändern sich,

¹²⁰⁴ Berger, John (1992): Das Kunstwerk, S. 80f.

¹²⁰⁵ Ach, Narziss (1932): Finale Qualität (Gefügigkeit) und Objektion, S. 267

¹²⁰⁶ Ebd. S. 282

der Gegenstand bleibt stets derselbe. Ja der Gegenstand selbst kann vorhandene Eigenschaften verlieren und andere annehmen [...].¹²⁰⁷

Mit Objektion soll hier – die Achsche Begriffsverwendung stark vereinfacht – die Fähigkeit des Objektes Gemälde beschrieben werden, Gefühle seines Betrachters für diesen als besondere Eigenschaften des Piktoralen erscheinen zu lassen. Tatsächlich werden diese Emotionen von den Dispositionen des Werks jedoch nur unterstützt. Der Rezipient projiziert eigene Gefühle auf den Gegenstand, ist sich dessen aber nicht bewusst. Die Präponderanz des Objektes, von der allein durch die spezifische Deklaration des Bildes als Kunst ausgegangen werden kann, ermöglicht die Objektion und lässt das Kunstwerk für den Betrachter zu einem für ihn selbst weitgehend unbestimmten „Mehr“ werden, sogar zu einem Außen-Aspekt seines seelischen Inneren.¹²⁰⁸ Dieser Vorgang, so Ach, sei ein unbewusster, der nur in der wissenschaftlichen Betrachtung als solcher ersichtlich werde. Denn im bewussten Erleben seien die Objekte mit ihren Eigenschaften schlicht unmittelbar gegenwärtig. Erst die reflektierende Sichtweise zeige ihre Besonderheiten als Folgewirkungen einer Objektion von seelischen Tatbeständen.¹²⁰⁹

So stellt sich auch die neuartige Überhöhung, die vor allem dem künstlerischen Gegenstand Gemälde zukommt, unreflektiert als eine „mystische“ dar, auch wenn sie psychologisch erklärt werden könnte und sich schon gar nicht mehr aus der vermeintlich magischen Wirkkraft des Bildes speist. Denn sie lässt sich auch nicht alleine auf die künstlerische Qualität des Werks zurückführen, auf welche sich die magische Bildauffassung im Zuge der „Säkularisierung“ der Kunst verschoben hat. Ulrich Weisner etwa fragt zu recht: „Welchen Anteil an ihrem [der Aura] Zustandekommen hat das Werk selbst, welchen der Betrachter?“¹²¹⁰ Und er konstatiert darüber hinaus, dass auch die Umgebung der Präsentation des Werks dasselbe in seiner Wirkung entscheidend bestimmt.

In einer künstlerisch reichen wie stilistisch diffusen Zeit, in der eine mehrheitlich übereinstimmende und für viele nachvollziehbare Antwort auf die Frage, was denn Kunst überhaupt sei¹²¹¹, fehlt, geht die Aura des Werks, die hier als Produkt der Objektion verstanden werden soll, nicht mehr ausschließlich von diesem selbst aus. Eine ihr ähnliche qualitative Größe lässt sich ebenso durch externe Faktoren evozieren, durch Eigenschaften, die an das Objekt herangetragen, ihm zugesprochen werden und sowohl als Anzeige als auch Rechtfertigung für den Status als „Kunstwerk“ dienen. Von der ursprünglichen „Aura“ – (griech./lat.) „Hauch“, heute die Gesamtheit der Wirkungen, also die Ausstrahlung, das Fluidum, die positiven Signale, die von einem Kunstwerk ausgehen, soll daher hier die Wirkung, die erst durch externe Faktoren evoziert wird, unterschieden und als „Ersatz“-Aura bezeichnet werden. Deren Existenz bedeutet keinesfalls, dass Kunstwerke heute keine authentische Aura mehr hätten. Dies würde die Proklamation vom Ende aller Kunst bedeuten. Im „Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit“ jedoch, so befürchtete Benjamin zumindest tendenziell zu recht, und außerdem aufgrund der Strittigkeit der Antworten auf die Frage „Was ist

¹²⁰⁷ Ach, Narziss (1932): Finale Qualität (Gefügigkeit) und Objektion, S. 334

¹²⁰⁸ Darauf weist Narziss Ach etwa durch die Objektions-Bedingung der Entlastungstendenz, einem tief innewohnenden Trieb, durch den bewusste Erlebnisse des Ichs auf die Objekt- oder gegenständliche Seite verlegt werden, hin (vgl. ebd. S. 333).

¹²⁰⁹ Vgl. ebd. S. 268

¹²¹⁰ Weisner, Ulrich (1991): Museumsarbeit, S. 14

¹²¹¹ So stimmte etwa die Hälfte nicht-habituelier Besucher im Hannoveraner Sprengel-Museum angesichts zeitgenössischer Kunst der provokanten Aussage, „das kann mein Kind auch“, zu oder hielt die Exponate „für eine Verdummung der Leute“ (vgl. Lindner, Bernd (1995): Besucher im Sprengel Museum Hannover. Eine kulturosoziologische Bestandsaufnahme, S. 39).

Kunst?“, gerät die „Autorität“ der Sache zunehmend „ins Wanken“¹²¹². Die vom Kunstwerk ausgehende Aura ist nicht (mehr) in jeder Situation und nicht immer für die Mehrheit der Betrachter erfahrbar, sondern wird – so die hier nicht zuletzt durch die Lektüre der Bilder-Texte konturierte These – durch eine von äußeren, intersubjektiv nachvollziehbaren Faktoren evozierte auraähnliche Qualität zumindest unterstützt und zugänglich gemacht.

„Ist es [das Interessante am Beruf des Kunsthändlers] nicht die Faszination der Kunst?“

„Ach ja... die Kunst... Wissen Sie, Signora Vasari, mit der Faszination ist das so eine Sache...“

[...]

„... mich reizt eher die Lust am Risiko... Natürlich auch das Geld, das sich dabei verdienen lässt [...].“

„Klar! Geld übt immer eine Faszination aus.“

Soyener, Johannes K. / Bossi, Bartolomeo: DIE VENUS DES VELASQUEZ, S. 229f.

Eine maßgebliche Größe dieser hervorgerufenen „Aura“ ist die ökonomische: Der Preis wird vor allem außerhalb einer elitären Kunstszene und ihres Marktes als quantifizierbarer Indikator eines nicht messbaren und häufig nicht nachvollziehbaren ästhetisch-ideellen Wertes verstanden. Andere Faktoren sind die Pathetik der Präsentation in Museen oder Galerien, die den Unterschied des „Originals“ von seinen Reproduktionen markiert, sowie die „Biographie“ des Werks, die in der „Wiege“, im Atelier eines prominenten oder eines intersubjektiv zum „Künstler“ aufgebauten Urhebers beginnt und das Werk als „einen Cézanne“ oder als „einen Van Gogh“ auszeichnet.

All dies lässt das als Kunstwerk anerkannte Gemälde mehr sein als ein alltäglicher Gegenstand. Ihm wird eine neuartige „Aura“ verliehen, die es zu einem abschließend und allgemeingültig nicht definierbaren „Etwas“ überhöht und es über seine materiellen Grenzen hinauswachsen lässt. Das Kunstwerk wird gesehen als etwas, das es aus eigener Kraft nicht sein, sondern wozu es allein durch intersubjektive Übereinkunft erklärt werden kann. So können denn auch nur Objekte, welche die Öffentlichkeit erreichen, ihren Kunstcharakter „offenbaren“. Erst hier werden sie diskursiv zu Kunstwerken gemacht. Damit tritt die von Benjamin getroffene Unterscheidung zwischen dem früheren Kultwert des Bildes und seinem heutigen Ausstellungswert deutlicher zutage denn je. Denn nur für Gebilde im Dienst des Kultes sei es wichtiger, dass sie vorhanden seien als dass sie gesehen würden.¹²¹³

Es tat mir gut – ihre Bewunderung. Ohne ein aufgeschlossenes Publikum war ein Bild letztlich nur Geste, Pigment und Leinwand.

Atkins, Charles: DAS VERSCHWUNDENE PORTRÄT, S. 177

Und so führen auch die Bilder-Texte, die vor allem „alte“ Werke und damit jene mit langer und konventionalisierter Rezeptionsgeschichte inszenieren, nur noch in einigen theoretischen Reflexionen die Aura eines Werks auf die versetzende Wirkung seiner Darstellung zurück und damit auf etwas, das als nahezu magische Kraft vom Werk selbst ausgeht und sich somit nicht nur als vom Menschen „Gemachtes“ vom „Geschaffenen“ des göttlichen Schöpfers unterscheidet..

„Auf keinen Fall darf man Natur und Kunst verwechseln. Was wir Pflanzen, Tieren oder Steinen als angeblichen Ausdruck unterstellen, ist weder beabsichtigt noch ihr naturgemäßes Merkmal. Um derlei wahrzunehmen oder als ihrem Wesen zugehörig zu empfinden, ist ein Betrachter nötig. Gemälde oder Skulpturen hingegen zeigen erfundene Gestalten, das heißt Bilder, auf die die Kraft des Künstlers übergegangen ist.“

Fernández, Pedro: DAS GEHEIMNIS DES MALERS, S. 168

Dieser Übergang sei, so der Roman weiter, vor allem nachvollziehbar, *indem man ahnt, vermutet, experimentiert und vor allem den Energiestrom in sich aufnimmt, der von bedeutenden Werken*

¹²¹² Benjamin, Walter (1980): Gesammelte Schriften, Band I,2 [Das Kunstwerk], S. 477

¹²¹³ Vgl. ebd. S. 483

ausgeht (S. 169). Ein Gemälde zu rezipieren schließt also die unbestimmte gefühlsmäßige Erfassung seiner künstlerischen Aura mit ein, denn *nur das Erkenntnisvermögen des Menschen vermag bewusste Grenzen zu überschreiten* (ebd.). Diesen Grenzen selbst bleibt das Werk zwar in seiner Materialität verhaftet, die Aura jedoch eröffnet dem Rezipienten einen Ausgang aus diesen.

Jetzt, nachdem ich mein Leben dem Studium der Kunstgeschichte gewidmet habe, ist mir klar, wie sehr Wissen den ersten subjektiven Kontakt mit der Materie vertieft, doch weiß ich auch, dass die damals erfolgte Annäherung mein Verständnis für das allen großen Kunstwerken zu Grunde liegende Geheimnis verstärkt hat. Im Laufe der Zeit habe ich mich zu einem Fachmann für Bildaufbau und Ikonographie entwickelt, die als Randgebiete der Malerei gelten. Ich habe mir angewöhnt, ein Gemälde zu analysieren, indem ich darauf achte, auf welche Weise der Maler Punkte, Linien, Perspektive, Geometrie und Abtönungen verwendet, um die von ihm ausgewählten Aspekte der Wirklichkeit oder der Erfahrung auszudrücken. Der Art und Weise aber, auf die mich mein Vater der Kunst gegenüberzutreten gelehrt hat, verdanke ich, dass das Mysterium trotz allem den Vorrang behält [...]. (S. 39f.)

Die Inszenierungsstrategien, die hier als solche aus transpiktoraler Perspektive beschrieben werden, setzen weniger auf diese authentische und an die künstlerische Qualität gekoppelte Aura als weit mehr auf die durch externe Faktoren aufgebaute „Ersatz-Aura“ eines Werks, die jedoch kaum theoretisch reflektiert wird. Die Strategien selbst spiegeln hingegen das Bewusstsein von der heutigen Dominanz dieser Ausstrahlungskraft des künstlerischen Produkts wider¹²¹⁴, die jene „originale“ ersetzt oder ergänzt, welche vom Werk selbst ausgehend als „versetzende[r] Charakter“¹²¹⁵ beim Genuss dessen angezeigt wird, was übereinstimmend als Kunst erkannt wurde. Seit Kunst also nicht mehr in mehrheitlich nachvollziehbarer Weise etwas mit „Können“, mit der meisterhaften Verfertigung von Dingen zu tun hat, deren Größe anhand des Produktes selbst von der Mehrzahl der Rezipienten bestimmt werden kann, erinnert das Verhalten von „Kunstkennern“ die verunsicherte Masse häufig – vor allem jedoch angesichts „moderner, abstrakter Kunst“ – an das Märchen „Des Kaisers neue Kleider“. Während scheinbar nicht mal der Künstler zu definieren vermag, was sein „Handwerk“ sei – „Sie erwarten von mir, daß ich Ihnen sage, daß ich Ihnen definiere: Was ist Kunst? Wenn ich es wüßte, würde ich es für mich behalten“ (Pablo Picasso) –, erkennen „Experten“ ein Produkt desselben vermeintlich zweifellos. In dieser Sphäre der wissenden Eingeweihten wird Kunst zu etwas Exklusivem und hat allein schon deshalb eine „Aura“ der Rätselhaftigkeit, die eben nicht aus dem resultiert, was zwischen Werk und Betrachter geschieht, sondern die aus dem verborgenen Kommunikationsprozess eines elitären Rezipientenkreises erwächst, an dessen Ende bestimmt worden ist: Das ist Kunst! Der „breiten Masse“ werden als Hilfe zur Anerkennung dieser „Erkenntnis“ oder besser: „Entscheidung“¹²¹⁶, die für sie nicht durch die Anschauung oder das Erleben des Objektes selbst nachvollziehbar wird, externe Indizien geliefert, welche Faktoren die „Ersatz-Aura“ erzeugen und Kunst als solche ausweisen.

Was vor allem auf die modernen abstrakten Werke zutrifft, für welche „die ungebildeten Betrachter unserer Gesellschaft [...] über keine spezifischen Wahrnehmungskategorien verfügen“¹²¹⁷, gilt in abgeschwächter Form auch für Werke großer Meister, die trotz realistischer Darstellung andere Sehkompetenzen erfordern als die multimedialen Bilder der Alltagswelt und daher markanter Ak-

¹²¹⁴ Daher sei hinsichtlich des Belegs dieser Aussage auf Kapitel 5.3 verwiesen.

¹²¹⁵ Dieterle, Bernard (1988): Erzählte Bilder, S. 63

¹²¹⁶ Vgl.: „Mitunter wächst die Bedeutung eines Kunstwerkes allein aus der Tatsache, daß es im Museum ausgestellt ist, also von Fachleuten ausgewählt wurde. Übertrieben sollte dieser Aspekt nicht zur Vermittlung von Kunst genutzt werden, da der Kunstmarkt und der Ausstellungsbetrieb über eigene Mechanismen verfügen, die oft an den originalen Kunstwerken, ihrer Entstehung und ursprünglichen Herkunft, Funktion und an den Interessen der Künstler vorbeigehen.“ (Hess, Ulrike (1999): Kunsterfahrung an Originalen, S. 63)

¹²¹⁷ Bourdieu, Pierre (²1983): Zur Soziologie der symbolischen Formen, S. 162

zeptanz-Anreize bedürfen – um so mehr als sie heute im „Original“ nur noch von wenigen Betrachtern rezipiert werden.

Einer dieser starken, manifesten und Aura evozierenden Kunst-Indikatoren ist der intersubjektiv festgesetzte Preis: Kunst ist, was viel kostet.¹²¹⁸ Gerade seit der zweiten Hälfte der achtziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts¹²¹⁹ erzielten Gemälde auf dem weltweiten Auktionsparkett Schwindel erregende Millionenerlöse¹²²⁰, etwa Picassos „Junge mit Pfeife“ wurde 2004 bei Sotheby´s für über 100 Millionen Dollar versteigert, 2005 wechselten 477 Werke für mehr als eine Millionen Dollar den Besitzer¹²²¹. Auch die in Studien ermittelten Hauptgründe für den Kauf lassen sich nicht mehr vorrangig auf den ästhetischen Wert des Kunstwerkes zurückführen, denn neben dem Anliegen, ein ästhetisches Bedürfnis zu befriedigen, zählen das Prestige- und das Investitionsmotiv zu diesen.¹²²²

Wir wollen ein Loblied auf alles Neumodische singen! [...]. Die Malerei ist eine Handelsware.

Erkelius, Per Agne: DAS BILD, DAS ICH DIR SCHRIEB, S. 263

„[...] Die Preise sind einfach ins Unermessliche gestiegen, da spiele ich nicht mehr mit. Außerdem geht es vielen nur noch um Spekulation. Diese Leute kennen ja nicht mehr den Wert von Bildern“, Zarts Vater zog eine angewiderte Grimasse, „nur noch den Marktwert.“

Meyn, Boris: DIE BILDERJÄGER, S. 144

Doch ist Kunst ökonomisch betrachtet nicht auf ihren Sach-, gar Materialwert beschränkt, das Zustandekommen ihres Preises daher für Nicht-Eingeweihte genauso wenig nachvollziehbar wie die Frage „Was ist Kunst?“ beantwortbar. Tatsächlich ist dem Kunstwerk kein objektiver und damit an festen Kriterien überprüfbarer Wert zuzumessen, dennoch gibt es auf diesem Markt, auf dem einerseits auch rational-ökonomisch Handelnde agieren, der andererseits jedoch stärker als andere vom Zufall gesteuert ist, „harte“ Faktoren, die den Preis des Objekts bestimmen. Es existieren allerdings genauso Determinanten, die nur für den Kunstmarkt gültig sind.¹²²³

Sieht man das künstlerische Objekt nicht nur als Investitionsgut und damit gleichsam als Aktienpapier an, für das die Höhe der Rendite zählt, sondern als dauerhaftes Konsumgut, wird deutlich, dass die unmittelbar auf Basis der Gemäldebetrachtung konstatierte Qualität im Abgleich mit der von Kunst geforderten Leistung auch ein den Preis bestimmender Faktor ist. Und so „befinden sich der ästhetische und der ökonomische Wert von Kunstwerken in unserem Marktmodell in einer bestimmten, dynamischen Interaktion, angetrieben vom ‚Nachfragesog‘ des Publikums“¹²²⁴, der als preisliches Kriterium das der Verkaufbarkeit etabliert:

„Damit liegen auch ökonomische Kriterien dem ästhetischen Entscheid zugrunde. Diese liegen teilweise im Werk selbst, überwiegend aber sind es Faktoren, die außerhalb des Werkes liegen und z.B. die Persönlichkeit des Künstlers betreffen [...].“¹²²⁵

¹²¹⁸ Vgl.: „Die Preise erreichen schwindelnde Höhen, denn die Leute kaufen nur das Teuerste, an etwas anderes glauben sie nicht [...].“ (Gehlen, Arnold (²1965): Zeit-Bilder, S. 213)

¹²¹⁹ Vgl. Drinkuth, Friederike Sophie (2003): Der moderne Auktionshandel und seine Verbindung zur Kunstgeschichte – aufgezeigt am Beispiel der führenden internationalen Auktionshäuser, S. 25ff.

¹²²⁰ Ulrike Klein beschreibt dies als neues Phänomen und spricht vom „Verschwinden des Bildes“. Dieses sei nur noch Geldanlage, seine ästhetische Qualität werde nicht einmal mehr vom Eigentümer „genutzt“, weil dieser „die Leinwand wie Börsenpapier“ (Gehlen, Arnold (²1965): Zeit-Bilder, S. 213) behandle, oft unbesehen kaufe und im Tresor aufbewahre (vgl. dies. (1993): Der Kunstmarkt. Zur Interaktion von Ästhetik und Ökonomie, S. 39).

¹²²¹ Rautenberg, Hanno (2006): Heiß auf Matisse. In: Die Zeit 17, S. 17

¹²²² Vgl. Talkenberg, Andrea (1992): Die Ökonomie des Bildmarktes. Eine informationsökonomische Analyse, S. 34

¹²²³ Vgl. Klein, Ulrike (1993): Der Kunstmarkt, S. 1

¹²²⁴ Vgl. ebd. S. 192

¹²²⁵ Vgl. ebd.

Dessen Publizität kann als eine objektive und feststehende Preiskoordinate gelten, welche die Nachfrage und damit den Geldwert seiner Werke erhöht. Der Preis – wenn er tatsächlich erzielt werden kann – wiederum führt durch Reproduktionen der Objekte zu größerer Bekanntheit des Urhebers und macht erneut ökonomische Steigerungen des Originals möglich.¹²²⁶ Doch dieser komplexe Interaktionsprozess ist für „Analphabeten in Sachen Kunst“¹²²⁷ nicht einsichtig. Für sie evozieren die bezahlten Summen die Frage nach ihrer Berechtigung. Diese scheint nur ironisch „erklärbar“:

*„Und warum ist ein Bild von Miró so teuer, wenn es doch nur Gekleckse ist?“, fragte Julia.
 „Sei still, Kleines, davon verstehst du nichts“, schnitt ihr Mann ihr mit einem zärtlichen Kniff in den Po das Wort ab.
 „Mirós Bilder sind so teuer, weil nur die ganz Reichen sie kaufen können“, sagte Michel Vedrano.
 „Siehst du, Luis, wie einfach das ist? Jetzt hab ich´s verstanden“, rief Julia begeistert.*

Vincent, Manuel: DIE BILDERSAMMLERIN, S. 176f.

Nicht nur der Preis zeitgenössischer Werke, die sich erst mit der „inneren Logik“ der auf dem Markt erfolgreichen Kunstentwicklung kompatibel erwiesen haben, sondern auch jener Alter Meister, die bereits als „Kunst“ etabliert sind, erscheint aufgrund der exorbitanten Höhe schwer nachvollziehbar. Doch gerade aus diesem irrational empfundenen Kaufwert erwächst deren „Aura“ und stellt einen intersubjektiv auch ohne direkte Anschauung nachvollziehbaren Grund für ihre Anerkennung dar. Der Kauf eines Gemäldes kann daher als Form seiner Rezeption angesehen werden.

„[...] Ein Bild ist doch nichts weiter als Leinwand, Holz, Farbe, Firnis... Das einzige, was zählt, ist, was es dir in die Tasche bringt, wenn es den Besitzer wechselt.“

Pérez-Reverte, Arturo: DAS GEHEIMNIS DER SCHWARZEN DAME, S. 23

Luis Bastos lag nichts daran, in die Matisse-Ausstellung zu gehen, denn Bilder, die man nicht kaufen konnte, so sagte er, existierten für ihn nicht [...].

Vincent, Manuel: DIE BILDERSAMMLERIN, S. 176f.

Im Gegensatz zu der von der Ästhetik ausgehenden Aura speist sich jene aus dem finanziellen Wert resultierende aus der Peripherie des Kunstwerks, dessen Hauptgewicht heute eben nicht mehr auf seinem Kult-, sondern auf seinem Ausstellungswert liegt: Als solches, so sagt Benjamin, werde es „zu einem Gebilde mit ganz neuen Funktionen, von denen die uns bewußte, die künstlerische, als diejenige sich abhebt, die man später als eine beiläufige erkennen mag“¹²²⁸. Bertolt Brecht hat dies ebenfalls erkannt als er zu bedenken gab, dass es fraglich sei, ob der Begriff „Kunstwerk“ weiter verwendet werden könne, wenn sich dieses in „Ware“ verwandelt habe.¹²²⁹

Aber je mehr er seine eigenen Gemälde auf den Kunstmärkten kaufte und verkaufte, desto fremder wurden sie ihm: Vielleicht war das die Strafe für eine große Sünde. Er mochte sie nicht mehr. Er musste auf etwas noch Tieferes und Wahreres als vorher kommen.

Erkelius, Per Agne: DAS BILD, DAS ICH DIR SCHRIEB, S. 266

Der heute dominierend auf dem Ausstellungswert liegende Rezeptionsakzent lenkt den Blick auf einen weiteren, die „Ersatz“-Aura konstituierenden Aspekt: auf die exponierte und exklusive Atmosphäre, in der Kunst präsentiert wird. Auch sie – wie der Preis – dient zur Markierung dessen, was Experten als Kunst bezeichnen und was in Folge auch Laien als solche wahrnehmen.

¹²²⁶ Vgl. Klein, Ulrike (1993): Der Kunstmarkt, S. 194

¹²²⁷ Vgl. Oelker, Petra: DAS BILD DER ALTEN DAME, S. 131 / Vincent, Manuel: DIE BILDERSAMMLERIN, S. 176f.

¹²²⁸ Benjamin, Walter (1980): Gesammelte Schriften, Band I,2 [Das Kunstwerk], S. 484

¹²²⁹ Vgl. Brecht, Bertolt (1967ff.): Gesammelte Werke, Band 18 [Schriften zur Literatur und Kunst, Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment], S. 201

„Das Museum schützte lange Zeit die Grenze zwischen High und Low Culture. Die Bilder in den Massenmedien waren draußen und die Bilder im Museum drinnen. Die Museen trennten dabei, was einmal als sakral galt, von alledem, was jetzt erst profan (‘vor dem Tempel’) wirkte.“¹²³⁰

Die heutige Galerie und das Museum, das ein „Produkt der Säkularisierung“¹²³¹ sei, haben jedoch durch ihre spezifische, auf das Objekt fokussierte, dabei aber unnahbar wirkende und durch „Bitte nicht berühren“-Schilder auch tatsächlich distanzierte Präsentation von Kunst¹²³² vieles von der sakralen Atmosphäre übernommen, in welcher in Frühzeiten Kunst kultische Funktion hatte.

Eine taubengraue gestrichene Trennwand war in der Mitte des Raums aufgestellt worden. Daran hing ein einziges Gemälde in einem schweren goldenen Rahmen. Die Stille und das sanfte indirekte Licht, das von oben den Raum ausleuchtete, schufen eine unergründliche kontemplative Atmosphäre, die mich an gotische Kathedralen erinnerte.

Chadwick, Whitney: IM LABYRINTH DER BILDER, S. 29

Auch die religiöse Vorstellung des „Big Brother ist watching you!“ findet sich darin wieder:

Die hoch an den Wänden montierten, gut sichtbaren Überwachungskameras lieferten den Besuchern eine eindeutige Botschaft: Wir sehen dich! Wehe, du rührest etwas an!

Brown, Dan: SAKRILEG, S. 40

In seiner 200-jährigen Geschichte habe das Museum, so Belting, sich zu einem „Tempel“¹²³³ entwickelt, in dem Kunst geweiht werde, es solle auch künftig eine Heterotopie, ein Ort, der anderen Orten in der Welt unähnlich ist, bleiben.¹²³⁴ In einem solchen „Musentempel“ bewegen sich auch Museumsbesucher in weitgehend konventionalisierter Weise „andächtig“ und mit dem Wissen, dass ihr Gebaren angesichts der Exponate die „ganzheitliche Betroffenheit des Menschen“¹²³⁵, die das Erleben von Originalen den wahren Kennern ermögliche, körperlich zum Ausdruck bringen muss.

Langdon kam es beinahe pietätlos vor, an so vielen Meisterwerken vorbeizueilen, ohne auch nur einen flüchtigen Blick darauf zu werfen.

Brown, Dan: SAKRILEG, S. 51

Und so gleicht das Benehmen vieler auch häufig rein optisch einem Wandeln durch einen sakralen Raum. Tatsächlich ist diese intensiv intrinsische Befasstheit mit Kunstwerken jedoch häufig simuliert. Dies zeigen Studien, die das Besucherverhalten eher als ein „kulturelles window-hopping“¹²³⁶, als ein „check-and-go“¹²³⁷ charakterisieren.

Um sämtliche 65.300 Ausstellungsstücke des Louvre gebührend zu bewundern, brauchte der Besucher angeblich fünf Tage, doch die meisten Touristen wählten ein abgekürztes Verfahren, das Langdon als „Louvre light“ zu bezeichnen pflegte. Dabe wurden die drei berühmtesten Stücke des Museums im Schweinsgalopp abgeklappert: allen voran die Mona Lisa, ferner die Venus von Milo und die geflügelte Nike von Samothrake.

Brown, Dan: SAKRILEG, S. 29

Der Betrachter tastet das Bild mit Blicken ab, wendet sich der Beschriftung zu und schaut erneut flüchtig auf das Werk, bevor er sich nach rund zehn Sekunden dem nächsten zuwendet.¹²³⁸

¹²³⁰ Belting, Hans (2001): Das Museum als Medium, S. 36

¹²³¹ Ebd.

¹²³² Von kunstpädagogischer Seite werden seit einigen Jahrzehnten Museums-Konzepte gefordert, die diese Distanz reduzieren (vgl. Spickernagel, Ellen (1976): Das Museum: Lernort contra Musentempel / Schuck-Wersig, Petra / Wersig, Gernot (1986): Die Lust am Schauen oder müssen Museen langweilig sein?)

¹²³³ Belting, Hans (2001): Das Museum als Medium, S. 31

¹²³⁴ Vgl. ebd. S. 37

¹²³⁵ Hess, Ulrike (1999): Kunsterfahrung an Originalen, S. 247

¹²³⁶ Graf, Bernhard / Treinen, Heiner (1983): Besucher im Technischen Museum. Zum Besucherverhalten im Deutschen Museum München, S. 145

¹²³⁷ Klein, Hans Joachim (1997): Kunstpublikum und Kunstrezeption, S. 352

¹²³⁸ Vgl. ebd. S. 352f. Dies zeigten nicht zuletzt die Besucher der MoMA-Ausstellung in Berlin, die sich zwar bis zu elf Stunden anstellten, um in das Museum zu gelangen, sich dann jedoch durchschnittlich rund 30 Sekunden pro Gemälde für die Bildbetrachtung Zeit nahmen (vgl. Rauterberg, Hanno (2004): Exzess der Duldsamkeit. Das größte Kunstwerk der MoMA-Ausstellung ist die Schlange davor. Sie hat schon eine Millionen Menschen angezogen. In: Die Zeit 36, S. 37).

„Die Kunst ist völlig nebensächlich“, korrigierte Zart. „Was zählt, ist das Museum als Erlebnispark für die ganze Familie. Disney lässt grüßen! [...]“

Meyn, Boris: DIE BILDERJÄGER, S. 150

Belting sieht dennoch das Museum als einen „Ort der privilegierten Raumerfahrung“. Dieser provoziere ein spezifisches Verhalten und eine ebensolche Haltung und stelle das einzig geeignete, selbst schon auratische Forum für die Erfahrbarkeit der physischen Dinge und ihrer Aura dar. Doch letztere sei „dem Siegeszug der Moderne so gründlich zum Opfer gefallen, dass wir sie nur noch in einem Kult der Erinnerung zurückrufen können“¹²³⁹. Das Museum sei der Ort dieser Erinnerung, „[d]aher das Plädoyer, diese Aura der Räume im Museum zu dramatisieren, statt sie zu verstecken“¹²⁴⁰. Denn diese verstärke und pointiere das „Fluidum um das vom Künstler geschaffene Kunstwerk“¹²⁴¹, das in der direkten Begegnung des Besuchers mit der Kunst erfahrbar werde, ganzkörperlich, emotional und rational.¹²⁴²

Damit dies möglich ist, dürften – so lauten immer stärker artikuliert Ansprüche an die museale Präsentation – die Werke im Museum nicht „galerienneutral stillgestellt“ sein, sondern müssten derart inszeniert werden, dass ästhetische Erfahrung¹²⁴³ möglich werde.¹²⁴⁴ Und diese sei – so lauten vor allem kunstpädagogische Stimmen¹²⁴⁵ – nur angesichts des „Originals“¹²⁴⁶, in Gegenwart des Endergebnisses eines manuellen Herstellungsprozesses, eine authentische. Obwohl dieser Einfluss des unmittelbaren Erlebens von Kunst auf den Menschen erwiesen und die „echten“ Werke leicht zugänglich seien, vernachlässige das Bildungssystem diese Begegnung. Tatsächlich – dies zeigen Ergebnisse der Besucherforschung – weisen Kunstmuseen die „mit Abstand elitärsten Publika unter allen Museumsarten“¹²⁴⁷ auf. Auch im Zeitalter der technischen, der „totalen Reproduzierbarkeit“¹²⁴⁸ umweht die originale Kunst ein auratischer „Hauch von Exklusivität“¹²⁴⁹, den Bourdieu, allerdings stark marxistisch konnotiert, konstatierte.¹²⁵⁰ Die Omnipräsenz von Nachbildungen in der Alltagswelt hat – wie von Kulturpessimisten befürchtet – deren „Aura“ nicht zerstört, sondern

¹²³⁹ Belting, Hans (2001): Das Museum als Medium, S. 40

¹²⁴⁰ Ebd.

¹²⁴¹ Hess, Ulrike (1999): Kunsterfahrung an Originalen, S. 247

¹²⁴² Ulrich Weisner betont, seine Seminarteilnehmer hätten gesagt, das Original wirke im Vergleich zur Reproduktion „lebendiger“ und „wärmer“. Er schließt aus den gewählten Adjektiven, dass nicht nur das Auge des Betrachters, sondern er ganzheitlich angesprochen ist (vgl. ders. (1991): Museumsarbeit, S. 29f.).

¹²⁴³ Ulrich Weisner knüpft gerade das Original an den Begriff der Erfahrung und unterscheidet es so von der Reproduktion, die mehr mit dem Begriff der Erinnerung verbunden sei (vgl. ebd. 35).

¹²⁴⁴ Vgl. Welsch, Wolfgang (²1991): Ästhetisches Denken, S. 60

¹²⁴⁵ Vgl.: „Im Zeitalter der totalen Reproduzierbarkeit und der damit verbundenen Überfülle an Vorstellungsbildern wird es jedoch mehr und mehr notwendig, wieder empfindlich zu werden für die Nichtreproduzierbarkeit des individuellen, einmaligen Bildleibes, in dem eine Bildvorstellung Gestalt angenommen hat.“ (Hess, Ulrike (1999): Kunsterfahrung an Originalen, S. 27)

¹²⁴⁶ Der Streit begann mit Beiträgen zum Verhältnis von Original und Faksimile-Reproduktionen um 1929 in der Zeitschrift „Der Kreis – Zeitschrift für künstlerische Kultur“. Namhafte Museumsleute und Kunstwissenschaftler plädierten für die Reproduktion zum Zweck der Volksbildung, andere sprachen sich gegen das Surrogat aus.

¹²⁴⁷ Klein, Hans Joachim (1997): Kunstpublikum und Kunstrezeption, S. 346. Laut Helga Buchschartner erweist sich ein Großteil der Gesellschaft immun gegen die Kunst, obwohl er mit ihr überschüttet werde, weil sie das „Verstehen von Kunst als nicht notwendig oder für ihr persönliches Glück nicht bereichernd empfindet“ (dies. (1998): Kunstbetrachtung zwischen Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft, S. 152).

¹²⁴⁸ Weisner, Ulrich (1991): Museumsarbeit, S. 27

¹²⁴⁹ Bourdieu, Pierre (²1983): Zur Soziologie der symbolischen Formen, S. 181

¹²⁵⁰ Die Liebe zur Kunst galt Pierre Bourdieu als Attribut der Zugehörigkeit zur oberen, durch Bildung privilegierten Elite. Nur ihr sei durch Wissen die bewusste Decodierung von Kunst möglich.

scheinbar geradezu verstärkt, da die Verbreitung von Reproduktionen als inflationär¹²⁵¹ empfunden wird und die Sehnsucht nach der Einzigartigkeit zu wecken scheint.¹²⁵²

Es „ist [...] selbst für hartnäckige Ignoranten nahezu unmöglich geworden, Hoppers ‘Nighthawks’ nicht zu kennen, das WG-Postermotiv [...]. Allenfalls Leonardos ‘Abendmahl’ dürfte noch häufiger persifliert und auf Werbeprospekte oder Postkarten gedruckt worden sein. Das Bild ist heute vor allem eine Inkunabel für massenhaft reproduzierte Einsamkeit. Und genau deshalb verblüfft es einen dann doch wiederum, in London das totfotografiert geglaubte Original der ‘Nighthawks’ zu sehen [...]. Das Gemälde hängt da wie in einem Allerheiligsten von den anderen isoliert.“¹²⁵³

Während sich das Original früher nur von wenigen „Fälschungen“ und vereinzelt Reproduktionen abgrenzen ließ, ragt es heute als Unikat aus einer Masse heraus und verheißt ein qualitatives Kunsterlebnis, das die Reproduktion nicht herzustellen vermag, schon allein, weil der Betrachter ihr nicht mit der gleichen Einstellung gegenübertritt wie dem homogenen, unmittelbaren Objekt, an dem noch die Spuren der handwerklichen Bearbeitung sichtbar und durch sie die investierte Arbeit und Erfahrung erahnbar sind:

„Als Vor- und Nachklang des Kunstgenusses vor dem Original wird der Reproduktion ihre große Bedeutung bleiben. Aber sie ist und bleibt ein Ersatz für ein Eigentliches, ein nicht Ersetzbares: Das ist die direkte Berührung mit der Kunst. [...] Das Kunstwerk selbst ist einmalig, ist schwer herzustellen, ist kostbarer und ist schwieriger zu sehen. Diese scheinbaren Nachteile des Kunstwerkes sind im Grund aber auch Vorteile. [...] Verbreitung und Verbreiterung sind nicht immer Wertsteigerung, auch nicht im Kunstgenuß.“¹²⁵⁴

Das „Original“ im Kontext seines musealen „einmalige[n] Dasein[s]“¹²⁵⁵ allein transportiert also die ganzheitliche Wirkung, die durch die richtige Präsentation – Lichtverhältnisse, Hängung, Rahmung, Architektur, Gerüche, Temperatur etc. – noch gesteigert werden kann.

Was das Original des Weiteren von der Reproduktion unterscheidet, ist seine Geschichte, sein Herkommen aus einer Zeit, die vergangen ist und von welcher – je nach Alter von Werk und Rezipient – nur das Werk zu „erzählen“ weiß. Diese „erlebte“ Vergangenheit übt von jeher eine Faszination aus, die vor allem anhand archäologischer Funde deutlich wird, welche plötzlich aus dieser aufzutauchen scheinen. Aus der Vorzeit rührt auch der magische Glaube, laut welchem gerade Bilder von hohem Alter über besondere Kraft verfügen, oder jener, nach dem Gemälde erst 60 Jahre nach ihrer Herstellung Wirkmacht erhalten.¹²⁵⁶ Von dieser aus der Zeit entspringenden Aura schreibt auch Benjamin, wenn er das „Hier und Jetzt“ des Originals betont, an welchem „und an nichts sonst [...] sich die Geschichte [vollzog], der es im Laufe seines Bestehens unterworfen gewesen ist“¹²⁵⁷. Diese „Biographie“¹²⁵⁸ des Gemäldes – Produzenten, Besitzer, Funktionen, Stationen, Titel, Rezeptionen, Übermalungen etc. – gehört zu ihm, ist an seinem physischen Zustand

¹²⁵¹ „[...] denn es gibt genügend Anzeichen dafür, daß ein Zuviel an Reproduktionen die Aufnahme- und Genußfähigkeit stark mindert und deshalb das Bedürfnis nach intensiven Erfahrungen am Original, ja sogar nach Kontemplation vor ihm bei vielen Besuchern im Wachsen begriffen ist.“ (Weisner, Ulrich (1991): Museumsarbeit, S. 12)

¹²⁵² Dies zeigte der Erfolg der Berliner Ausstellung mit 200 Werken aus dem Museum of Modern Art New York. „Selbst die von der Kunst ganz Unbeleckten ließen sich dort ein bis zu elf Stunden wartendes Stillstehen gefallen, um die Originale jener Motive zu sehen, die durch Reproduktionen hinreichend bekannt sind“ (Rauterberg, Hanno (2004): Exzess der Duldsamkeit. Das größte Kunstwerk der MoMA-Ausstellung ist die Schlange davor. Sie hat schon eine Millionen Menschen ange-lockt. In: Die Zeit 36, S. 37).

¹²⁵³ Richter, Peter (2004): Hundert Bilder Einsamkeit. Edward Hopper in London: Ist der amerikanische Ikonenmaler in Wahrheit der letzte Held der europäischen Romantik? In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung 23, S. 27.

¹²⁵⁴ Philipp Franck. Zit. nach: Hess, Ulrike (1999): Kunsterfahrung an Originalen, S. 58

¹²⁵⁵ Benjamin, Walter (1980): Gesammelte Schriften, Band I,2 [Das Kunstwerk], S. 475

¹²⁵⁶ Vgl. Pfister, Friedrich (1927): Bild und Bildzauber, Sp. 1297

¹²⁵⁷ Benjamin, Walter (1980): Gesammelte Schriften, Band I,2 [Das Kunstwerk], S. 475

¹²⁵⁸ Auch Ulrich Weisner verbindet mit dem „Leibsein“, das er dem Original zuschreibt, „menschliche“ Eigenschaften: das „‘Lebendige’, das Tastbare, auch auf Alter und Altern, auf Geschichte und Schicksal“ (ders (1991): Museumsarbeit, S. 16).

erahnen- oder ablesbar, ihre Kenntnis trägt zu seinem Verständnis bei.¹²⁵⁹ Doch auch Legenden, die sich um das Bild ranken, lassen seine „Ersatz“-Aura wachsen. Oft betreffen diese fiktiven Geschichten den Entstehungszeitpunkt und fokussieren den Künstler, der ohnehin eine stark auratisierende Größe ist. Zum einen, da er das Original zu einem „unmittelbar von menschlichem Geist und menschlicher Hand gefertigtes Werk“ gemacht hat, das durch keine Reproduktion ersetzbar ist, da es „ein persönliches Fluidum besitzt“¹²⁶⁰. Zum anderen, weil sein „großer“ Name ein Synonym für „große“ Kunst schlechthin sein kann, wenn also ein „Gemälde von Picasso“ zu „einem Picasso“ geworden ist und allein schon deshalb eine Ausstrahlungskraft besitzt, die nicht von der künstlerischen Aura des Bildes ausgeht, sondern von seiner künstlerbezogenen Bezeichnung, deren „Aura“ ein Resultat einer intersubjektiven Übereinkunft über die Meisterschaft des Urhebers ist.

Große Faszination am Pedigree erwächst auch aus der Frage nach dem tatsächlichen Ursprung des Gemäldes aus prominenter Künstlerhand, die bei alten, wieder entdeckten Meistern einen von der Presse begleiteten Indizienprozess nach sich zieht und allein durch diese ungeklärte Schwebelage zwischen Echtheit und Fälschung eine Aura des Werks evoziert. Nicht umsonst lässt man die Öffentlichkeit an der Untersuchung teilhaben: „Natürlich ist dieses aufwendige Beweisverfahren eine Inszenierung, die gleichermaßen die Bedürfnisse des Marktes wie der Wissenschaft bedient“, schreibt die Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung anlässlich der nach Jahrzehnten nun erfolgten Echtheitsbestätigung des 36. bekannten Gemäldes im Werk des Jan Vermeer van Delfts, „Young Woman Seated at the Virginals“, und konstatiert, dieses habe eine „Geschichte, die wie ein Kriminalroman beginnt“¹²⁶¹. Und diese inszenierte Geschichte ist es, die einen starken Reiz für die Masse des Museumspublikums darstellt und deren Interesse an einem „einsamen, kleinen[...] Bild in einem großen Raum in der New Bond Street“ ausmacht, das „plötzlich“ und damit mysteriös zwischen den Köpfen und Schultern der anderen Betrachter auftaucht und die „an den Wänden zur Linken und zur Rechten“ hängenden „spektakulären Gemälde“ trotz seiner Unscheinbarkeit und geringen Größe, „kleiner als ein DIN-A4-Blatt“, in den Schatten stellt.¹²⁶²

All diese von außen an das Gemälde herangetragenen auratischen Qualitäten – Preis, Präsentation, Pedigree – überhöhen neben der nicht weniger eine Aura produzierenden Ästhetik des Gegenstandes diesen in seiner Materialität zu einem „seelenvollen“ Werk, zu dem ein Buch – auch in einem kultischen Kontext – weit weniger werden kann. Als Ding ist dieses auch dann, wenn es – wie in der katholischen Messfeier – hoch erhoben wird, allein materieller Stellvertreter der „heiligen Worte“, denen die eigentliche Verehrung gilt. Am Gemälde jedoch, in dem Form und Inhalt eine innigere Verbindung eingehen, kann eine Objektion vollzogen, ihm kann eine Aura zugesprochen werden, die nicht vom Werk ausgeht, aber mit ihm in Einklang gelangen kann. Diese „Ersatz“-Aura, evoziert durch Preis, Präsentation oder Pedigree, wird durch intersubjektive Übereinkunft zum As-

¹²⁵⁹ Ulrike Hess weist in diesem Zusammenhang auf die „Nachtwache“ Rembrandts hin, die ihren heute gebräuchlichen Titel allein der Nachdunklung des Gemäldes im Laufe der Zeit zu verdanken hat und vom Künstler selbst 1642 eigentlich unter dem Arbeitstitel „Kapitän Frans Banningh Cocq gibt seinem Leutnant den Befehl zum Aufmarsch der Bürgercompagnie“ gemalt worden war (vgl. dies. (1999): *Kunsterfahrung an Originalen*, S. 64 bzw. S. 388, Anmerkung 79).

¹²⁶⁰ Ebd. S. 64

¹²⁶¹ Körte, Peter (2004): *Die DNA der Kunst*. Kunsthistoriker glaubten es nicht, doch Naturwissenschaftler haben es bewiesen: jetzt wird in London der letzte Vermeer versteigert. In: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* 27, S. 23

¹²⁶² Da sich der Presseartikel zwar mit latent ironischem Tenor von der Inszenierung des Kunstbetriebs absetzen will, aber dennoch der Meisterschaft des Vermeer-Werks erliegt, ist er selbst Teil der medialen Euphorie.

pekt der Kunst selbst und kann – wie in Kapitel 5.3.3 zu zeigen sein wird – einen Ansatzpunkt der Gemäldeinszenierung darstellen.

5. TRANSPOSITION – Gemäldeinszenierung (Systemerwähnung qua Transposition)

„Poetische Einsprachung“ (Josef Bernhart), „metamorfofos“, Verwandlungen (Jorge des Sena), „translation“ oder „imitations of pictures“ (Robert Fagles), „Dolmetschen“ oder „Übersetzen“ (August Wilhelm Schlegel).¹²⁶³

Gisbert Kranz zitiert in seiner umfangreichen Abhandlung zum Bildgedicht Termini, mit denen Autoren dieser Textform selbst ihr Verfahren, also die jeweils anders geartete „Umsetzung“ eines Gegenstandes der bildenden Kunst in ihre künstlerisch-sprachliche Ausdrucksform der Lyrik, bezeichnen. In diesen spiegeln sich verschiedene Verständnisweisen des Prozesses, an dessen Beginn ein realer piktoraler Poetikanreiz und an dessen Ende das dichterische Produkt steht. Allen ist trotz unterschiedlicher Akzentuierungen gemein, dass sie von einer starken Abhängigkeit des entstandenen dichterischen von dem als Quelle dienenden bildkünstlerischen Produkt ausgehen und so die Möglichkeit einer adäquaten Entsprechung des Bildes im altermedialen Medium Text suggerieren. Daher spricht aus ihnen auch eine Unterwürfigkeit der sprachlichen Kunst unter das Bild – trotz des für sie dominanten Mediums Text.

Ersteres versuchte Kranz durch seine Entscheidung für den Begriff der Transposition, mit dem er eine von sieben möglichen „Leistungen“ des Bildgedichts und damit einer literarischen Ausprägung einer solchen medialen Übertragung beschreibt, auszuräumen. Transposition erinnere nicht an Sprachen, konstatiert er und verweist auf den Umstand, der in der hier vorliegenden Arbeit bereits zur Entscheidung für den Inszenierungs- und zur Ablehnung des Übersetzungsbegriffs¹²⁶⁴ geführt hat: Der im fremdsprachlichen Kontext verwendete Translationsterminus suggeriert die Möglichkeit einer 1:1-Übertragung, wie sie bei sprachlichen Vokabeln besteht, und lässt unberücksichtigt, dass „[...] jeder Transfer zwischen den Künsten Transformation allemal einschließt“¹²⁶⁵. Als Basis für diese Erkenntnis sei hier an die Definition von „Medium“ erinnert, die implizierte, dass – mit den Worten von Neil Postman – „jedes neue Medium einen bestimmten, unverwechselbaren Diskurs [begründet], indem es dem Denken, dem individuellen Ausdruck, dem Empfindungsvermögen eine neue Form zur Verfügung stellt“¹²⁶⁶. Transposition, so Kranz, mache deutlich, dass

„bei diesem Vorgang des Übertragens von einem Medium in ein anderes einige Werte preisgegeben und andere hinzugewonnen werden. Die unmittelbare Wirkung der Farben und Linien eines Gemäldes [...] geht bei der Transposition in ein Gedicht verloren; dafür wird im Gedicht einiges geleistet, das dem Gemälde [...] nicht möglich ist. Entscheidend aber ist bei der Transposition, daß im Bildgedicht wesentliche Strukturen des Bildwerks erhalten bleiben und von seinem Leser wiedererkannt werden.“¹²⁶⁷

Friedrich A. Kittler hat auf diese Eigenart des intermedialen Transfers ebenfalls hingewiesen:

„Ein Medium ist ein Medium ist ein Medium. Es kann also nicht übersetzt werden. Botschaften von Medium zu Medium tragen heißt immer schon: sie anderen Standards und Materialitäten unterstellen. In einem Aufschreibesystem [...] tritt an den Platz von Übersetzung mit Notwendigkeit die Transposition.“¹²⁶⁸

Dies gilt umso mehr, als es in dieser Arbeit nicht nur um die Botschaften, Themen oder Stoffe geht, die von einem Medium ins andere transferiert werden, sondern um ein Medium selbst, das in

¹²⁶³ Vgl. Kranz, Gisbert (1981): Das Bildgedicht, S. 32

¹²⁶⁴ In der Forschung ist der Begriff aber noch gebräuchlich. Z.B. Christoph Eykman spricht von der „Übersetzung von einem Medium in das andere“ und dem „Übersetzungsprozeß“ (ders. (2003): Über Bilder schreiben, S. 90). Martina Mai schreibt vom „Akt des Übersetzens“ (dies. (2000): Bilderspiegel – Spiegelbilder, S. 85).

¹²⁶⁵ Scheunemann, Dietrich (1989): Die Schriftzeichen der Maler – die Stilleben der Dichter, S. 67

¹²⁶⁶ Postman, Neil (1987): Wir amüsieren uns zu Tode, S. 19

¹²⁶⁷ Kranz, Gisbert (1981): Das Bildgedicht, S. 33

¹²⁶⁸ Kittler, Friedrich A. (1987): Aufschreibesysteme 1800/1900, S. 271

der Gestalt eines anderen mit seinen charakteristischen medialen Strukturen zumindest aufscheinen soll.

So meint Transposition hier in diesem Sinne den Vorgang einer spezifischen „Übertragung“ medialer Aspekte von einem Medium in das andere. Jedoch wird sie nicht – wie bei Kranz – als „Leistung“ der textuellen Kunstform verstanden, sondern als Prozess, an dessen erfolgreichem Ende der Text das Bild dem Leser in einer „Als ob“-Qualität der realen Rezeption vermittelt hat, an dessen Ziel also die Inszenierung des Gemäldes im literarischen Text steht.

Zwar hat sich Kranz mit Einführung des Begriffes Transposition von einer als „Entsprechung“ verstandenen Übertragung abgewandt, sein Verständnis dieser Leistung des Bildgedichts ist dennoch von einer starken Abhängigkeit des Textes gegenüber dem realen piktoralen Vor-Bild geprägt. Was für seinen Untersuchungsgegenstand legitim ist, da das Bildgedicht per definitionem aus einem existierenden piktoralen Kunstwerk resultiert, erscheint für das Material dieser Arbeit als zu eng gefasst, da es um das Gemälde als medial-künstlerische Ausdrucksform, die Eingang in den Text finden soll, selbst geht. Sie kann dabei zwar auf ein reales bildkünstlerisches Produkt referieren, muss dies aber nicht. Transposition wird daher als ein zwar auf das piktorale Medium (Systemreferenz) oder gar ein konkretes Kunstwerk (Einzelreferenz) zurückführbarer, von diesen kreativ aber weit weniger als eine Übersetzung abhängiger piktoraler Neuerschaffungsprozess¹²⁶⁹ mit verbalen Mitteln verstanden. Das Ergebnis eines solchen Vorgangs kann deshalb – weiter gefasst – als Inszenierung beschrieben werden und der Vorgang selbst nicht nur auf Basis der medialen Kunstwerke, sondern darüber hinaus aus der Perspektive involvierter Peripher-Größen wie der des Rezipienten oder jener transpiktoraler Aspekte erfolgen. So soll hier etwa auch die „Deskription des provozierten Betrachters“, also die beschriebene, meist körperliche Reaktion eines fiktionalen Gemälderezipienten, als Transposition gelten. In ihr spiegeln sich zwar keine genuin piktoralen Elemente wider, dennoch lassen sich – aus rezeptiver Perspektive veranschaulicht – durch sie Rückschlüsse auf die Gestalt des Werks ziehen. Eine derartige Strategie trägt ebenso zur Inszenierung des Gemäldes bei wie etwa die direkt auf das Kunstwerk zurückführbare visualisierende Strategie der Beschreibung. Sie respektiert außerdem den Umstand, dass „ein jedes Werk in gewisser Weise zweimal gemacht wird, nämlich einmal vom Urheber und einmal vom Betrachter [...]“¹²⁷⁰.

Da Transposition den Prozess der inter-medialen Übertragung beschreibt, muss die Frage nach dem Gegenstand dieser Übertragung gestellt werden. Jener lässt sich für diese Arbeit konturieren als das Medium des Bildes in seiner spezifischen Form der Malerei selbst und als konkrete Produkte dieser Kunstform, die in der außersprachlichen Wirklichkeit einen visuellen Anreiz zu ihrer textuellen Verarbeitung darstellen. Transposition meint damit mehr als das „Herüberheben“ eines historischen Gemäldes in den literarischen Text. Durch sie als partiellen medialen Neuschaffungsprozess lässt sich auch die Inszenierung rein fiktionaler bildkünstlerischer Werke realisieren. Dennoch kommt der Frage nach einem ikonographischen Vor-Bild als Denotat des textualisierten Gemäldes einige Relevanz zu, da sie beispielsweise auch jene nach der Hetero- oder Autoreferentialität des

¹²⁶⁹ Vgl. etwa Emil Angehrn, der die Beschreibung als konstitutiven Akt begreift, „nicht als Duplikat eines Bestehenden und in sich Fertigen, sondern als schöpferische Teilnahme an der inneren Prozeßualität der Selbstgestaltung des Gegenstandes“ (ders. (1995): *Beschreibung zwischen Abbild und Schöpfung*, S. 71) und sich gegen die „Grundillusion [...] des Immediatismus der Beschreibung“ (ebd. S. 65) ausspricht.

¹²⁷⁰ Bordieu, Pierre (1997): *Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung*, S. 317

Textes nach sich zieht. Als These sei ihrer Diskussion vorangestellt, dass dieses Faktum Auswirkungen auf die piktorale Inszenierung im Text hat, wenn diese auch nicht so erheblich sind, wie es zunächst – in Analogie zu intertextuellen Bezugnahmen – erwartbar scheint. An einigen Textbeispielen soll dieses Problem betrachtet (Kapitel 5), so etwa hinterfragt werden, was Dan Browns Versprechen in *SAKRILEG*, *[s]ämtliche in diesem Roman erwähnten Werke der Kunst [...] sind wirklichkeits- und wahrheitsgetreu [Hervorhebung durch K.H.] wiedergegeben* (S. 9, Kapitel: *Fakten und Tatsachen*), tatsächlich bedeuten kann. Darüber hinaus wird das ikonographische Vor-Bild auch bei der Funktionalisierung des Gemäldes im Roman relevant (Kapitel 6).

Zunächst ist zu klären, ob der literarische Text einen Hinweis auf ein Denotat des inszenierten Gemäldes gibt. Existiert eine Markierung, die über jene grundlegende der intermedialen Referenz hinausgeht? Von Letzterer indes wird in dieser Arbeit ausgegangen. Durch sie weiß der Leser, dass von einem Gemälde die Rede ist, weil sie dieses sprachlich als solches gekennzeichnet hat. Wird dem Rezipienten jedoch auch die Existenz eines in der Kunstgeschichte bestehenden „Anlasses“ des inszenierten Bildes angezeigt, den er sich – ähnlich wie der Autor – die Lektüre begleitend in visueller Fixierung real vor Augen führen oder erinnernd evozieren und so „mitlesen“ könnte? Eine solche Markierung auf zweiter Ebene erfolgt am konkretesten durch Bild- oder Künstlernamen, indizierend aber auch durch die Benennung bekannter Sujets, Genres oder Stilepochen.

Abhängig ist ihre Ausprägung von der jeweiligen Transposition und letztendlich der Funktion, die diese hier später als explizite Verbalisierung bezeichnete Inszenierungsstrategie erfüllen soll. Ist im Text etwa von Leonardos „Mona Lisa“ die Rede, also von einem sehr bekannten Künstler und dessen Werk, so kann – aufgrund der Prominenz des realen Bildes – davon ausgegangen werden, dass der Textrezipient in der Lage sein wird, sich dieses Gemälde visuell in Erinnerung zu rufen, es – wenn auch mit einem durch die Abwesenheit des tatsächlichen Bildes bedingten Verschwommenheitsgrad – vor dem inneren Auge zu „sehen“. Warum die Autoren der Bilder-Texte bei ihren heutigen Lesern auf diese Fähigkeit setzen dürfen, wird in einem der untersuchten Romane selbst gesagt:

Es gibt einige Gemälde in der Geschichte der Kunst, die sich [...] aus der kleinen, engen Welt befreien, in die sie hineingeboren wurden. [...] Sie [...] erlangen weltweite, unvergängliche Berühmtheit. [...] So ist es schon immer gewesen, noch vor dem Zeitalter der Rotationspresse und der Farbphotographie. [...] Aber heute, da Bilder so leicht und präzise vervielfältigt werden können, im Zeitalter des Massentourismus und der allgemeinen Schulbildung, da sich Urlauber und Schülergruppen in den großen Museen der Welt drängen und man ein Gemälde kaufen und auf der Rückseite einen Gruß nach Hause schicken kann [...], haben einige dieser Bilder noch größere Verbreitung gefunden als je zuvor.

Frayn, Michael: *DAS VERSCHOLLENE BILD*, S. 59

Dass dieser große Bekanntheitsgrad jedoch kein Garant dafür ist, dass die „Kenner“ des Kunstwerks dieses beim Aufruf auch tatsächlich gedanklich mit allen Details „vor sich sehen“ können – und sei es eines der berühmtesten, sicherlich am häufigsten reproduzierten, modifizierten und außerdem persiflierten Darstellungen der Welt – demonstriert jedoch der Bilder-Text *SAKRILEG*, indem er die Protagonistin in die Lage des Lesers versetzt, die diesem durch ihren „Selbstversuch“ sein eigenes, in ihrem gespiegeltes Unvermögen erkennen lässt:

Vor Sophie lag [als Abdruck im Buch] das berühmteste Fresko aller Zeiten, Das letzte Abendmahl, Leonardos weltbekanntes Wandgemälde im Refektorium des Dominikanerklosters Santa Maria delle Grazie in Mailand.

Brown, Dan: *SAKRILEG*, S. 324

Der gebildete Leser wird nach der Nennung des Malers und des Titels bereits in einiger anschaulicher Konkretheit ein Bild vor Augen haben und sich in der Sicherheit des Wissenden wiegen.

Auf dem stark beschädigten und verfallenen Fresko ist jener Augenblick festgehalten, als Jesus beim letzten Abendmahl seinen zwölf Jüngern verkündet, dass einer aus ihrer Mitte ihn verraten wird. (Ebd.)

Jenem Textrezipienten, dem Titel und Künstler unbekannt sein sollten, wird zumindest nach diesen wenigen Stichworten ebenfalls eine erinnerte Vorstellung von Jesus und den zwölf Männern an der Tafel gewonnen haben.

„Natürlich kenne ich da Vincis Abendmahl“, sagte Sophie.

„Dann wollen wir ein kleines Spiel spielen, wenn Sie gestatten. Ich möchte Sie bitten, die Augen zu schließen.“

[...](Ebd.)

Damit befinden sich Protagonistin und Leser in derselben Situation. Beide haben eine Vorstellung von dem Fresko, beide haben es jedoch nicht tatsächlich vor Augen.

„Wo sitzt Jesus?“, fragte Teabing.

„In der Mitte.“

„Gut. Und was essen Jesus und die Jünger?“

„Brot.“ Was denn sonst?

„Und was trinken sie?“

„Wein.“

„Sehr gut. Und jetzt noch eine letzte Frage. Wie viele Weingläser stehen auf dem Tisch?“

Sophie dachte nach, denn das konnte eine Fangfrage sein. Und er nahm den Kelch und dankte, gab ihnen den Kelch und sprach...

„Keine Gläser. Ein Kelch.“ Der Kelch Christi. Der Heilige Gral. „Jesus hat einen Kelch mit Wein herumgereicht [...].“

Teabing seufzte. „Öffnen Sie die Augen“, sagte er.

Sophie schlug die Augen auf und sah Sir Leigh selbstgefällig grinsen. Als sie das Gemälde betrachtete, bemerkte sie erstaunt, dass jede der abgebildeten Personen, auch Jesus, einen Weinbecher hatte. Dreizehn Becher, nicht besonders groß, aus Glas und ohne Stiel. Auf dem ganzen Gemälde gab es keinen Kelch. Keinen Heiligen Gral. (Ebd.)

Dass vermutlich die überwiegende Zahl der Leser hier wie Sophie geantwortet hätte¹²⁷¹, macht deutlich, wie verschwommen und – im wahrsten Sinne – farblos selbst die berühmtesten Gemälde der Kunstgeschichte tatsächlich auf Basis der Erinnerung gedanklich reproduzierbar sind. Eine textuelle Beschreibung – zumal, wenn es wie in SAKRILEG auf Details des Gemäldes ankommt – ist daher stets gerechtfertigt, wenn nicht bereits vom Autor der Abdruck des visuellen Kunstwerks intendiert ist.

Kann jedoch bei berühmten Darstellungen noch von dieser zwar vagen, aber bei einer großen Leserschaft voraussetzbaren Rezeptionsintensität ausgegangen werden, so wird diese mit Blick auf die Bildungsspanne der angestrebten Rezipienten nicht vorausgesetzt, wenn es sich um ein weniger bekanntes und auch in der Alltagskultur wie etwa der Werbung selten sichtbares historisches Gemälde handelt. Durch die Wahl des Vor-Bildes für das inszenierte Gemälde erfolgt so einerseits eine „Beschreibung des Leserkreises“¹²⁷², also eine Auswahl der Leser, die durch ihre Vorbildung die Rezeptionslenkung in intermediale Bahnen erkennen und dieser folgen können. Andererseits – und das scheint bei den Bilder-Texten, die als populäre Literatur per se auf eine möglichst große Leserschaft zielen und daher statt eines spezifischen Kunstverständnisses ihrer Rezipienten bei diesen eher ein unbelastetes Interesse an Kunst und an deren exklusiver und elitär anmutender

¹²⁷¹ „Das geht allen so“, sagte Teabing. „Diese Szene ist durch unsere vorgefasste Meinung so eindeutig definiert, dass unser Hirn die Unstimmigkeit nicht zur Kenntnis nimmt und den Augenschein unterdrückt.“

„Klassischer Fall von Skotom – partieller Ausfall des Gesichtsfelds“, sagt Langdon. „Eine wohl bekannte Reaktion unseres Gehirns bei machtvollen Symbolen.“ (Brown, Dan: SAKRILEG, S. 334)

¹²⁷² Mai, Martina (2000): Bilderspiegel – Spiegelbilder, S. 78

Aura voraussetzen können, bedeutender – kennzeichnet die Wahl des Werks auch das Ziel der Transposition. Wird also ein bekanntes Gemälde im Text konkret benannt oder durch Attribute eindeutig beschrieben, so liegt die Vermutung nahe, dass eine intersubjektive Fixierung des Visuellen erreicht werden soll. Häufig geschieht dies, wenn auf Handlungsebene Gemäldedetails von Bedeutung werden, das Kunstwerk etwa als „Bilderrätsel“ oder Interpretations-„Schlüssel“ des fiktiven Geschehens dienen soll und daher eine Vergegenwärtigung des Werks in konkreter Anschaulichkeit notwendig ist. Bei unbekanntem Vor-Bildern, deren Kenntnis beim Leser nicht vorausgesetzt werden kann und die vielleicht nur dem Autor als visuelle Beschreibungsvorlage diente¹²⁷³, könnte eine annähernde Exaktheit der Anschaulichkeit des Bildes im Text nur durch eine umfang- und detailreiche Beschreibung erfolgen, die jedoch dem Zwang populärer Literatur zur deskriptiven Rationalisierung entgegenstehen würde. Hier kann also nicht eine konkrete Visualisierung das Ziel der Transposition sein. Genauso wenig wie bei einer Referenz auf reale, in mehreren Gemälden manifestierte Sujets oder andere kunstgeschichtliche Kategorien. So wird etwa in *TULPENFIEBER [a]n der Wand hinter ihm [...] eine Susanna im Bade* (S. 12) erwähnt und damit ein Motiv, das von zahlreichen Künstlern realisiert worden ist. Eine visuelle Konkretisierung durch den Leser, welche die künstlerisch-individuelle Manifestation einschliesse, müsste fehlschlagen. Intendiert sein kann nur ein Verweis auf den thematischen Aspekt der piktoralen Umsetzung eines Stoffes.¹²⁷⁴ Ebenso unbestimmt kommen die stilistischen oder technischen Eigenheiten zum Tragen, wenn auf reale Vor-Bilder durch Bezeichnungen wie „impressionistisch“, „ein Niederländer“, „im Stile Picassos“ oder „ein Cézanne“ verwiesen wird. Auch hier existieren die derart inszenierten Werke nicht nur in textueller Form, sie haben außersprachliche Denotate, doch werden diese nicht konkret benannt. Ziel der Transposition ist es weit eher, einen visuellen Rahmen zu schaffen und in diesem durch die Inszenierungsstrategien bestimmte Koordinaten festzulegen, anhand derer der lesende Betrachter das inszenierte Gemälde selbst „nach-malt“ – beispielsweise „im Stil Picassos“.

Dies scheint bei einer konkreten ikonographischen Vorlage auf den ersten Blick ausgeschlossen. Und diese kreative Leistung des Rezipienten ist auch nicht intendiert, wenn auf die explizite und durch die Reduktion auf den Namen des Künstlers und den Titel des Kunstwerks weitgehend frei von subjektiven Konnotationen bleibende Erwähnung des Gemäldes keine weitere Inszenierungsstrategie folgt, wenn ein existierendes Bild im Text also schlicht benannt ist und daher als „Kunstzitat“ bezeichnet werden kann, für welches das gleiche gilt, was Eilert über das literarische Zitat schreibt:

„[E]s muß seine charakteristische Eigenart als ‚vorgefertigter Fremdkörper‘ bewahren und gleichwohl in den neuen Kontext integriert werden können. In dieser eigenartigen Spannung zwischen Assimilation und Dissimilation‘ sah bereits Meyer den spezifischen ‚Reiz‘ [...]: ‚Es verbindet sich eng mit seiner neuen Umgebung, aber zugleich hebt es sich von ihr ab und läßt so eine andere Welt in die eigene Welt des Romans hineinleuchten.“¹²⁷⁵

Die Form als „vorgefertigter Fremdkörper“ ist der qualitative Unterschied zu fiktiven und damit allein durch den Text geschaffenen, nur in ihm existenten Gemälden, denn nur durch Letztere,

¹²⁷³ Monika Schmitz-Emans sieht in den Bildern „stimulierende Anlässe zum Schreiben“ vor allem moderner Literatur. „Die Not des Anfangens, dieses Ausgangs- und Kernproblem moderner Produktionsästhetik, wird durch die selbstgesuchte Herausforderung der Bilder oft gemildert, ja überwunden.“ (Dies. (1999): *Das visuelle Gedächtnis der Literatur*, S. 20f.)

¹²⁷⁴ Wenn sich nicht weitere intermediale Indizien finden, ist zu fragen, ob es sich überhaupt um Intermedialität handelt oder um einen intertextuellen Verweis, der sich auf die literarische Vorlage der „Susanna“-Geschichte bezieht? Dies ist im Einzelfall zu prüfen.

¹²⁷⁵ Eilert, Heide (1991): *Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung*, S. 14

durch ihre Rezeptionsgeschichte, kann eine „semantische Explosion“, eine „ästhetische und semantische Differenz“¹²⁷⁶ hergestellt werden. Sie markiert aber auch den Unterschied zu realen Gemälden, die durch eine über die explizite Verbalisierung hinausreichende textuelle Inszenierung transponiert und in diesem Prozess durch den Text erst abschließend „ver-fertigt“ werden. Dies meint, dass nicht nur auf das reale Gemälde verwiesen wird, sondern dieses durch weitreichendere Strategien, etwa jene der narrativen Verbalisierung oder der Explikation des Betrachtereindrucks, in seiner Präsentation, Rezeption oder auch durch transpiktorale Aspekte konnotiert oder gar kommentiert wird. Dies beeinflusst – schon weil die verbale Inszenierung unmittelbar rezipiert wird, wohingegen das Gemälde nicht präsent ist – die erinnerungsbasierte Evokation des Werks vor dem inneren Auge des Lesers.

„J e d e Ekphrase konstruiert ihren Gegenstand – auch dann, ja vielleicht gerade dann, wenn der Beschreibung tatsächlich eine konkrete Vorlage zugrunde liegt, deren Elemente noch vor jeglicher Supplementierung nur ‘neutral’ im Erzähldiskurs aktualisiert werden. Unter diesen systematischen Erwägungen ist die Identität von Bild und (beschriebenem) Bild nicht möglich. Das im Text erzeugte Bild substituiert notgedrungen dasjenige Bild, das möglicherweise den ‘Anlaß’ zur Beschreibung gegeben hat [...].“¹²⁷⁷

Nicht nur durch Beschreibung, sondern in unterschiedlicher Intensität durch alle anderen Inszenierungsstrategien ist der Autor fähig, die Imaginationsleistung seines Lesers zu steuern. Das ikonographische Vor-Bild rückt damit in den Hintergrund, wird zur Basis der Visualisierung, zur „Grundierung“, auf der die „Farben und Formen“ verbal neu nachgezeichnet werden, weil die „Differenz zwischen Fiktion und Abbildrealismus [lediglich] eine Frage der Konvention“¹²⁷⁸ ist. Dies erklärt – das sei hier schon erwähnt – warum auch bekannte Kunstwerke vielgestaltig inszeniert werden. Und dies begründet auch, warum nur wenige Autoren die Möglichkeit nutzen, dem Roman eine Reproduktion des betreffenden Kunstwerks beizufügen. Damit zeigt sich wiederum, dass in den Bilder-Texten eine intendierte Visualität einer literarischen Freiheit gegenübersteht und mit ihr korrespondiert. Und auch, dass von dem Vorhandensein eines außersprachlichen Vor-Bildes nicht automatisch auf die Heteroreferentialität des Textes geschlossen werden darf. So relativiert sich die zunächst immens bedeutsam erscheinende Frage nach der außersprachlichen Vorlage des textualisierten Bildes zumindest hinsichtlich der Transposition.

„Wo sich Texte auf wirkliche Bilder beziehen, da sind diese in den Texten ‚aufgehoben‘, und zwar in dem durchgängig mehrfachen Sinn des Wortes ‘Aufhebung’: Die Erinnerung ans Bild ist im Text konserviert (auch wenn es selbst nicht sichtbar geblieben sein sollte), und zugleich ist das Bild etwas Anderes geworden, vielleicht sogar verfremdet bis zur Unkenntlichkeit.“¹²⁷⁹

Und so gilt nicht, dass „[n]ur in Fällen, in denen das Vorbild außerhalb des Textes nicht existiert beziehungsweise nicht bekannt ist, [...] ‘bei der Vermittlung von Kunst und Malerei in den literarischen Texten der Aktivität des Lesers eine spezifische Rolle zukommt’ [Waschinsky, Angelika (1989): Die literarische Vermittlung von Musik und Malerei, S. 299], indem sie besonders auf die ‘Imaginationskraft des Lesers’ angewiesen sind“¹²⁸⁰. Die Imaginationsleistung ist genauso im Falle existierender Vorbilder vonnöten, die – wenn nicht als Gemälde im Buch reproduziert oder mit Titel aufgerufen – eben nicht einfach in den Text transportiert, sondern in diesem auf verschiedenen

¹²⁷⁶ Lachmann, Renate (1984): Ebenen des Intertextualitätsbegriffs, S. 134

¹²⁷⁷ Berndt, Frauke (2001): *oder alles ist anders*. Zur Gattungstradition der Ekphrasen in Heiner Müllers *Bildbeschreibung*, S. 294

¹²⁷⁸ Vgl. Angehrn, Emil (1995): Beschreibung zwischen Abbild und Schöpfung. S. 72

¹²⁷⁹ Schmitz-Emans, Monika (1999): Das visuelle Gedächtnis der Literatur, S. 20

¹²⁸⁰ Mai, Martina (2000): *Bilderspiegel – Spiegelbilder*, S. 78f.

Wegen inszeniert, dadurch transponiert und im Rezeptionsakt partiell neu geschaffen, also imaginiert werden. Es erfolgt damit kein „Einschluß des Sichtbaren in das Lesbare“, wie ihn Didi-Huberman für die Bücher der Kunstgeschichte reklamiert, die den „Eindruck von einem Gegenstand vermitteln, den man wirklich in all seinen Aspekten erfasst und erkannt hat wie eine bis ins letzte ausgeleuchtete Vergangenheit“¹²⁸¹.

Gänzlich sprachlich evoziert und daher auch nur in der textuellen Inszenierung existent sind fiktionale Gemälde im Roman, also „in noch anderem, pointierteren Sinn als virtuell [zu bezeichnende Bilder ...], die es *geben könnte, aber nicht gibt* [...]“¹²⁸². Für die Evokation solcher fiktiven Kunstwerke schlug John Hollander 1988 den Begriff „notionale“¹²⁸³ Ekphrasis vor. Liegt eine solche vor, liefe des Lesers Suche nach einer außersprachlichen Gemäldemanifestation ins Leere. Dieser würde jene jedoch nur beginnen, wenn eine Rezeptionslenkung, sprich: eine Markierung erfolgt wäre. In der Regel geben Texte, die nicht auf ein konkretes außersprachliches Kunstwerk referieren, solche jedoch nicht, es sei denn, sie verwiesen mit oben beschriebener Generalisierung auf die als stilistische Einheit zu betrachtenden Gemälde einer Epoche oder eines Künstlers. Dies geschieht am konsequentesten durch die Einbettung der Figur eines fiktiven und eben nicht fiktionalisierten Künstlers und dessen Werk in einen fiktionalisierten historischen Kontext. Dann führte die Rezeptionslenkung in die Irre, da sie eine Referenz auf ein vermeintlich konkretes Werk suggeriert.¹²⁸⁴

Abschließend lässt sich jedoch sagen, dass die Frage nach der außersprachlichen Existenz eines ikonographischen Vor-Bildes für das inszenierte Gemälde hinsichtlich der Inszenierungsstrategien keine gravierende und daher kein geeignetes Kriterium für eine Typologiesierung ist. Und auch noch ein zweiter, scheinbar offensichtlich zu ziehender Schluss sei hier seiner Bedeutung entzogen: Die Existenz einer ikonographischen Vorlage darf nicht als sicherer Hinweis darauf gelten, dass es sich bei der intermedialen Referenz um eine auf die thematische, stoffliche Komponente des Bildes und seine Rezeptionsgeschichte, also den historischen Aspekt des Gemäldes handelt, und damit das darstellt, was Wolf zunächst als „intermediale Intertextualität“ bezeichnet hat. Demgegenüber könnte der Verweis auf den medialen Aspekt des Piktoralen eher bei der Inszenierung eines fiktiven Kunstwerkes ohne Rezeptionsgeschichte und damit eines unkonnotierten Gemäldes vermutet werden. Als Tendenz der Praxis kann dies formuliert werden, doch auch die Referenz auf ein tatsächliches Werk der bildenden Kunst kann ebenso eine primär mediale, das heißt eine auf das piktorale System sein, vor allem wenn etwa – wie in *DAS GEHEIMNIS DES MALERS* das Bild „Las Meninas“ von Velásquez – auf ein Kunstwerk Bezug genommen wird, das selbst seine Medialität thematisiert. Andererseits kann auch ein fiktives Gemälde zunächst im Text stoffbezogen inszeniert und dann dahingehend funktionalisiert werden, dass es als inhaltlicher „Schlüssel“ des Handlungsgeschehens fungiert, wie dies in *DAS GEHEIMNIS DER SCHWARZEN DAME* der Fall ist.

Diese Vorüberlegungen sollten an einer Frage exemplarisch unterstreichen, dass Transposition mehr ist als eine Übertragung eines medialen Produktes in ein anderes. Wenn die Antike bereits

¹²⁸¹ Didi-Huberman, Georges (2000): Vor einem Bild, S. 11

¹²⁸² Schmitz-Emans, Monika (1999): Das visuelle Gedächtnis der Literatur, S. 20

¹²⁸³ Vgl. Hollander, John (1988): The Poetics of Ekphrasis

¹²⁸⁴ Vgl. etwa Deborah Moggach (*TULPENFIEBER*) und Gregory Maguire (*TULPENHAUS*), die einen fiktiven Künstler in den historisch-realen Kontext einbinden, so dass er für kunstgeschichtlich unkundige Leser als Kreativer in einer Reihe mit Vermeer oder Rembrandt steht. Die Autoren machen sich so die bekannte Visualität der Kunstepoche zunutze, ohne in ihrer Erzählung von der bestimmten Biographie eines nur fiktionalisierten Künstlers eingeschränkt zu sein.

die Unmöglichkeit einer solchen ahnte und daher kunstbeschreibende Texte als große Herausforderung ansah, ist die Erkenntnis derselben erst recht manifest, seit die Aufwertung der Sprache eine Trennung vom Schwestermedium Bild nach sich gezogen hat. Seither bildete sich der „Gedanke [heraus], das Medium der Sprache und das der Bilder erschließe jeweils eigene un-übersetzbare Bedeutungshorizonte [...]“¹²⁸⁵. Doch gerade nach der Überwindung des Glaubens an die wechselseitige Übersetzbarkeit hat die Auseinandersetzung mit der wie auch immer gearteten Repräsentation des Bildes im Text von literarischer Seite nicht aufgehört. Nicht allein die Bilder-Texte zeigen, dass noch immer zu gelten scheint, was Schmitz-Emans für die Literatur der Antike konstatierte: „Bilder, welche sich als ästhetische Artefakte verstehen und so verstanden werden, setzen den literarischen Arbeitsprozeß zweifellos besonders effizient in Gang.“¹²⁸⁶ Die folgenden Inszenierungsstrategien, die auf Basis der auf Unterhaltung zielenden Romane typologisiert wurden, sollen von der Gültigkeit dieser These auch für aktuelle schriftstellerische Auseinandersetzungen mit Gemälden zeugen. Denn es scheint, als fungiere gerade die mediale Kluft als ihr Motor, als fördere die zum Topos gewordene Beteuerung, „jedes beschreibende, auslegende oder anderweitig auf Äquivalenz abzielende Wort [sei dem Kunstwerk] inkommensurabel“¹²⁸⁷, gerade erst die Kreativität der Schreibenden. Als sei also die sprachliche Unerreichbarkeit des Bildes, die Goethe in Worte fasste, den Autoren konstruktive Provokation:

„Ein echtes Kunstwerk bleibt, wie ein Naturwerk, für unsern Verstand immer unendlich: es wird angeschaut, empfunden; es wirkt, es kann aber nicht eigentlich erkannt, viel weniger sein Wesen, sein Verdienst mit Worten ausgesprochen werden.“¹²⁸⁸

Eine textuelle Inszenierung des Piktoralen, die sich auf separate Aspekte desselben statt auf dessen Ganzheit konzentriert und statt einer Entsprechung nur eine „Als ob“-Präsentation des Fremdmediums anstrebt, die Intention einer Repräsentierbarkeit desselben also mehr rhetorisch unterstreicht als tatsächlich zu realisieren hofft, ist hingegen möglich und kann aus unterschiedlichen Perspektiven und auf vielfache Weise erfolgen.

5.1. Inszenierung aus piktoraler Perspektive: „Als ob“-Piktoralisierung

Als die Untersuchungsperspektive bestimmende Annahme steht als Ziel der Gemäldeinszenierung aus piktoraler Perspektive die Visualisierung: Wenn eine Strategie beim piktoralen Kunstwerk selbst ansetzt und sich auf Determinanten desselben stützt, will sie dieses dem nicht-sehenden Leser mit sprachlichen Mitteln in Ansicht, Anschaulichkeit und Erfahrbarkeit „vor Augen führen“, so dass dieser es auf Basis der vom Text gelieferten Informationen und seiner Erfahrung evozieren, das heißt virtuell „malen“ kann.

Dieser Anspruch an das Medium Sprache, die visualisierende (Re-)Präsentation von Gemälden im literarischen Text mit „als ob“-visuell hohem Grade realisieren zu können, trifft im Kern die zentrale Frage nach der Leistungsfähigkeit der Sprache überhaupt. Die weitere diegetische Ebene – die zeichenhafte Darstellung eines Zeichens des Bezeichneten oder der medialen Kunstform – spitzt

¹²⁸⁵ Schmitz-Emans, Monika (1999): Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare, S. 25

¹²⁸⁶ Ebd. S. 17

¹²⁸⁷ Ebd. S. 26

¹²⁸⁸ Goethe, Johann Wolfgang von (1948ff.): Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, Band 13 [Schriften zur Kunst], S. 162

dieses grundsätzliche Problem nur zu. Es äußert sich in der Geschichte sowohl als proklamierte Minderwertigkeit der verbalen Kommunikation im Vergleich zur piktoralen als auch auf Basis eines „linguistischen Determinismus“¹²⁸⁹, nach dem die Wortsprache als das Medium galt, das in übereinstimmender Weise Wahrnehmungs- und Denkleistungen wiedergeben, in dem also das, was wahrgenommen (und gedacht) auch gesagt werden kann. Da sich heute mehr und mehr die Einsicht durchsetzt, dass „[u]nsere Existenz [...] auf Sprache und Bildern [beruht]“¹²⁹⁰, wurde die alte Frage nach einer Hierarchie umformuliert in jene nach einer parallelen oder sich ergänzenden Funktion: Können Wörter „Bilder“ erzeugen, Vorstellungen evozieren, Eindrücke schaffen? Können sie „die Funktion des `natürlichen Zeichens´ zu erfüllen versuchen [...], wenn Wörter offensichtlich nur arbiträre Zeichen sind [...]“¹²⁹¹? Können sie eine mimetische Illusion evozieren, obwohl ihre Funktionsweise nicht (wie die des Bildes) auf einer Ähnlichkeitsrelation beruht?

In diese alte Diskussion kann an dieser Stelle nicht eingestiegen werden. Sie ist auch für diese Arbeit nicht grundsätzlich relevant, da es hier nicht um die etwa am Grad der wie auch immer zu messenden Anschaulichkeit und damit um einen zu quantifizierenden „Erfolg“ der Inszenierung geht, sondern lediglich um den „Weg“, der zu diesem führen soll. Daher sei das Problem nur an zwei Polen markiert, welche die visualisierenden Möglichkeiten der Wörter und deren Grenzen veranschaulichen.

Die visualisierende Kraft des Wortes sieht etwa Sandra Koch am Beispiel von René Magrittes Bild „Le masque vide“ („Die leere Maske“) verdeutlicht. Das Werk dieses Surrealisten ist eine Fläche, begrenzt durch einen Rahmen. Es erfüllt die formalen Erwartungen des Rezipienten an ein Bild, doch statt einer auf Mimesis beruhenden piktoralen Darstellung sind nur Worte in die separierten Felder der Leinwand geschrieben, die wiederum gleichermaßen alltägliche wie kunstgeschichtlich konventionalisierte und daher dem Rezipienten bekannte Bildmotive bezeichnen. „Es wird kein Abbild präsentiert, sondern eine Schrift, ein Wort, das uns auffordert, etwas zu sehen.“¹²⁹² Damit ist auf dem Gemälde „die Ähnlichkeitsrelation von Bild und Gegenstand durch die symbolische Repräsentationsfunktion des graphisch materialisierten Wortes ersetzt“¹²⁹³. Nach Sandra Koch offenbare hier „die Sprache ihre visuelle Potenz“¹²⁹⁴ und es hänge nun von den kognitiven Prämissen des Rezipienten ab, welches Produkt er als eigentlicher „Text“¹²⁹⁵-Produzent aus den vom Künstler bereit gestellten Mittel schaffe. „Die Gelungenheit eines Interpretationsvorganges lässt durch die höhere Relevanz der Bedeutungszuweisung die äußere bzw. materielle Form zurücktreten [...]“¹²⁹⁶

¹²⁸⁹ Vgl. Arnheim, Rudolf (1972): *Anschauliches Denken*, S. 23

¹²⁹⁰ Manguel, Alberto (2002): *Bilder lesen*, S. 13. Vgl. auch: „Wer Texte liest, liest Bilder mit. Umgekehrt gilt aber auch: wer Bilder liest, liest Texte mit“ (Schmitz-Emans, Monika (2002): *Die Intertextualität der Bilder als Gegenstand der Literaturwissenschaft*, S. 196). Weiter verweist die Autorin auch auf Michael Butor, der in „Die Wörter in der Malerei“ (1993, S. 9), eine Verbindung von Wörtern und Bildern als eng und unauflöslich ansieht, da die Auseinandersetzung mit der Bilderwelt stets auch zumindest indirekt eine Auseinandersetzung mit der Welt der Wörter sei und umgekehrt (vgl. ebd. S. 198f.).

¹²⁹¹ Krieger, Murray (1995): *Das Problem der Ekphrasis: Wort und Bild, Raum und Zeit – und das literarische Werk*, S. 41

¹²⁹² Koch, Sandra (2000): *Die nackte Maske*, S. 412

¹²⁹³ Berndt, Frauke (2001): *oder alles ist anders. Zur Gattungstradition der Ekphrasis in Heiner Müllers Bildbeschreibung*, S. 296

¹²⁹⁴ Koch, Sandra (2000): *Die nackte Maske*, S. 412

¹²⁹⁵ Sandra Koch legt den semiotischen Textbegriff Roland Posners zugrunde, mit dem auch Bilder als Texte beschrieben werden können (vgl. Posner, Roland (1991): *Kultur als Zeichensystem*, S. 43).

¹²⁹⁶ Koch, Sandra (2000): *Die nackte Maske*, S. 411

Frauke Berndt sieht hingegen gerade in der Buchstäblichkeit der Worte die „Gegenwärtigkeit des Bildes im Schwarz-Weiß-Kontrast der Schrift“¹²⁹⁷ aufgelöst. Zwischen diesen Polen einer individuellen, aber potentiell zu evozierenden Anschaulichkeit und der Verneinung dieser Möglichkeit scheint ein Blick auf den Titel des Gemäldes und dessen Korrespondenz mit dem Gezeigten aufschlussreich. Mit „Le masque vide“ wird auf das vom Bild vorgegebene Grundraster referiert, das eben weder syntaktisch strukturiert noch semantisch spezifiziert – also leer ist. Magrittes Wörter benennen nichts Konkretes, sondern Allgemeines: Himmel, Vorhang, Fassade, Mensch, der sogar durch einen Wald austauschbar sei. Sie beschreiben nicht, sie bezeichnen nur. Die Konkretisierung, die der Rezipient als einen Bestandteil des Interpretationsprozesses zu leisten hat, kann dadurch in größtmöglicher Freiheit und einzig bedingt durch die Verwendungskonvention der Wörter erfolgen. Ihr Ergebnis ist dadurch jedoch auch in hohem Maße von rezeptiven Faktoren wie der Kultur, dem Vorwissen, der Imaginationsfähigkeit oder der emotionalen Situation abhängig.

So sagt das piktoral-textuelle Spiel der Reduktion eines Bildes auf die seine motivischen Bestandteile bezeichnenden Wörter weit weniger über die visualisierende Leistungsfähigkeit von Sprache, als es zunächst den Anschein hat, da „Sprache“ nicht auf diese vereinzelt Wörter beschränkt werden darf, sondern ihr durch Syntax und Semantik differenzierte, rezeptionslenkende und auch visualisierende Mittel zur Verfügung stehen, die hier nicht angewandt werden. Viel eher zeigt es, dass zwischen den verbalen Zielen, etwa der Anschaulichkeit oder gar deren intersubjektiver Konkretheit, unterschieden werden muss, wenn die visualisierende Kompetenz der Sprache quantifiziert und qualitativ beurteilt werden soll.

Dies belegt etwa Denis Diderots Gleichnis vom Mann, der hundert Malern eine präzise Beschreibung seiner Geliebten gab und hundert Porträts zurückerhielt, die alle seiner Beschreibung entsprachen, von denen keines einem anderen Bild glich, jedoch auch keines seiner Geliebten. Darin zeigt sich zwar die veranschaulichende Kraft der Sprache, die hier die künstlerische Manifestation ermöglichte. Doch offenbart sich ebenso ihre defizitäre Leistung hinsichtlich des zu konkretisierenden Gegenstandes, den nur das Bild in einer weitgehend intersubjektiven Form zu leisten im Stande ist. Hätte der Mann den Malern eine Fotografie seiner Frau überlassen, wäre bezüglich der Ähnlichkeit – abgesehen von aller künstlerischen Freiheit – ein größerer Erfolg zu verbuchen gewesen. Hat er sie jedoch schlicht als „schön“ beschrieben, konnten die Künstler zwar auf das Signifikat schließen, dieses jedoch im Rahmen ihrer individuellen Sicht des „Schönen“ gestalten. An einem Bild der schönen Frau könnten die Maler dagegen sofort die ihrer kulturellen Epoche entsprechenden sowie die ihrem Auftraggeber eigenen Schönheitsideale erkennen und je nach künstlerischem Vermögen abbilden. Diese Geschichte, die Diderot eigentlich zur Verdeutlichung der Bedingtheit des mimetischen Charakters der Kunst diente, stellt nicht weniger die Schwierigkeit der sprachlichen Vermittelbarkeit des Sichtbaren dar.

Der Bilder-Text FÜNF BILDER MEINER FRAU variiert das Motiv Diderots und erzählt von einem Mann, der fünf Malern tatsächlich eine Fotografie als Vorlage für ein Porträt übergibt, doch in den entstandenen Bildnissen – vordergründig bedingt durch die je eigene künstlerische Eigenart, wesentlich jedoch durch die Manifestation eines lebendigen Wesens in zeitlicher und räumlicher Erstar-

¹²⁹⁷ Berndt, Frauke (2001): *oder alles ist anders*. Zur Gattungstradition der Ekphrasis in Heiner Müllers *Bildbeschreibung*, S. 296

– seine verstorbene Gattin nicht repräsentiert sieht. Erweitert und fokussiert auf den emotionalen Aspekt schließt dieser Roman mit einem Plädoyer für die nicht nur visualisierende, sondern – um die abstrakten Realitäten erweitert – evozierende Potenz der Sprache:

„[...] wer, wenn nicht Sie [der Witwer], könnte sonst das Porträt machen? Sie haben diese Frau doch geliebt, nicht wahr? Fotos sind ja ganz nett, aber Sie wissen so gut wie ich, daß sie schuld an allem sind. [...] Konzentrieren Sie sich, Max, damit sie sie wieder vor sich sehen. Sie brauchen nur ihren Vornamen zu buchstabieren, und schon entsteht ihr Bild. [...]“

Desarthe, Agnès: FÜNF BILDER MEINER FRAU, S. 188f.

In dieser hier nur essayistisch und mit dem Verweis auf eine lange Diskursgeschichte zu umreißen- den Diskussion um die Anschaulichkeit erzeugende Fähigkeit sprachlicher Ausdrucksform soll nicht Stellung bezogen werden, da – wie gesagt – der „Erfolg“ dieses Prozesses nicht Gegenstand der Arbeit ist. Die einzelnen Strategien sollen vielmehr hinsichtlich ihrer Bemühungen und des Einsatzes ihrer Mittel beleuchtet werden, mit dem sie das auch unterschiedlich definierte Visualisierungsziel zu erreichen versuchen: Lässt sich aus den typologisierten Formen der piktoralen Inszenierung zumindest tendenziell das Ziel der Anschaulichkeit oder – bei Existenz eines Denotats – gar anschaulichen Konkretheit erkennen? Oder dient diese Variante der Transposition eines Bildes in den Text einem anderen Zweck? Soll also das Bild in seiner materiellen Existenz überhaupt als Illusion im Text durchscheinen, als ein „Als ob“ des Bildes rezipierbar werden?

Dieser analytischen Perspektive liegt die Annahme eines Rezeptionsvorgangs zugrunde, welche die Herstellung einer visuellen Qualität durch Sprache potentiell als möglich erachtet, deren Intensität – Ansicht, Anschaulichkeit, Erfahrbarkeit, einzeln oder in Kombination – aber von der verbalen Vorgabe abhängig macht und den Charakter dieser sprachlich erzeugten visuellen Dimension stets erkennt, sich deren schriftlichen Ausgangspunkt bewusst bleibt.

„Als Leser sollten wir in unseren Köpfen vom freien Spiel des mit dem Intellekt faßbaren Charakters der Wörter Gebrauch machen, um uns die angenehme Illusion zu ermöglichen, daß die Wörter ein sinnlich wahrnehmbares Objekt hervorbringen, obwohl es sich dabei natürlich nur um ein geistig und damit nur im übertragenen Sinne faßbares Objekt handelt.“¹²⁹⁸

Als weitere Vorüberlegung zur Visualisierung muss die Unmöglichkeit einer – im wahrsten Sinne des Wortes – Abbildlichkeit des außersprachlichen Bildes im Text und damit erneut der Transpositions- als Konstruktionsprozess betont werden. Dies ist aufgrund der Nähe zum Übersetzungsgedanken gerade bei dieser ersten Inszenierungsperspektive von Bedeutung: Eine 1:1-Entsprechung des Bildes und seiner sprachlichen Repräsentation ist durch keine der typologisierten Strategien realisier- oder überhaupt denkbar, nicht einmal in der scheinbar „objektivsten“, der Beschreibung. „Es ist das Zerrbild reiner Objektivität, die Illusion, Wirklichkeit, wie sie an sich selber ist, zur Sprache bringen zu können.“¹²⁹⁹ Selektivität, Perspektivität oder Interpretation bestimmen unabdingbar jeden Versuch der Übertragung eines Bildes in den Text. Sie sind ein Kennzeichen der medialen Transposition überhaupt, zeigen sich daher etwa auch bei einem filmischen Prozess: „Die filmische Transformation eines Gemäldes eröffnet andere – medienspezifische – Möglichkeiten der Gestaltung und Manipulation.“¹³⁰⁰ Auch wenn die des Films größer ist als jene der Literatur, weil ihm neben dem sprachlichen auch noch der visuell-bewegte „Kanal“ zur Verfügung steht, verändert auch die (Schrift)-Sprache das transponierte Gemälde. Ein Bild ist ein Bild, wird aber im Text zu

¹²⁹⁸ Krieger, Murray (1995): Das Problem der Ekphrasis, S. 45

¹²⁹⁹ Angehrn, Emil (1995): Beschreibung zwischen Abbild und Schöpfung, S. 65

¹³⁰⁰ Schuster, Michael (1998): Malerei und Film: Peter Greenaway, S. 63

einem Bild, das es etwa nur aus einer bestimmten Betrachterperspektive ist. Das Bild wird also zum interpretierten, wenn nicht gar kommentierten oder manipulierten Bild – in jeder Form des sprachlichen Bezugs.¹³⁰¹ Diese Überlegung erscheint zunächst nur sinnvoll, wenn sich die verbale Repräsentation mit einer außersprachlichen Präsentation vergleichen lässt. Doch auch an der Inszenierung fiktiver Bilder, die „reale“ Bilder vor dem geistigen Auge des Lesers erzeugen soll, lassen sich dessen konstruktionsbeeinflussende Strategien, die beispielsweise durch Pointierung spezifischer piktoraler Elemente einer Visualisierung Vorschub leisten, ablesen.

5.1.1. Überwindung der simultanen Präsentation durch Verbalisierung

„Die Sprache besetzt den Raum des Bildes, hebt ihn in der Zeit der Worte auf [...]“¹³⁰² Damit widerspricht die intermediale Bildinszenierung im Text dem klassischen Kunstideal: „[D]ie Zeitfolge ist das Gebiete des Dichters, so wie der Raum das Gebiete des Malers.“¹³⁰³ Auch wenn Lessing hinsichtlich dieser kategorischen Grenzziehung vielfach widersprochen wurde¹³⁰⁴, so hat er damit eine Annahme etabliert, die zumindest stets thematisiert wird, wenn die Opposition Bild-Text zur Sprache kommt. Selbst einige Bilder-Texte – wie in Kapitel 4 gezeigt – thematisieren diesen Grundsatz der medialen Verschiedenheit, oft ohne ihn in Frage zu stellen. Klar lässt sich daher in den Romanen auch die Inszenierungsstrategie der Verbalisierung als Reaktion auf die vermeintlich kategorische Differenzierung der Raum- und Zeitkunst ablesen: Durch die sukzessive Präsentation des Verbalen wird die simultane des Piktoralen überwunden. Das Gemälde, das als solches der Hermetik seiner räumlichen Verfasstheit verhaftet bleibt, wird der zeitlichen Struktur des Textes gemäß modifiziert. Es kann faktisch nicht mehr simultan erscheinen, inwieweit sein simultaner Charakter jedoch noch durch den Text hindurchscheint, bleibt anhand einzelner Textstellen zu analysieren. In der sukzessiven Verbalisierung hat der Text aber die vermutlich naheliegendste Strategie gefunden, sich der altermedialen Verfasstheit des Bildes zu stellen, die jedoch – wie zu zeigen sein wird – weit mehr Modifikationen des piktoralen Werks nach sich zieht als nur seine temporale „Anpassung“. Dass diese Verbalisierung in unterschiedlichen Formen mit verschiedenen „Zielsetzungen“, das meint: angestrebten Wirkungen auf Leser, geschieht, ist der kreativen Kraft der Kunstform Literatur zu verdanken, die mehr kann, als das „Sichtbare in das Sagbare“¹³⁰⁵ zu übertragen.

5.1.1.1. Explizite Verbalisierung

Der hier als explizite Verbalisierung bezeichneten Strategie der Bildinszenierung liegt Rajewskys erster Grundtypus intermedialer Systemerwähnung, die explizite Systemerwähnung, zugrunde: Das fremdmediale Bezugssystem – hier das Bild – wird „schlicht benannt, ohne daß dies eine Modifikation des narrativen Diskurses oder die Illusion eines [...] ‘Als ob’ mit sich brächte“¹³⁰⁶. Gleichsam gilt, dass das System nicht als solches durch Begriffe wie „Bild“ oder „Gemälde“ angegeben werden

¹³⁰¹ Die Prämisse der interpretierten oder gar manipulierten Inszenierung des Bildes gilt auch für die Transposition aus anderen Perspektiven, kann jedoch am deutlichsten an der Inszenierung aus piktoraler Perspektive veranschaulicht werden.

¹³⁰² Ritter-Santini, Lea (1991): Zu diesem Buch, S. 8

¹³⁰³ Lessing, Gotthold Ephraim (1979ff.): Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 5,2 [Laokoon], S. 130

¹³⁰⁴ Vgl. u.a. Wellbery, David E. / Gebauer, Gunter (1990): Die Beziehung von Bild und Text in Lessings Laokoon

¹³⁰⁵ Eykman, Christoph (2003): Über Bilder schreiben, S. 83

¹³⁰⁶ Rajewsky, Irina O. (2000): Intermedialität, S. 79

muss. Die Erwähnung von Komponenten oder Spezifika, die auf dieses verweisen, zählt ebenso zu diesem Typus, wenn sie als eine eindeutige Referenz auf das System Malerei fungiert. Zu beachten ist also – auch da ist Rajewsky zuzustimmen – weniger die Form der Benennung als deren qualitative Dimension. Handelt es sich nur um eine, die auf Handlungsebene von Bedeutung ist? Oder um eine solche, bei der die „Differenz zwischen dem verwendeten literarischen und dem aufgerufenen fremdmedialen System“¹³⁰⁷ relevant wird?

Zur ersten Form der expliziten Erwähnung gehört in den Bilder-Texten vor allem die Benennung von Gemälden, die für die erzählte Handlung des Romans nicht zentral sind. Ein despektierlicher oder zumindest belangloser Tenor, der sich von der pathetischen Erwähnung für den Text bedeutender Werke unterscheidet, ist für diese charakteristisch.

Da hing ein schmutziger, verkrusteter Putzlumpen über Peseus und Andromeda von Rubens, ein noch wie frisch abgesondert riechender Fleck Hundeurin verunzierte das untere Drittel der Fußwaschung von Tintoretto und ein weiß strahlender Klecks Taubenkot führte Murillos Unbefleckte Empfängnis ad absurdum.

Fischer, Cornelius: GOYAS HAND, S. 106

Nur ein paar Portraits hingen noch an der Wand, weil sie zu schäbig für den vorgesehenen Zweck waren. Ausdruckslos starrten sie zu mir herunter, als ich an ihnen vorbeihastete.

Llewellyn, Caroline: DIE GALERIE, S. 335

Meist werden die Bilder in diesen Schilderungen mit beiläufigem Duktus als „ein paar Porträts“ bezeichnet, die an den Wänden beschriebener Zimmer hängen und zur Raumgestaltung gehören wie Lampen, Vasen und Schränke. Wenn nicht das Genre genannt wird – Landschaft, Bildnis, Stilleben –, so dient der Künstlernamen zur Klassifizierung: „ein Velázquez“, „ein Rubens“, „ein Vermeer“ oder auch noch unbestimmter: *Im Print Room von Windsor Castle war Sir Wilhelm Waddington von der weltweit erlesensten Sammlung von Zeichnungen alter Meister umgeben, die in schimmernden Mahagonivitrinen untergebracht waren, die die Wände säumten* (Crawley, Harriet: DAS PORTRÄT, S. 16). Eine nähere Bestimmung bleibt an solchen Stellen in der Regel aus. Auch andere Aspekte der Malerei, etwa der finanzielle, können – gleichsam isoliert – eine derartige explizite Erwähnung dominieren: *An den Wänden jedoch hing ein Vermögen in Form postimpressionistischer Gemälde* (Follett, Ken: DER MODIGLIANI-SKANDAL, S. 17). Ebenso der Kunststil: *Ich erinnerte mich, daß ich eigentlich längst die Zustandsprotokolle der drei Expressionisten hätte ausfüllen sollen [...]* (Boetius, Henning: LAURAS BILDNIS, S. 96), Oder das Motiv: *Hier hing eine weitere Ahnengalerie, dieses Mal mit den Porträts der Lamprey-Frauen* (Mayle, Peter: CÉZANNE GESUCHT!, S. 131) oder *Ich warf einen Blick auf die Auswahl der Landschaften – italienische möglicherweise [...]* (Chadwick, Whitney: IM LABYRINTH DER BILDER, S. 182). In diesen Ausprägungen ausschließlich „erwähnt“, erscheinen die Gemälde im Text in intermedialer Hinsicht als nicht relevant, sie sind als rein „histoire-spezifische[...]“¹³⁰⁸ Elemente anzusehen und fördern keine Bewusstseinslenkung auf eine metamediale Ebene. Rajewsky weist jedoch darauf hin, dass diese dennoch „bei entsprechender Häufung und Gestaltung – beispielsweise als Indikatoren einer nachhaltigen medialen Prägung der dargestellten Welten oder Figuren relevant werden, was wiederum als Signal für weitere, möglicherweise gegebene intermediale Bezugnahmen zu werten sein kann“¹³⁰⁹. Bestimmter soll hier die

¹³⁰⁷ Rajewsky, Irina O. (2000): Intermedialität, S. 80

¹³⁰⁸ Ebd.

¹³⁰⁹ Ebd. S. 80f.

Bedeutung dieser sekundär-relevanten expliziten Systemerwähnung charakterisiert werden. Denn in als intermedial gelesenen Romanen kommt auch dieser scheinbar beiläufigen Benennung von bildender Kunst Bedeutung zu. Sie kann zwar nicht als eigenständige Inszenierungsstrategie gelten, doch gehört sie – der weitfassende Terminus der Inszenierung erlaubt diesen Einbezug – zum Kontext einer die einzelne Textstelle übergreifenden, diese aber stützend evozierenden Intermedialität, genauer: zu einer „intermedialen Atmosphäre“ des Gesamttextes, der auch scheinbar beiläufig auf Fremdmediales rekurriert:

Aber was mir auffiel, waren wieder die Gemälde. Hier hingen mehr als in den anderen Räumen. Im Stillen zählte ich neunzehn. Die meisten waren Porträts [...].

Chevalier, Tracy: DAS MÄDCHEN MIT DEM PERLENOHRRING, S. 28

Dies wird offensichtlicher, wenn das Fehlen von Gemälden betont wird:

An den Wänden hängt absolut gar nichts [...].

Weber, Kathrine: MUSIKSTUNDE, S. 50

André war überrascht, daß Gemälde an den Wänden [...] fehlten.

Mayle, Peter: CÉZANNE GESUCHT! S. 99

Bücher beherrschten den Raum. Für Bilder war kein Platz vorhanden [...].

Roberts, Nora: DER MALER UND DIE LADY, S. 33

Verwundert bemerkte ich das Fehlen von Bildern.

Prada, Juan Manuel de: TRÜGERISCHES LICHT DER NACHT, S. 85

Erstaunlicherweise gab es kein einziges Bild an den Wänden.

Boetius, Henning: LAURAS BILDNIS, S. 164

Eine solche Negation würde in anderen Romanen befremdlich anmuten, in intermedialen führt sie als explizite Systemerwähnung regelmäßig die Imagination des Lesers aufs Visuelle zurück.

Eine zweite Form der expliziten Verbalisierung wird in intermedialer Hinsicht als primär-relevant charakterisiert. Sie beschreibt vor allem die Benennung konkreter Werke der bildenden Kunst – meist jener, die auch für die Handlung im Text zentral sind – in einer Weise, die auf eine intermediale Dimension vorausweist. Diese Variante lässt sich dadurch kennzeichnen, dass auf sie direkt oder Romanseiten später eine umfassendere Inszenierung des Gemäldes folgt:

„Mein Gott, George“, flüsterte sie plötzlich, „es ist das Bild. Sehen Sie? Der alte Rahmen.“ Hastig riss sie das Tuch ganz herunter. „Es ist das Bild. Joffreys Bild.“

Oelker, Petra: DAS BILD DER ALTEN DAME, S. 13

Im Gegensatz zur ersten Form, der ein Tenor der Beiläufigkeit eigen ist, wird diese von einem des Effektvollen, Spektakulären begleitet. Der „Auftritt“ des Gemäldes wird im theatralischen Wortsinne spannungsvoll inszeniert:

[... ich] schob mich an Ossel vorbei, um die Zelle zu betreten, weil etwas an der hinteren Wand meine Aufmerksamkeit erregt hatte: ein undeutlicher Schatten, ein großes Viereck.

[...]

Ossel betrat den düsteren Raum [...], griff hinter den Toten und zog ein Gemälde hervor, das in einen mit Schnitzereien verzierten Rahmen eingefasst war.

„Ein Bild?“ Ich wunderte mich.

„Ja, ein Bild.“

Im Licht der beiden rußenden Lampen, die den Gang erhellten, betrachtete ich das Ölgemälde. Es zeigte [...].

Kastner, Jörg: DIE FARBE BLAU, S. 26f.

Neben der blickleitenden Inszenierung durch Licht steht auf Handlungsebene ebenso häufig der Enthüllungsgestus¹³¹⁰: Das verdeckte Bild wird zunächst als geheimnisvoller Gegenstand wahrgenommen, dessen bemalte Fläche dann vom Stoff-Tuch, von farblichen Übermalungen oder alten Schmutzschichten befreit wird.

Seine Aufmerksamkeit gilt einer mit einem fleckigen weißen Baumwolltuch verhängten Staffelei weiter hinten, wo keine Möbel stehen.

[...]

Dann hebt er das Tuch hoch und mustert mit kundigem Blick das Gemälde darunter.

Fernández, Pedro: DAS GEHEIMNIS DES MALERS, S. 7f.

Mit ihrer Platzierung vor anderen Strategien und dem betont inszenatorischen Duktus dieser zweiten Variante der expliziten Systemerwähnung ist ihre zentrale Funktion angedeutet: die der eindeutigen Markierung von Intermedialität. Vokabeln wie „Bild“, „Gemälde“ oder auch „Farben“, „Rahmen“, „Leinwand“, mit der die Erwähnung vollzogen wird, sind gleichzeitig eindeutige Hinweise auf das visuelle System Malerei und indizieren die Möglichkeit einer intermedialen Lesart. Nicht erst ihre Fülle, die Rajewsky benennt, sondern eine dramaturgisch-markante Stellung im Text lässt sie zum „Intermedialitätssignal“ werden und ihre rezeptionslenkende Kraft entfalten. Die Beschreibung einer Landschaft etwa, die auf solche künstlerisch besetzten Termini folgt, wird durch den Leser als Landschafts-Gemälde generiert, eine Personenbeschreibung nach dem Wort „Porträt“ als Bildnis einer Person. Eine solche explizite Erwähnung veranlasst „den Leser überhaupt erst dazu [...], das jeweilige Vertextungsverfahren als auf ein bestimmtes System bezogenes zu rezipieren“¹³¹¹. „Bild“ und „Gemälde“ sind die vorherrschenden Bezeichnungen, obwohl sich aus der Kunstwissenschaft zahlreiche Synonyme anbieten, die etwa spezielle Techniken, Formate oder Motive benennen.¹³¹²

Doch lässt die Konzentration auf die Oberbegriffe darauf schließen, dass dem Leser bei der Imagination des Fremdmediums zunächst eine größtmögliche Freiheit gewährt und diese erst durch weitere Inszenierungsstrategien sukzessive eingeschränkt, die Vorstellung damit konkretisiert werden soll. Wie bestimmend jedoch schon die Rezeptionslenkung einer solchen zunächst nur bezüglich des Mediums konturierten Markierung sein kann, zeigt kontrastiv im nächsten Kapitel etwa die Manipulation der Imaginationsleistung bei der postmarkierten Deskription. Dort erfolgt die Bekanntgabe, dass es sich bei der vorangegangenen Beschreibung um die eines Gemäldes gehandelt hat, erst nach der Deskription. Letztere hat der Leser daher zunächst als Beschreibung der erzählten Wirklichkeit gelesen – weil er ohne altermedialen Hinweis die implizierte diegetische Zweitebene nicht erkennen konnte.

Gleiches geschieht, wenn es um die Beschreibung eines realen Kunstwerkes geht, das nicht genannt wird. Nur elitäre Kunstkenner würden es ohne explizite Systemerwähnung in seiner Schilderung erkennen und die Deskription intermedial lesen.

¹³¹⁰ Vgl. Kapitel 5.2.1.1

¹³¹¹ Rajewsky, Irina O. (2000): Intermedialität, S. 82

¹³¹² Der Duden „Die sinn- und sachverwandten Wörter“ verweist beim Eintrag „Gemälde“ auf „Bild“ und „Malerei“ und nennt unter „Bild“ 28 auch mit „-bild“ oder „Bild-“, zusammengesetzte Begriffe, die sich auf das piktorale Kunstwerk beziehen. Auch unter „Malerei“ lassen sich Alternativen finden.

5.1.1.2. Deskriptive Verbalisierung

„Als Relaisstation zwischen Literatur und Malerei fungiert seit jeher die Deskription als dasjenige Verfahren, welches die Aneignung von Bildern durch Texte ermöglicht.“¹³¹³

Es klingt, als sei die „Überführung“ des Bildes in den Text mittels der Beschreibung ein einfacher Akt der Translation, der – historisch bewährt – im neuen Medium die äquivalente Repräsentation des Kunstgegenstandes garantiert.¹³¹⁴ Doch bereits erste, oben ausgeführte terminologische Überlegungen verweisen auf die tiefgreifende Problematik der Bilddeskription, die dem „Übersetzungs“-Begriff nicht Stand hält, bereits mit der Unterscheidung zwischen „formaler“ und „gegenständlicher“ Beschreibung beginnt und im Diktum Panofskys gipfelt, nach dem schon „die primitive Deskription eines Kunstwerkes ([...] die Aufdeckung des bloßen Phänomensinns) in Wahrheit eine gestaltungsgeschichtliche Interpretation ist, oder [diese] zum mindesten implizit einschließt“¹³¹⁵. Gleichzeitig verweisen diese Schwierigkeiten aber auf die vielfältigen Möglichkeiten, die es gibt, um ein Bild deskriptiv in Sprache umzuformen und es so dem Leser „vor Augen zu führen“. Dabei wird deutlich, dass die mit einfacher Beschreibung oft konnotierte Objektivität¹³¹⁶ nicht impliziert werden darf. Denn es ist entscheidend, wer wann was wie wem und warum beschreibt. Dies belegt allein die Unterschiedlichkeit der folgenden Textpassagen, die beide die hier typologisierte Strategie der „deskriptiven Verbalisierung“ verfolgen.

Das Bild zeigte eine junge Frau, die seitlich auf dem Geländer einer Veranda saß. Ein Rosenstrauch, dicht besetzt mit zartgelben vollen Blüten, wucherte an der linken Seite des Bildes einen der Verandapfosten hinauf. Das lange weiße Kleid der mädchenhaften Gestalt wurde in der Taille von einem ebenfalls gelben Gürtel gehalten, der im Rücken zu einer so großen, an den Enden lang über das Geländer herabfallenden Schleife gebunden war, sodass sie das ganze Bild beherrschte.

Oelker, Petra: DAS BILDNIS DER ALTEN DAME, S. 65

Die Schachpartie: Öl auf Holz. Flämische Schule. Datierung: 1471

Maler: Pieter Van Huys (1415 – 1481).

Bildträger: Drei feste Eichenbretter, verleimt, durch Schwalbenschwänze mangelhaft verstärkt.

Größe: 60 X 87 (drei gleichgroße Bretter à 20 X 87 cm). Dicke 4 cm.

[...]

Erhaltung der Farbschicht: gute Haftung. Keine Farbveränderungen. Alte Kratzer feststellbar; keine Blasen oder Schollenbildung.

[...]

Pérez-Reverte, Arturo: DAS GEHEIMNIS DER SCHWARZEN DAME, S. 12f.

Beide Textpassagen aus den Bilder-Texten sind Beschreibungen im Sinne einer numerischen Aufzählung dessen, was ein Subjekt als Einzelobjekt bzw. -eigenschaft eines Gesamtkomplexes identifizieren kann. Doch beide sind keine Beschreibungen eines Gemäldes, das eben nicht nur ist, sondern auch darstellt, zwar auch Ding sein muss (vgl. zweite Beschreibung), aber eben nicht ausschließlich (vgl. erste Beschreibung), daher „nicht nur be-, [sondern ...] auch ge-malt“¹³¹⁷ ist. Allein daraus resultiert eine Vielseitig-, aber auch Vielschichtigkeit der Beschreibung, die aus „Texten über Bildobjekte [...] eine komplizierte Staffelung von Repräsentationsebenen“¹³¹⁸ werden lässt und aufgrund derer vor der Deskription vielstimmig kapituliert worden ist.¹³¹⁹ Karl Philipp Moritz etwa

¹³¹³ Klinkert, Thomas (2001): Der Text als Bildmedium? S. 121

¹³¹⁴ Thomas Klinkert behauptet das keineswegs, was aus dem hier nicht zitierten Kontext ersichtlich wird.

¹³¹⁵ Panofsky, Erwin (1992): Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, S. 89

¹³¹⁶ Vgl.: „Das Phantasma der ‚reinen‘ Beschreibung geht zusammen mit dem der ‚unmittelbaren‘ Wahrnehmung.“ (Scherpe, Klaus R. (1996): Beschreiben, nicht Erzählen! Beispiele zu einer ästhetischen Opposition, S. 370)

¹³¹⁷ Boehm, Gottfried (1995): Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache, S. 29

¹³¹⁸ Gross, Sabine (2000): Bild – Text – Zeit: Ekphrasen in Gert Hofmanns „Der Blindensturz“, S. 106

¹³¹⁹ „Was in gesellschaftlichem Verhalten [zu/ gegenüber Kunstwerken] sich als Schweigen artikuliert, taucht beim Schreiben als grundsätzliche Frage nach der Adäquatheit der Worte auf. Dieser Zweifel [...] schwebt von Anfang an über der bürgerli-

war der Auffassung, Worte müssten dort aufhören, „wo das ächte Kunstwerk anfängt“¹³²⁰, Goethe konstatierte, „[...] aller Vorzug der bildenden Kunst [...] besteht [darin], daß man ihre Darstellungen mit Worten zwar andeuten, aber nicht ausdrücken kann“¹³²¹, Schleiermacher betonte, das mit Worten Beschriebene und das mit Augen Gesehene seien „irrationale Größen zueinander“¹³²², romantisch mutet die Kunstvorstellung Wilhelm Heinrich Wackenroders an: Bilder kämen „durch ganz andere Wege zu unserem Inneren, als durch die Hilfe der Worte; sie bewegen auf einmal, auf eine wunderbare Weise, unser ganzes Wesen und drängen sich in jede Nerve und jeden Blutstropfen, der uns angehört“¹³²³. Auch Alberto Manguel fragt in seinem essayistischen Werk, das doch den Titel „Bilder lesen“ trägt, mit zweifelndem Unterton: „Lassen sich alle Bilder in eine begriffliche Sprache übersetzen?“¹³²⁴ Aus literaturwissenschaftlicher Sicht bezweifelt etwa Monika Schmitz-Emans, dass „ein Text je sagen kann, was ein Bild zeigt, daß Worte Bilder und deren Gegenstände angemessen erklären, daß sie dazu beitragen können, uns Bilder besser verstehen oder gar besser sehen zu lassen“¹³²⁵, Helga Buchschartner erwähnt aus kunstpädagogischer Perspektive nur noch beiläufig, dass das Bildliche sich einer eindeutigen begrifflichen Fixierung verweigere: „[D]aher gibt es auch nie eine endgültige oder absolute Beschreibung.“¹³²⁶ Und Kunstrezensenten rufen die zentrale Schwierigkeit ihrer Aufgabe für den Leser ins Bewusstsein:

„Die Stille und Schlichtheit der besten Bilder von Edward Hopper sind nicht in Worte zu fassen. Was zu sagen ist, sagen sie in einer visuellen Sprache, die sich in jeder Übersetzung nur pingelig und angestrengt anhört.“¹³²⁷

Wenn schon die Theoretiker der Sprache diese Unvollkommenheit der piktoralen Repräsentation im Verbalen in seltenem Einklang konstatieren, kann man sich die Stimmen der Kunstschaffenden vorstellen, von denen viele es sich aus den gleichen medialen Gründen verbitten, ihr Werk in Sprache zu fassen und somit etwa „die Singularität des Sichtbaren“ in der „abstrakte[n] Allgemeinheit“¹³²⁸ eben dieses Fremdmediums zu ertränken – um nur den Verlust einer medialen Kompetenz zu nennen. Emil Nolde erklärte: „Umschreiben kann ich diese Bilder nicht. Im Gemalten ist alles gesagt, was ich sagen konnte. Nur im allgemeinen vielleicht kann ich ein wenig anfügen.“¹³²⁹

Die sprachliche Fassbarkeit des piktoralen Kunstwerkes wird also allenfalls als Annäherung, die von verschiedenen Seiten aus erfolgen kann und schon deshalb immer perspektiviert und partiell bleiben muss, für realisierbar gehalten. Dies darf jedoch nicht generell als Abwertung der sprachlichen Möglichkeiten verstanden werden, allein ihre Andersartigkeit muss bewusst bleiben. Die Sprache kann etwa der Mehrschichtigkeit des Bildes und seiner Rezeption Rechnung tragen. Eykman unterscheidet die „konkret-gegenständliche[.], maltechnische[.] oder intellektuelle [.] bzw. emotiona-

chen Auseinandersetzung mit Kunst und ist bis heute nicht abgetan: eine ganze Anthologie kritischer Stellungnahmen zum Verhältnis Wort und Bild ließe sich leicht füllen.“ (Kemp, Wolfgang (1989): Die Kunst des Schweigens, S. 112)

¹³²⁰ Moritz, Karl Philipp (1997): Werke, Band 2 [Ästhetische Theorie], S. 994

¹³²¹ Goethe, Johann Wolfgang von (1948ff.): Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, Band 12 [Biographische Einzelschriften], S. 570

¹³²² Schleiermacher, Friedrich (1999): Hermeneutik und Kritik, S. 246

¹³²³ Wilhelm Heinrich Wackenroder. Zit. nach: Kemp, Wolfgang (1989): Die Kunst des Schweigens, S. 113

¹³²⁴ Manguel, Alberto (2002): Bilder lesen, S. 13

¹³²⁵ Schmitz-Emans, Monika (1999): Das visuelle Gedächtnis der Literatur, S. 17

¹³²⁶ Buchschartner, Helga (1998): Kunstbetrachtung zwischen Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft, S. 168f.

¹³²⁷ Updike, John (2004): Meister der Spannung. Über den Maler Edward Hopper – aus Anlass einer Londoner Ausstellung. In: Die Zeit 23, S. 54

¹³²⁸ Louis Marin. Zit. nach: Eykman, Christoph (2003): Über Bilder schreiben, S. 37.

¹³²⁹ Emil Nolde. Zit. nach: Petersen, Swantje (1995): Korrespondenzen zwischen Literatur und bildender Kunst im 20. Jahrhundert, S. 39. Vgl.: *Das Malen setzt da ein, wo der Gedanke aufhört, antwortete er [Rembrandt] schließlich [...]. Folglich ist das Gemälde selbst das Einzige, was ich weiß, die Antwort also [...].* (Erkelius, Per Agne: DAS BILD, DAS ICH DIR SCHRIEB, S. 263)

le[.]¹³³⁰ Schicht voneinander. Diese im piktoralen Werk vereinten Arten, den Rezipienten „anzusprechen“, müssen in der Verbalisierung separiert werden, wie im Folgenden zu zeigen sein wird. Erst durch eine sukzessive Aneinanderreihung der einzelnen Schicht-Repräsentationen, die sich vor allem im später näher zu klassifizierenden Duktus unterscheiden, lässt sich ihrem im Werk simultanen Aufscheinen sprachlich Rechnung tragen.

„Es ist immer [in der Beschreibung] eine Verwandlung des Kontinuums, des konkreten Gegenstandes, in den diskreten, – in eine aus einzelnen Sätzen bestehende Beschreibung, worin immer ein Urteil des Beschreibers mit enthalten ist [...].“¹³³¹

Weniger eine Schwierigkeit als eine stets mitzudenkende, weil im Transpositionsakt modifizierende Größe ist die in Kapitel 4.2.2 erwähnte, durch das „Subjekt“ des Satzes stärker ins Bewusstsein tretende Perspektiviertheit der sprachlichen Aussage, die stets die Frage nach dem „Wer spricht?“ evoziert und bei einer Deskription jene nach dem „Wer sieht?“ impliziert. Der passionierte Beschreiber Franz Kafka etwa war sich des Unterschieds zwischen dem objektiven Dasein der Dinge und deren Wahrnehmung durch ein Subjekt bewusst und spricht von der „quälenden Lust, die Dinge so zu sehen, wie sie sich geben mögen, ehe sie sich mir zeigen“¹³³². Da das Ergebnis der Wahrnehmung jedoch immer ein „Abbild der objektiv-reale[n] Umwelt und der eigenen Person (Innenwelt)“¹³³³ darstellt, ist sein Wunsch eine Unmöglichkeit, genauso wie das meist unbewusst bei deskriptiver Schilderung angenommene „postulat de l’objectivité“¹³³⁴. Aufgrund dessen muss auch der verbalisierten Version dieses Abbildes, wie Schleiermacher betont, stets ein subjektiver Part unterstellt werden: Eine sprachliche Beschreibung des Gesehenen kommt also nicht ohne wertende Interpretation aus.

Diese beginnt jedoch nicht erst bei der durch kulturelles Wissen unterstützten Auslegung eines Bildes, sondern bei der Benennung der simultan sich präsentierenden Bildelemente, also bei einer Bestandsaufnahme des Dargestellten. Angenommen, der Mann aus Diderots oben resümmierter Erzählung wolle kein Porträt seiner Geliebten, sondern eine Kopie eines bereits existenten Bildnisses anfertigen lassen, trägt dieses jedoch nicht bei sich und gibt den Malern daher eine verbale Beschreibung: Er könnte ihnen erklären, dass die Frau auf dem Porträt ein pastellfarbenes Kleid trage oder im Sitzen dargestellt sei. Keineswegs wird er sich jedoch darauf beschränken, den Malern die verschiedenen Farben und Nuancen zu erläutern, die sich in räumlichen Komplexen gegeneinander abgrenzen, obwohl dieses dem Malerblick entspräche, wie ihn auch die Bilder-Texte vorstellen:

Aber ich [Diego Velásquez] halte seinem Blick [dem des Modells] stand, weil ich alles an ihm als Muster von Linien, von Farbwerten und Helligkeitsabstufungen wahrnehme.

Soyener, Johannes K. / Bossi, Bartolomeo: DIE VENUS VON VELÁSQUEZ, S. 664

Würde die Deskription von einer solchen Wahrnehmung bestimmt, wäre sie eine formale, denn „bevor ein Bild ein Streitroß, eine nackte Frau oder irgend eine Anekdote darstellt, ist es wesentlich eine ebene Fläche, die mit Farben bedeckt ist, die in einer bestimmten Ordnung verbunden

¹³³⁰ Eykman, Christoph (2003): Über Bilder schreiben, S. 91

¹³³¹ Schleiermacher, Friedrich (1999): Hermeneutik und Kritik, S. 246

¹³³² Franz Kafka (1969): Beschreibung eines Kampfes. Die zwei Fassungen, S. 90.

¹³³³ Artikel „Wahrnehmung“. In: Häcker, Hartmut O. / Stapf, Kurt-H. (Hrsg.) (142004): Dorsch Psychologisches Wörterbuch, S. 1023

¹³³⁴ Philippe Hamon (1972): Qu’est-ce qu’une description ?, S. 467

sind¹³³⁵. Die Beschreibung des Auftraggebers ist daher bereits interpretativ, weil er – in der Terminologie Titzmanns – die potentiellen Signifikanten schon als faktische erkannt hat. Er sagt, es sei eine Frau abgebildet und nicht eine pastellfarbene Fläche (das Kleid), an die eine hellere angrenze (der Kopf). In Wahrheit bezieht daher jede, im Alltagsgebrauch als formale, im Sinne einer Inventarisierung des Bildbestands verstandene Beschreibung schon neben der Form einen Sinn mit ein, „nur daß [...] der ‚Sinn‘ in diesem Falle in einer andern, primären Schicht liegt, als derjenige Sinn, um den die sogenannte ‚ikonographische‘ Betrachtung bemüht ist“¹³³⁶. Es geht also schlicht um das Erkennen des Dargestellten mit Hilfe der alltäglichen Daseinserfahrung, in der die Identifikation einer Frau als Frau bereits verankert und abrufbar ist.¹³³⁷ Vorausgegangen ist diesem erkennenden Beschreibungs-Akt ein zersetzender des Schaffens: *Er sieht nicht mich an. Er betrachtet ein Arrangement, das er malen soll. [...] Ich bin nur ein Gegenstand – braunes Haar, weißer Spitzenkragen und blau changierendes Seidenkleid* (Moggach, Deborah: TULPENFIEBER, S. 20). Das Malerauge zerlegt die menschliche Figur in Farbflächen, der beschreibende Betrachter leistet die „Rückübersetzung“. Hans Urs von Balthasar macht den Unterschied zur bloßen Form- (und Farben-) Beschreibung deutlich:

„Vielleicht ergibt dieser Zusammenklang von Grün, Weiß und Blau eine gewisse Harmonie, löst er ein gewisses Wohlgefühl aus. Einen Sinn aber hätte er erst, wenn er nicht mehr als ein Bild, sondern als Landschaft betrachtet würde [...].“¹³³⁸

Panofsky bezeichnet diese primäre Sinnschicht als „Region des Phänomensinnes“, die wiederum in die des Sach-Sinns und des Ausdrucks-Sinns gliederbar ist. Mit Letzterem wäre nicht nur die Frau als „Frau“ erkennbar, sondern auch die Frau als „schöne Frau“. Sekundäre Sinnschicht nennt Panofsky die „Region des Bedeutungssinnes“, der sich nur aufgrund kulturellen Wissens erschließen. Um bei obigem Beispiel zu bleiben, könnte damit die blass geschminkte Frau im pastellfarbenen Kleid und mit heller lockiger Haartracht im entsprechenden höfischen Ambiente des 18. Jahrhunderts als Madame Pompadour identifiziert werden.

Festzuhalten gilt demnach, dass bereits die simple Deskription eines Kunstwerkes nicht nur hinsichtlich des Phänomensinnes, sondern erst recht hinsichtlich des Bedeutungssinnes weit mehr als eine Feststellung des Bildinventars, nämlich eine Interpretation ist.

„Bilder verwandeln sich schon, indem sie beschrieben werden, und sie verwandeln sich weiter, je mehr über sie gesagt und erzählt wird. Jede Interpretation des Bildes sowie jede Interpretation dieser Interpretation durch den Leser (Lesen ist ja ein ebenso sinnstiftender Akt wie das Schreiben selbst) wirken auf das Ausgangssubstrat zurück. Das Bild assimiliert sich dem Blick des Beschreibers und Erzählers, [...]. Insofern könnte man den Prozeß der literarischen Transformation von Bildern als einen – im linguistischen Sinn – performativen Akt beschreiben.“¹³³⁹

Daher soll auch in Kapitel 5.1 von der Existenz eines impliziten Betrachters ausgegangen werden: Vor jeder Verbalisierung eines Gemäldes steht ein wahrnehmendes Subjekt, auch wenn dieses nicht ausdrücklich genannt wird wie der explizite Rezipient, der in Kapitel 5.2 zur Sprache kommt, so wird er als geistige Instanz mitgedacht. Dessen „Interpretation“, die also selbst aus den „be-

¹³³⁵ Maurice Denis. Zit. nach: Gehlen, Arnold (1960): Zeit-Bilder, S. 67

¹³³⁶ Panofsky, Erwin (1992): Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, S. 86

¹³³⁷ Dass der menschliche Geist stets dazu neigt, haben nicht nur die Tintenleckse des Rohrschacht-Testes gezeigt. Dies verdeutlicht auch das Sprechen über abstrakte Gemälde. Christoph Eykman betont etwa, dass der „sprachliche Zugriff auf die ungegenständlichen Formen des Bildes [...] sich [...] des vergleichenden Hinweises auf Gegenstände [...bedient]“ (ders. (2003): Über Bilder schreiben, S. 78).

¹³³⁸ Balthasar, Hans Urs von (1985): Theologie 1: Wahrheit der Welt, S. 146

¹³³⁹ Schmitz-Evans, Monika (1999): Das visuelle Gedächtnis der Literatur, S. 21

scheidenen Bildbeschreibungen und Inhaltsdeutungen¹³⁴⁰ spricht, soll nur als das Erkennen der mimetischen Repräsentation eines außerpiktoralen Elements gewertet und nicht im Sinn einer nach Bedeutung suchenden Auslegung des Gezeigten verstanden werden, so lange sie im Rahmen des Phänomen- und Bedeutungssinns erfolgt. Zum einen, weil sie kein spezifischer „Reflex“ bei der Wahrnehmung von Kunst ist, sondern auch im Alltag ein realer Baum nicht als eine braune, längliche Figur mit aufsitzendem grünlich runden Körper beschrieben würde. Zum anderen ist dieses Benennen des Erkannten, das im Prozess der Sinnstiftung seine Fortführung erfährt, eine Notwendigkeit der Transposition in Sprache, da dieses neue Medium sich ja gerade durch die konkrete Dingbezeichnung auszeichnet.

Doch schon die schlichte Aneinanderreihung der Bezeichnungen erkannter Bildelemente, die als puristische Form deskriptiver Verfahren bezeichnet werden darf, aber auch alle weiteren Formen derselben, die im Folgenden anhand der Merkmale Duktus, Inhalt und Modus typisiert werden sollen, weisen drei grundlegende Prozesse auf: den des Gliederns, des Sinnstiftens und des Selektierens. Diese sollen zunächst in den Blick genommen werden.

„Das sorgfältigste Verzeichnis alles dessen, was an Details auf einem Bild ‘drauf’ ist, wäre doch keine Beschreibung des Bildes. Es würde ihm eine parataktische Ordnung supponieren, seine internen Verschränkungen: seine ihm eigentümlichen Hypotaxen und den Inbegriff seiner syntaktischen Möglichkeiten verdrängen.“¹³⁴¹

Boehm unterstreicht hier die piktoral-interne Hierarchie der dargestellten Einzelelemente, die einer künstlerisch gestalteten Fläche in der Regel eigen ist und welche meist auch als Gliederung die Versprachlichung bestimmt. Im Bild ist diese Hierarchie nicht etwa markiert durch eine lineare Anordnung, sondern durch die durch Position, Größe und Farbe evozierte Auf- und „Augenfälligkeit“ der separierbaren Objekte, die den Betrachterblick lenken. Dieser „Weg der natürlichen Apperzeption“¹³⁴² schlägt sich fast immer in der durch sukzessive Vorrangigkeit markierten Anordnung der benannten Signifikate in der Versprachlichung nieder, so dass Boehms Befürchtung als eine rein theoretische betrachtet werden kann. Häufig befindet sich der zentrale Gegenstand in der Mitte des Bildes, bei einem Porträt etwa der Kopf des Porträtierten. Dieser „fällt zuerst ins Auge“ und wird als erster benannt, determiniert somit auch den ersten „Eindruck“, den der Leser sich von dem beschriebenen Gemälde macht.

[...] das Ölbild auf der Staffelei: Die Schachpartie, von Pieter Van Huys im Jahre 1471 auf Holz gemalt. Julia blieb vor dem Bild stehen, versenkte sich eine Weile darin. Es stellte eine häusliche Szene dar [...]; es war eines jener Interieurs [...].

Pérez-Reverte, Arturo: DAS GEHEIMNIS DER SCHWARZEN DAME, S. 10

Meist folgt eine den Maximen des Bildaufbaus verpflichtete Einteilung in Hinter- (evt. Mittel-) und Vordergrund, links und rechts. Die sich dort befindlichen Elemente werden ebenfalls benannt.

Hauptmotiv waren zwei Ritter mittleren Alters und von edlem Aussehen, die sich in eine Partie vertieft, an einem Schachbrett gegenüber saßen. Etwas im Hintergrund, zur Rechten, vor einem gotischen Fenster, das ein Stück Landschaft einrahmte, saß eine schwarz gekleidete Dame und las in einem Buch, das in ihrem Schoß ruhte. Die Szene war abgerundet durch gewissenhaft ausgeführte Details [...]: Die Mö-

¹³⁴⁰ Panofsky, Erwin (1992): Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, S. 92

¹³⁴¹ Boehm, Gottfried (1995): Bildbeschreibung, S. 30

¹³⁴² Es ist aber zu bezweifeln, ob dieser nur von der Intention des Künstlers durch „Aufbau und Gestaltungsweise des Bildwerkes [...] gleichsam dergestalt vorprogrammiert [ist], daß dem Betrachter eine gewisse Gewichtung sowie eine gelenkte Abfolge der Phasen des Rezeptionsaktes unmerklich vorgeschrieben, ja aufgezwungen wird“, wie Christoph Eykman (ders. (2003): Über Bilder schreiben, S. 82) vermutet. Dies würde bedeuten, dass jeder Betrachter demselben „Bildpfad“ folgt. Hier soll zumindest angemerkt werden, dass zwar in der Tat bestimmte, von allen betretene Wege existieren, dass jedoch auch individuelle Prämissen eine Rolle spielen, die zu einem Abweichen führen können. Vgl. Kapitel 4.1.3

bel und Verzierungen, der Fußboden aus weißen und sch[w]arzen Fliesen, die Musterung des Teppichs, hier und da sogar ein unscheinbarer Riß in der Wand oder der Schatten eines winzigen Nagels an einem Deckenbalken. [...] (S. 10)

Es ist zu vermuten, dass die hier vollzogene Verkettung, die einerseits in der Mitte beginnt und sich auf den rechten, durch ein gestalterisch dominantes und in die Weite¹³⁴³ leitendes Fenster im Hintergrund ausdehnt, andererseits beim größten Element ansetzt, erst dann die kleineren in den Blick nimmt, dem tatsächlichen Sehpfad, dem „Weg der natürlichen Apperzeption“, entspricht. Diese Anordnung der Bildinformationen, die der Leser visuell evozieren und zu einem Gesamteindruck verbinden soll, ist für (mit sehr wenigen Ausnahmen) alle als deskriptive Verbalisierung zu beschreibenden Passagen in den Bilder-Texten zu konstatieren. Dieser Aufbau kommt den Sehgewohnheiten des Rezipienten entgegen und stützt die These von der Visualisierungsliteratur: Der Leser soll möglichst unbewusst visualisieren können, was sich ihm sprachlich darbietet.

Im Gegensatz dazu stellt Jens Thiele in Filmen, die ein Kunstwerk mit der Kamera inszenieren, eine andere Strategie fest. Zwar ist dabei der Zuschauer ein Sehender, doch befindet er sich unter einem Aspekt in einer ähnlichen Situation wie der Leser, denn die filmische Kunstform begnügt sich aufgrund ihrer Möglichkeiten nicht mit einem reinen „abfilmen“, also einer statischen Frontaleinstellung gegenüber dem Kunstwerk, sondern zerlegt dessen Anschauung in Detailbilder und fügt diese in einer sukzessiven Anordnung der Einzelelemente wieder zusammen, „[d]as Gemälde wird Teil der forttragenden Bewegung des Films“¹³⁴⁴. Den Leser unterscheidet daher vom Betrachter bezüglich des Gesamteindrucks zunächst nur seine vorherige Transformation von Wörtern in Einzelbilder. Die Kombination derselben müssen jedoch beide leisten. Die überwiegende Mehrzahl der Bilder-Texte versuchen jedoch – im Gegensatz zu den Filmen in Thieles Untersuchung – dem auch an Betrachtung gewöhnten Leser entgegenzukommen, indem sie die Anordnung den Sehgewohnheiten anpassen. Thiele kritisiert hingegen die „oft chaotische Montage von Einzeleindrücken“, die den Wahrnehmungsbedingungen, welche „in der Rezeption eines Bildes wirksam werden“¹³⁴⁵, zuwiderliefen. Die herrschende Bildordnung werde so aufgelöst. Die Bilder-Texte hingegen orientieren sich hinsichtlich ihrer Beschreibungen an den bekannten Prämissen der Rezeption. So lassen sie etwa auf die kursorische Beschreibung der gesamten Bildfläche eine detailreiche Fokussierung der Einzelelemente folgen. Diese entspricht dem kunstwissenschaftlich bestätigten Postulat, nach dem eine Vorstellung des Ganzen nur gewonnen werden kann, wenn vor dem „Detail die Totale des Gemäldes [...] gezeigt“¹³⁴⁶ wird.

Dann schlug er das Leintuch vom linken Bildrand zurück [...]. Vor seinen Augen öffnete sich eine Landschaft mit hohem, weit nach oben gezogenem Horizont, das in vier Bildflächen aufgeteilt war. [...]

Dempff, Peter: DAS GEHEIMNIS DES HIERONYMUS BOSCH, S. 52

Danach sollten die für die Gemäldeaussage wesentlichen Bildelemente folgen, deren Reihenfolge nach Bedeutungsgrad der Bildaufbau vorgibt.

Oben, im Himmelsbereich thronte Jesus „Pankrator“ mit dem Weltapfel in der linken Hand. Aus diesem Himmel stürzten Engel auf die Erde, bläuliche, satanische Gestalten. Das Bildfeld darunter dominierte nicht die Erschaffung Evas, die wie selbständig aus Adam herauswuchs, sondern ein Quellfelsen [...]. Die nächste Szene, zu der die Aufteilung von Wald und Wiese den Betrachter geradezu hinlenkte, war der Sündenfall. [...] Das gesamte untere Bildfeld füllte die Vertreibung aus: Der Erzengel Michael warf mit seinem Schwert die beiden Sünder aus dem Paradies. [...] (S. 52f.)

¹³⁴³ Die „Weite“ saugt den Betrachterblick von jeher an, man denke nur an den Blick aufs Meer.

¹³⁴⁴ Schuster, Michael (1998): Malerei im Film: Peter Greenaway, S. 59

¹³⁴⁵ Thiele, Jens (1974): Das Kunstwerk im Film, S. 98

¹³⁴⁶ Ebd. S. 99

Die Reihenfolge der Beschreibung wird hier sogar explizit durch den Bildaufbau legitimiert, der – unkonventionell – den Betrachterblick von oben nach unten und nicht aus der Bildmitte in deren Peripherie führt. Deutlich wird auch, dass das Prinzip der Blick- und Beschreibungsfolge von der „Totalen“ ins Detail auch bei den einzelnen Bildflächen beibehalten wird: Jede neue Szene wird vor der Beschreibung zusammenfassend etwa als „Sündenfall“ oder „Vertreibung“ benannt, bevor die Beschreibung durch Bezeichnung der Einzelelemente folgt.

Bei monoszenischen Bildern, die meist im Leinwandzentrum ihr zentrales Sub- oder Objekt platzieren, erfolgt die Entscheidung für die erste verbale – filmisch gesprochen – „Einstellung“ nach der Totalen zugunsten des thematisch und visuell dominierenden Bildelementes. Bei der vielfach gestalteten Kreuzigungszene etwa ist dies der sterbende Jesus, beim Porträt der Mona Lisa ihre Gesichtspartie, wenn nicht ihre Augen, sicher aber nicht die karge Landschaft im Hintergrund. Abweichungen von dieser meist unbewussten, beschreibend nachvollzogenen Blickfolge sind selten:

[...] als Ort der Handlung hatte der Maler keine billige Schenke, sondern das Treppenhaus eines grundsoliden Hauses gewählt. Auf den Stufen lag ein Läufer, eine Marmorvase mit Relief krönte einen Sockel. Eine bronzene Najade hielt mit gesenktem Kopf einen wahrscheinlich soeben erloschenen Leuchter hoch. Über ihm stieg noch ein dünner Rauchfaden auf.

Im Vordergrund standen zwei Gestalten: ein von draußen hereingekommener riesiger Ritter mit Rüstung vom Hals bis zu den Fersen, auf dem Kopf einen Helm mit herabgelassenem Visier, und, ihm gegenüber, eine die Treppe herabgestiegene Herr mittleren Alters mit Melone und einem modisch langen Mantel [...].

Jusefowitsch, Leonid: DAS MEDAILLON, S. 25

Der Beschreibende beginnt hier beim Hintergrund, der seine perzeptive Rezeption dominiert, ihm „ins Auge“ springt, und weicht damit von der natürlichen Folge ab, was zeigt, dass der Bildaufbau eben nicht alleiniges Steuerungselement ist, sondern individuelle Einflussfaktoren ebenfalls eine Rolle spielen.¹³⁴⁷ Dass sich der Protagonist dennoch der dominierenden Anschauung bewusst ist, zeigt seine spätere Deskription, mit der er seinem Dialogpartner das abwesende Bild in Erinnerung rufen will:

„Den Namen des Malers kenne ich nicht, aber es ist ein Aquarell [...]. Darauf ist ein Ritter in Rüstung zu sehen, der ein Haus betreten hat und mit einem Händedruck...“ (S. 80)

Dass er in dieser Beschreibung die intersubjektiv als wesentlich zu kennzeichnenden Elemente – ohne Erwähnung des Hintergrunds – getroffen hat, zeigt die Reaktion des Zweiten: *„Kenne ich, kenne ich“, unterbrach ihn der Ladenbesitzer. (Ebd.)*

Ein starker Impuls, der die Beschreibung steuert, geht bei menschlichen Darstellungen von den Augen aus, die dem Blick des Betrachters begegnen und eine „Kontaktaufnahme“ fördern. Gerade daher scheint erstaunlich, weshalb im folgenden Beispiel die Deskription nicht bei der Frau links ansetzt, die „ins Zimmer hinein[...]“ und damit dem beschreibenden Rezipienten entgegenblickte.

Sie betrachtete die Bilder, die an der Wand standen und das Bild auf der Staffelei. Drei Frauen am Ufer. Rechts eine mit einer Haube und in Holzschuhen, ein Körbchen in der linken Hand. In der Mitte, ihr den Rücken zugewandt, eine Frau mit Hut in dunklem Kleid, die ihre rechte Hand auf die Schulter der Frau mit dem Körbchen legte und ihre linke auf die einer Frau, die ins Zimmer hineinblickte und ebenfalls eine Haube aus weißem Leinen trug.

Ijlander, Gijs: DER SKANDAL, S. 29

Doch auch hier dient die Abweichung vom „Weg der natürlichen Apperzeption“ einer narrativen Pointe, die nur durch das „Kontrastmittel“ der normalen Blickfolge erkennbar wird: Die Beschreibende erkennt sich in der Letztgenannten: *Die Frau [...] war sie selbst. (Ebd.)*

¹³⁴⁷ Im Rahmen der Romaninterpretation wäre diese Abweichung zu hinterfragen.

Auffällig ist an dieser Beschreibung überdies, dass sie bei den im Vordergrund stehenden drei Frauen verharnt und nicht in deren Umgebung schwenkt. Diese Konzentration lässt Rückschlüsse auf deren Größe in Relation zum Bildganzen zu, also zur Fläche, welche die Damen auf der Leinwand einnehmen. Gleiches gilt für folgende prosaische Deskription:

Ich beobachtete, wie sein Blick von meinem Gesicht zu dem Gemälde hinter dem Schreibtisch schweifete. Es war ein Renoir, Kopf und Torso einer jungen Frau, die schlafend unter einem Baum saß. Der Kopf ruhte auf dem abgewinkelten Arm. Das Sonnenlicht malte helle Flecken auf das rosige Fleisch ihrer Arme und der Brust, die bauschige Bluse war über eine Schulter gerutscht und enthüllte den Bogen einer Brustwarze. Kastanienbraune Locken sahen unter der Krempe des Strohhuts hervor.

Chadwick, Whitney: IM LABYRINTH DER BILDER, S. 52f.

Die blickfolgende Beschreibung beginnt mit der Nennung des Gesamtmotivs (junge Frau unter einem Baum), um dann unmittelbar in die Detailanschauung überzugehen, ohne die Umgebung der Schlafenden zumindest cursorisch zu streifen. Dies lässt vermuten, dass sie nicht nur im Zentrum der Leinwand angeordnet ist, sondern auch einen beträchtlichen Teil dieser ausmacht und dadurch alles weitere allenfalls als Ausschmückung, wenn nicht gar als reine Ausmalung in den – im doppelten Sinne – Hintergrund drängt:

„Ferner bestimmt die Größe des Objektes auch, wie viel von der Umgebung zugleich mit ihm wahrnehmbar wird. Je kleiner die Abbildung, umso mehr sieht man von dem, was drumherum ist, das heißt also, umso mehr wird das Ding im Zusammenhang begriffen.“¹³⁴⁸

Umgekehrt gilt dann auch, je größer der dominante Gegenstand ist, desto weniger soll er in seinem Kontext gesehen werden.

Die Identifizierung des dominanten Bildelementes scheint – ob durch Position oder Größe markiert – jedoch bei monoszenischen Bildern generell ein Leichtes zu sein. Bei komplexen, pluriszenischen Gemälden hingegen, die kein klares Zentrum haben, kann diese Entscheidung schwerer sein. Beeinflusst wird sie durch den suggerierten Abstand des Einzelelementes vom Betrachter und damit die „Tiefenwahrnehmung“ des Letzteren: „Die Erscheinungsgröße der Dinge entspricht der Intention, dem intendierten Sinn des Bildes.“¹³⁴⁹ Auch damit ist also der Beschreibung eine Richtung vorgegeben. Hingegen: „Wo keine erkennbare Hierarchie im Bild herrscht, kann auch keine schlüssige Aussage über die Montage der Einzelinformationen unter wahrnehmungspsychologischem Aspekt mehr gegeben werden.“¹³⁵⁰ Boschs „Garten der Lüste“ darf als Extrembeispiel gelten.¹³⁵¹

In diesem Paradies hatte der Tod Einzug gehalten! Während Adam seine Eva betrachtete, fing eine Katze ihre Mäuse, fraß ein Vogel den Frosch, den er sich aus einem Teich im rechten unteren Bildrand gespießt hatte. Und der Tümpel gebar Wesen einer anderen Welt: dreiköpfige Vögel, lesende Schnabeltiere, Einhornpferdchen, fliegende Fische.

Dempff, Peter: DAS GEHEIMNIS DES HIERONYMUS BOSCH, S. 80

Ein schlicht aufzählendes Nacheinander ohne „roten Faden“ ist die Folge des visuell überforderten Beschreibenden. Dieser versucht in der Regel der Übermacht der „Totalen“ zu entkommen, indem er sein Blickfeld verkleinert und auf Details ausrichtet. Der reale Betrachter kann dies durch ein Herantreten an die Leinwand realisieren, der Filmkamera ist es durch ein Heranzoomen möglich, so dass in ihrem Fokus tatsächlich nur noch das anvisierte Bildelement erscheint. Der Schreibende kann diese „Nahaufnahme“ durch eine verstärkte Konzentration der Beschreibung auf ein Objekt

¹³⁴⁸ Arnheim, Rudolf (1972): Anschauliches Denken, S. 36

¹³⁴⁹ Wedewer, Rolf (1985): Zur Sprachlichkeit von Bildern, S. 163

¹³⁵⁰ Thiele, Jens (1974): Das Kunstwerk im Film, S. 100

¹³⁵¹ Schon hier kann hinsichtlich des nächsten Prozesses der Sinnstiftung angemerkt werden, dass dieser bei größerer Bildkomplexität in geringerem Maße durchgeführt wird, weil eine sinnstiftende Beziehung der einzelnen Elemente im Rahmen einer Deskription nicht mehr möglich erscheint. Die Beschreibung wird wieder zur Aufzählung.

und eine Genauigkeit dieser Deskription suggerieren. Wie weit zumindest die Autoren der Bilder-Texte ihre Leser schon von den Sehgewohnheiten des bewegten Bildes beeinflusst sehen und daher auch das „Heranzoomen“ des Details sprachlich nachvollziehen, zeigt die folgende Explikation des Fokussierungsaktes:

Petronius sah ihr ins Gesicht, holte sich die Eva näher heran in Gedanken, überlebensgroß.

Dempf, Peter: DAS GEHEIMNIS DES HIERONYMUS BOSCH, S. 80

Damit endet sowohl die filmische als auch die verbal-deskriptive Annäherung an ein Gemälde, der – als Entsprechung natürlicher Wahrnehmungsprozesse – ein langsames Heranzoomen statt eines „Heranspringens“ vorausgegangen sein sollte. Was Thiele als Muss für den Film konstatiert, ist den Autoren der Bilder-Texte ebenfalls Maxime: Sowohl für die cursorische Erfassung der Bildbreite als auch der Bildtiefe sind keine „optischen“ Sprünge sinnvoll. „Die[.] Grobgliederung (Totale – Halbtotalen – Nah – Ganz Nah) dürfte ein sinnvolles Schema darstellen [.]“¹³⁵² Denn auch die Bilder-Texte „schwenken“ meist von einer aufs Wesentliche beschränkten Beschreibung des Ganzen nicht auf die detaillierte Deskription des Einzelnen, sondern nehmen dazwischen Bildregionen in den Blick, wechseln etwa vom Vordergrund in den Hintergrund, um erst nach dessen Beschreibung einzelne Motive genauer zu „betrachten“.

Mit einer solchen Nahaufnahme sollte, so Thiele, aber die filmische Einstellung nicht enden. Und auch die verbale schließt selten mit einer Detailbeschreibung ab. Denn weder der Filmseher noch der Leser haben selbst die Regie ihrer Betrachtungsweise in der Hand und können ihren Blick nicht – wie bei der natürlichen Rezeption – wieder auf das Bildganze richten, um Teilaspekte darin einzuordnen. Sie sind auf eine fremdbestimmte Rückführung in die „Totale“ angewiesen. Thiele betont, dass diese nicht nur als Zusammenfassung am Ende zu erfolgen habe, sondern bereits als Zäsur zwischen den Detailbetrachtungen, um so nicht nur eine Orientierung auf der Bildfläche zu ermöglichen. Sie wären dann auch eine Wiederholung des schon Gesehenen, deren Bedeutung für den Lerneffekt – untersucht an Unterrichtsfilmern – nachgewiesen sei. Die Bilder-Texte, die den Visualisierungsgrad nicht nur über einige Filmminuten aufrechterhalten müssen, sondern über mehrere hundert Textseiten, welche visuelle Impulse völlig entbehren, sind auf diese Strategie noch weit mehr angewiesen als die „Bilder-Filme“. Und sie sind sich dessen bewusst. So finden sich in den Romanen – vor allem jenen, deren Handlung auf dem Gemäldemotiv gründet – in regelmäßigen Abständen weitere Beschreibungen des/der zentralen Bildes/er – auch wenn diese nichts Neues hinzufügen. Dass sie außerdem in der Erzählsituation überflüssig erscheinen und trotz der Erzählfluss und die Spannung entgegenstehenden Langatmigkeit eingefügt werden, verdeutlicht nur ihre als unverzichtbar erachtete Notwendigkeit – weniger hinsichtlich des Textverständnisses als der intendierten visuellen Intensität:

Es ist wirklich das eigenartigste Bild, das ich je gesehen habe. Sie kennen es ja. Zwei Damen posieren nackt in einer steinernen Wanne, über deren Rand ein Tuch geworfen ist. Die Dame rechts im Bild, vom Standpunkt des Betrachters aus gesehen, sollte Gabrielle darstellen. In ihrer linken Hand hält sie mit spitzen Fingern einen Ring, während ihre rechte schlaff vom Wannenrand herabhängt. Ihre Schwester neben ihr hat die Rechte ebenso auf dem Wannenrand liegen, während Daumen und Zeigefinger ihrer linken Hand die rechte Brustspitze Gabrielles umfaßt halten.

Fleischhauer, Wolfram: DIE PURPURLINIE, S. 62

¹³⁵² Thiele, Jens (1974): Das Kunstwerk im Film, S. 101

Nicht nur in dieser Szene, in der sich zwei ausgezeichnete Kenner des Gemäldes über dasselbe unterhalten – markiert durch das *Sie kennen es ja*, so kann die (wiederholte) Deskription nur für den nicht-sehenden Leser gedacht sein – mutet die Beschreibung überflüssig an. Mit Blick auf den gesamten Roman muss sie dies erst recht, da dem Text nicht nur als „Prolog“ eine ausführliche Beschreibung des Gemäldes vorangestellt ist, die in Auszügen auf den über 400 Seiten wiederholt wird und in einem Epilog mündet, in dem das Gemälde erneut, passagenweise wortwörtlich wie am Anfang, ausführlich beschrieben wird. Der Autor verweist darüber hinaus in der Nachbemerkung auf die historische Echtheit des Werks, dessen „romanhafte Bildinterpretation“ er zu leisten gewillt war und das allen Interessierten im Louvre zugänglich ist. Darüber hinaus enthalten sowohl ältere als auch die Neuauflage des Bestsellers, 2003 bei Knauer erschienen, Reproduktionen des Werks.

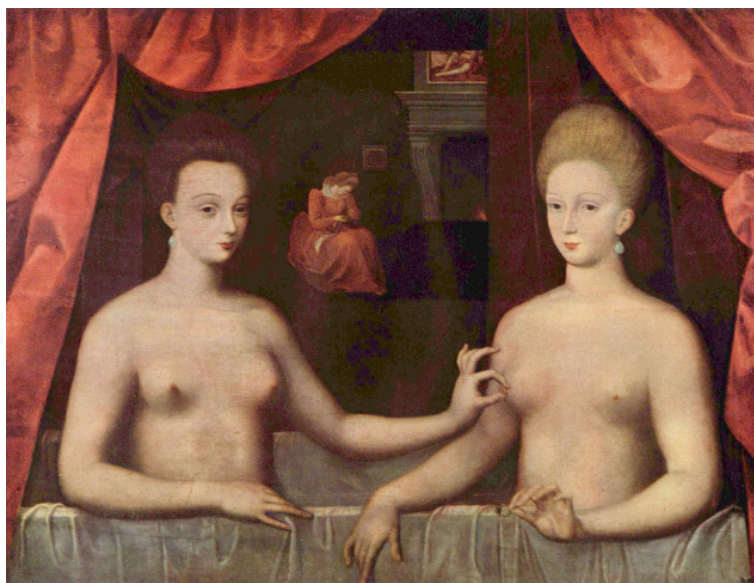


Bild 2: „Gabrielle d'Estrées und eine ihrer Schwestern“, 1594 (Zweite Schule von Fontainebleau)

Selbst wenn bildliche Darstellungen wie jene der zwei Frauen in der Wanne rätselhaft erscheinen, versucht der Beschreibende jedoch zumindest die erkannten Bildelemente schon in der Deskription sinnvoll aufeinander zu beziehen – im zweiten deskriptions-internen Prozess der Sinnstiftung. So ist selbst eine nüchterne Beschreibung meist mehr als eine – wenn auch nach Dominanz geordnete – Liste des Bildinventars. Der menschliche, nach Sinn strebende Geist begnügt sich selten mit einer inkohärenten Aufzählung wie der folgenden¹³⁵³:

Breitbeinig [...] stand der Stellvertretende Inspektor zwischen den Bankreihen und versuchte zu entschlüsseln, was er sah [...] „Da, die Trennung von Wasser und Land“, half ihm der Cousin, „und dort, die Delphische Sibylle ... Himmel und Erde ... ein liegender Soldat ... die Erschaffung des Menschen!“

Fischer, Cornelius: GOYAS HAND, S. 44

Wenn der Betrachter die syntaktische Gliederung der Elemente erkannt hat, repräsentiert er sie auch im Medium Sprache, das nicht nur formal, sondern auch inhaltlich auf die Herstellung von Relationen ausgerichtet ist. Der Beschreibende hat also ein Werkzeug zur Hand, das nach Sinnstiftung strebt, Bildelemente sinnhaft verknüpfen, in einen Handlungszusammenhang einordnen will.

Das erste [Bild], in volkstümlicher Manier, stellte eine Schar Teufel in einer Schenke dar, die einen nackten Zecher auf Feuerhaken gespießt hatten und ihn zu einem Kellerloch mit hochgeklapptem Deckel schleppten, von dem ein unterirdischer Gang vermutlich direkt zu den Kesseln mit siedendem Pech führte. Etwas weiter weg, ein Brustkreuz in der Hand, das er bestimmt von dem ausgezogenen Zecher

¹³⁵³ Eine solche Inszenierungsstrategie lässt sich nur bei sehr berühmten und daher im visuellen Gedächtnis verankerten Gemälden (hier Michelangelos Fresko in der Sixtinischen Kapelle) finden.

für ein letztes Glas Wodka bekommen hatte, stand der Wirt. Mit zwei Kreuzen, seinem eigenen und dem soeben erworbenen, fühlte er sich völlig sicher und beobachtete das Geschehen mit einer Miene, als habe er sich nichts vorzuwerfen.

Jusefowitsch, Leonid: DAS MEDAILLON, S. 24f.

Eykman spricht diesbezüglich von der „Lesbarkeit“¹³⁵⁴ gegenständlicher Bilder und meint die „leicht[e]“ und daher meist unwillkürliche Verknüpfung von Abgebildetem mit bestimmten Tatbeständen, deren Versprachlichung beim Anblick nahe, das heißt sofort „auf der Zunge“ liegt. Dadurch unterscheidet sich die form- von der phänomenologischen Beschreibung. Auf Basis des Alltagswissens kann so ein Mann in Kutte als Mönch erkannt werden und seine Geste – *[er] hielt die Arme [...] ausgebreitet – als Zeichen des Willkommens* (Delalande, Arnaud: DAS VERMÄCHTNIS VON MONT SAINT-MICHEL, S. 302). Ein entsprechend gestaltetes Interieur wird sofort als *die Treppe im Aufgang eines Hauses reicher Leute* (Jusefowitsch, Leonid: DAS MEDAILLON, S. 295) oder ein Mensch *ganz in Eisen* als Ritter benannt. Nur durch diese unbewusste Deutung auf Basis der Alltagserfahrung kann beim Leser eine Vorstellung vom Bild entstehen, die sich weniger auf Anschaulichkeit richtet – denn über die konkrete Form- und Farbgebung, über Proportionen und Bildgröße ist hiermit noch nichts gesagt – als auf die reine Ansicht¹³⁵⁵ des Gemäldes.

„Eine Addition von noch so detaillierten Einzelbeobachtungen nützt nicht im Hinblick auf das Ganze des Kunstwerks. Auch sprachlich müssen ‘große Bögen’ geschlagen werden, eine große Zahl von Informationen zu einem sinnvollen Zusammenhang geordnet werden.“¹³⁵⁶

Dass dies in der „reinen“ Deskription dem Beschreibenden eine große Disziplin abverlangt, da – wie oben beschrieben – die Sprache stets latent nach dem Sinn fragt, die Beschreibung sich aber nur auf (objektiv) zu Sehendes konzentrieren soll, zeigen auch die Bilder-Texte. So denkt etwa der Protagonist, ein Kunsthistoriker, in Pradas TRÜGERISCHES LICHT DER NACHT bei der Beschreibung des berühmten Giogione-Werks „La Tempesta“ („Das Gewitter“) die ikonographische Maxime stets mit und differenziert präzise, was *wir sehen* und welche Fragen aus dem Gesehenen resultieren, die aber vom Kunstwerk selbst unbeantwortet bleiben, weil *wir nicht wissen, ob...* Wenn *wir [hingegen etwas] wissen*, dann nur, *da die Landschaft [auf dem Gemäldehintergrund] es nahelegt* (S. 11). Diese „Nahgelegungen“ können jedoch auch in die Irre führen und das „objektive“ Auge fehlleiten, wenn etwas beispielsweise visuell nicht eindeutig ist, aufgrund anderer Informationen aber logisch erscheint:

Der eine [Mann auf dem Gemälde] ist modisch gekleidet, der andere, ein Ritter, ganz in Eisen. "

„Was heißt in Eisen?“

„Genauer gesagt, trägt er eine Rüstung.“

„Sie ist nicht aus Eisen“, sagte Rjabinin ägerlich.

„Na, dann aus Stahl. Der Unterschied ist nicht groß.“

„Auch nicht aus Stahl.“

„Woraus dann?“

„Mein Gott, sieht man denn nicht, woraus sie gemacht ist? [...]“

[...]

„Dass das eine steinere Rüstung ist.“

[...]

„Wie sollte sie Ihrer Meinung nach denn sein, wenn ich Puschkins Tragödie Der steinerne Gast illustriert habe?“

Jusefowitsch, Leonid: DAS MEDAILLON, S. 296

¹³⁵⁴ Eykman, Christoph (2003): Über Bilder schreiben, S. 47

¹³⁵⁵ Mit „Anschaulichkeit“ soll hier die konkrete, alle Bildaspekte – Material, Motiv, Technik – einschließende visuelle „Fassbarkeit“ des Gemäldes für den Leser gemeint sein. Ansicht beschreibt dagegen das visuell mehr vage, dafür auf die thematische Aussage konzentrierte Verbalisierungsziel.

¹³⁵⁶ Buchschartner, Helga (1998): Kunstbetrachtung zwischen Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft, S. 168

Dies zeigt, dass die alleinige Betrachtung in der Region des Phänomensinns nicht zum umfassenden Verständnis des Bildes und damit zu einer Beschreibung, die für den Leser Anschaulichkeit und Ansicht gleichermaßen ermöglicht, führen kann. Die Region des Bedeutungssinnes muss hinzukommen, um das Werk in seinem künstlerischen Ausdruck und in seiner thematischen Darstellung erfassen zu können.

Der dritte deskriptionsinterne Prozess ist jener der Selektion, der ein zweistufiger ist. Zunächst erfolgt die unbewusste Auswahl im Akt der Wahrnehmung, „[n]ur das gemäß der Intention Wesentliche wird wahrgenommen, [...] über das der Intention entsprechend Unwesentliche wird hinweggesehen“¹³⁵⁷. Darauf folgt im Akt der Beschreibung die bewusste Auswahl all dessen, was nach Meinung des Beschreibenden im Hinblick auf den Adressaten und das Beschreibungsziel als wesentlich erachtet wird. „Sprachtheoretisch ausgedrückt meint das den Verzicht auf überflüssige, weil das Wesentliche nicht wirklich mehr stützende und ergänzende Zeigzeichen.“¹³⁵⁸ Dies gilt nicht nur bei detailreichen Gemälden, bei denen die Selektion allein aufgrund der Quantität vonnöten ist. Auch vor motivisch reduzierten Darstellungen ist der beschreibende Betrachter gezwungen, Charakteristisches auszuwählen, um nicht unkünstlerisch willkürlich Diffuses, sondern fokussiert Konkretes darzustellen – wie schon der Maler:

„Ich [Diego Velásquez] bemühe mich, klar zu sehen und das Wichtigste herauszuheben“, antworte ich ihm.

Soyener, Johannes K. / Bossi, Bartolomeo: DIE VENUS DES VELASQUEZ, S. 671

Das bedeutet: „Malen heißt Weglassen“¹³⁵⁹, Beschreiben ebenso.

„Es ist darin immer eine Verwandlung des Kontinuums [, welches die Wahrnehmung darstellt], [...] und notwendig [wird] einiges nicht beschrieben, übergangen, anderes zusammengezogen[...], weil sonst die Beschreibung eine unendliche werden müsste.“¹³⁶⁰

Der Beschreibende steht vor der Frage der Auswahl des zu Nennenden, hinter der jene nach der Unterscheidung von Zentralem und Parergon des Bildes hervortritt. Zur Beantwortung ist nicht allein Verlass auf die syntaktische Anordnung der Bildelemente, mit der sich durch die visuelle Dominanz auch Bedeutendes aufdrängt. Denn will man über das Ziel einer Visualisierung für den nicht Sehenden hinaus durch die Versprachlichung auch auf ein Bildverständnis abheben, so kann kunsthistorisches Wissen vonnöten sein:

„Der Zugang zu Velásquez ist schwer. Jedes seiner Werke lässt mehrere Deutungen zu, und in vielen Fällen liegt der Schlüssel zur Geschichte in einer Szene des Hintergrunds, einem Bild innerhalb des Bildes.“

Fernández, Pedro: DAS GEHEIMNIS DES MALERS, S. 174

Nur den die reine Anschauung dominierenden Vordergrund in einem Velásquez-Gemälde zu beschreiben, hieße, dem hörenden „Betrachter“ die Chance auf ein im Sinne der Malerintention tatsächliches Verständnis zu nehmen. Der Autor der Bilder-Texte wird hingegen stärker von der Frage gelenkt worden sein, was für die Handlung des erzählten Textes von Bedeutung ist, auch hier böte eine kontrastierende Sichtweise daher Ansätze für eine Textinterpretation.

Neben dem subjektiven Charakter jeder Beschreibung ist eine solche somit auch als „Interpretation“ des einen Mediums durch ein anderes zu begreifen. Gerade weil der Sprache nicht dieselben

¹³⁵⁷ Wedewer, Rolf (1985): Zur Sprachlichkeit von Bildern, S. 162

¹³⁵⁸ Ebd. S. 164

¹³⁵⁹ Bühler, Karl (1982): Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache, S. 397

¹³⁶⁰ Schleiermacher, Friedrich (1999): Hermeneutik und Kritik, S. 246

medialen Mittel zur Verfügung stehen wie dem Bild, muss sie die ausschließlich piktoralen Komponenten verbal „auslegen“. Dies kann nicht einfach als fremdmedialer „Ersatz“, sondern muss als Interpretation verstanden werden, da die künstlerische Idee durch die medialen Strukturen determiniert ist und somit nicht von einer Translation ausgegangen werden kann, nach der sich die „Inhalte“ im Fremdmedium entsprechend repräsentieren ließen. Die Transposition betrifft, wie oben angedeutet, nicht nur die „Form“, sondern maßgeblich modifizierend auch den Inhalt und muss stets als interpretatorische gedacht werden.

Zusammenfassend bleibt festzuhalten: Beschrieben wird nicht das Bild, sondern die Interpretation des Bildes durch die beschreibende Instanz und das fremdmediale Medium. Diese ist verbalisierbar, damit intersubjektiv zu vermitteln und kann so in einen literarischen Text einfließen, – aber eben als solche und nicht als „verbalisiertes Bild“, als eine 1:1-Entsprechung des Bildes im Text.

Die rhetorische Methode der Bildbeschreibung, die Ekphrasis, die gar als „Ur-Ausdrucksform[.] menschlichen Denkens“¹³⁶¹ bezeichnet wird, war sich nicht immer in ihrer langen Geschichte des modifizierenden Charakters ihrer sprachlichen Darstellung von visuell Dargestelltem bewusst, diente sie doch lange Zeit zur Repräsentation abwesender Bilder, als diese noch nicht als Kunstdrucke zur Anschauung bereit standen. In der Geschichte des Begriffs reicht die Spanne der Bedeutungszuweisung von jener des sprachlichen Ersatzes eines natürlichen Zeichens in oder außerhalb der Kunst über die Festlegung einer verbalen Bezugnahme auf Werke der bildenden Kunst bis hin zur Bemühung der Sprache, die ein solches optisches Konstrukt nicht nur veranschaulichen, sondern auch mit seiner Wirkung „lesbar“ machen will¹³⁶². Demnach soll sie derart deutlich – und darin unterscheidet sie sich vom Bericht – das zu Zeigende beschreiben, so dass beim Betrachter eine lebendige Anschauung des Gegenstandes entsteht. Darin stimmen die antiken Autoren mit ihren in vier Jahrhunderten entstandenen Definitionen überein.¹³⁶³ Die Wirkung auf ein Publikum, die durch den Beschreibungsvorgang hervorgerufen wird, ist damit der vorrangige Zielpunkt der Ekphrasis. Es geht nicht nur darum, dem Abwesenden das konkrete, reale Gemälde vor Augen zu führen.¹³⁶⁴ Der Text gründet zwar in diesem, das imaginäre Bild des Lesers jedoch basiert allein auf dem beschreibenden Text. Es kann daher nur ein „Abbild“ des Textes, nicht ein Abbild des realen Bildes sein. Die ekphrastische Beschreibung setzt somit auf ihre Kompetenz der suggestiven Vergegenwärtigung. Sie versucht, die Imagination des Lesers in einer Weise zu stimulieren, die analog zu jener ist, die von den Bildern selbst ausgeht.

„Die Ekphrasis ist eine ausführliche Rede, die das zu Zeigende deutlich zu Gesicht bringt. Hinzugefügt wird aber ‚deutlich‘, weil sie sich in diesem am meisten von der Ausführung unterscheidet. Denn die eine enthält eine kahle Darstellung von Sachen, die andere aber versucht, die Hörer zu Zuschauern zu machen.“¹³⁶⁵

Ein Anspruch auf Wirklichkeitsnähe der Beschreibung stellt sich also vorwiegend hinsichtlich ihrer Wirkung, nicht aber der Mimesis des Dargestellten. Für die literarische Erzeugung „innerer Bilder“

¹³⁶¹ Hohlweg, Armin (1971): Ekphrasis, Sp. 34

¹³⁶² Um nicht mit den historischen Ungenauigkeiten des Begriffs operieren zu müssen, wird hier nicht von Ekphrasis die Rede sein, sondern von Verbalisierung, die deskriptiv, aber auch narrativ sein kann.

¹³⁶³ Vgl. Boeder, Maria (1996): *Visa est Vox. Sprache und Bild in der spätantiken Literatur*, S.40

¹³⁶⁴ Dies zeigen vor allem die Kunstbeschreibungen in Philostrats (d. Ä.) „Eikones“, einer der berühmtesten Ekphrasis-Sammlungen. Es gilt als nicht gesichert, ob die „Vor-Bilder“, die beschrieben werden, überhaupt existierten.

¹³⁶⁵ Nikolaus von Myra. Zit. nach: Boeder, Maria (1996): *Visa est Vox. Sprache und Bild in der spätantiken Literatur*, S. 40

bedeute dies, dass sie im „Zeichen des Willens zur Überbietung der äußeren Bilder“¹³⁶⁶ stehe, sich keineswegs der visuellen Bildqualität subordiniere. Das aus dieser Maxime resultierende Ziel der Ekphrasis ist – pointiert gesagt –, Bilder so zu beschreiben, dass sie überflüssig werden.

Trotz der langen Tradition der Beschreibungskunst und der reflektierenden Beschäftigung mit ihr fehlt noch immer ein allgemeingültiges „Rezept“ der Ekphrasis. Dennoch lassen sich Eckpunkte eines solchen ausmachen, blickt man auf die heute wieder erstarkende theoretische Auseinandersetzung mit dem Problem, die als Reaktion auf eine literarische Praxis zu verstehen ist, welche dem Schauen im Bildzeitalter mehr Platz auch in der Literatur einräumt: „Vielleicht will die Beschreibung das Bild, die Imago, retten gegen den Schriftsinn.“¹³⁶⁷ So wird heute zwar der Medienunterschied thematisiert, dieser stünde jedoch nicht im Widerspruch zu einer Strukturähnlichkeit der im jeweiligen Medium enthaltenen Informationen, die sehr wohl „formale Analogien“¹³⁶⁸ aufweisen könnten. Diese zu erkennen, sei Aufgabe der Beschreibung: Will ein literarischer Text „von einem bestimmten Sachverhalt handeln und damit auch Bildlichkeitswirkungen erzielen [...], so muß er diesen Sachverhalt zunächst einmal unter den formalen Bedingungen seiner Rhetorizität konstituieren“¹³⁶⁹. Mit der Sprache steht ihm ein Werkzeug zur Verfügung, das aufgrund seiner Sukzessivität und dem mit dieser verbundenen Zwang zur Hierarchisierung ihm dazu verhilft, „von der gewöhnlichen Anschauung zur entwickelten Anschauung zu kommen“¹³⁷⁰, das heißt, die Nuancierungen der Wahrnehmung benennen zu können. Dass diese immer Interpretation genannt werden muss, deren höchste Stufe auch das Anschauliche des Bildes überdecken kann, darüber herrscht heute Einigkeit. Denn: „Die Beschreibung eines Bildes [...] lös[t] die i[m] Bild enthaltene und verschlossene Geschichte heraus – dies ist literarische Praxis. Sie perspektivier[t] den sinnlichen Eindruck durch die Zeitachse, kompletier[t] ihn auf diese Weise zum raumzeitlichen Kontinuum, bring[t] Koexistenz und Sukzession zur Synthese, lös[t] gleichsam das ‘Laokoon’-Problem.“¹³⁷¹

Die Vorgaben der historischen Ekphrasis stellen, wie Drügh mit Recht bemerkt, jedoch die einflussreichsten Perspektivierungen von Texten auf Bilder dar, zeigen markant aber auch die ambivalente, von Bruchstellen gekennzeichnete Relation der beiden Medien zueinander auf, aus der sich – im Einklang und in Abkehr – für die folgende Untersuchung der Gemälde beschreibend inzenierenden Passagen charakteristische Fragen ableiten lassen. So wird ein Augenmerk darauf liegen, *was* der Text deskriptiv aufgreift: ausschließlich das Motiv und damit nur eine Seite des piktoralen Januskopfes? Oder auch die Materialität des Gemäldes sowie dessen mediale Verfasstheit als Trägerplateau des Illusionismus? Wird also der Bildcharakter nicht nur benannt (dies ist durch das hier maßgebliche Untersuchungskriterium der Markierung ehemals gegeben), sondern durch Rahmung oder Zweidimensionalität auch beschrieben? Kommen Faktoren wie die Maltechnik zur Sprache und kann in der Beschreibung derselben auch die künstlerische Qualität des Werks durchscheinen?

¹³⁶⁶ Schmitz-Emans, Monika (1999): Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare, S. 19

¹³⁶⁷ Scherpe, Klaus R. (1996): Beschreiben, nicht Erzählen! S. 370

¹³⁶⁸ Kreiser, Imke (2002): Laokoon im einundzwanzigsten Jahrhundert oder die Neurobiologie der Ästhetik, S. 17

¹³⁶⁹ Lobsien, Eckhard (1990): Bildlichkeit, Imagination, Wissen: Zur Phänomenologie der Vorstellungsbildung in literarischen Texten, S. 95

¹³⁷⁰ Buchschartner, Helga (1998): Kunstbetrachtung zwischen Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft, S. 162. Vgl. auch: „Nach einer großen Vorklassifizierung überdeckt die im konventionellen Verstehen höchste Interpretationsstufe das Anschauliche des Bildes. Der Inhalt wird benannt. Alles, was nicht benannt wird, entgeht der Aufmerksamkeit.“ (Ebd. S. 161)

¹³⁷¹ Koebner, Thomas (1988): Verteidigung der Beschreibung, S. 161

Darüber hinaus wird zu fragen sein: *Wie*, in welchem Duktus, wird das Gemälde beschrieben? Benennt der Text nur die Bildelemente, folgt er dem „Weg der natürlichen Apperzeption“¹³⁷² oder dem der systematischen Bildabtastung, etwa von links nach rechts? Oder geht die Beschreibung über diese pragmatische Benennung hinaus und nimmt ihre poetische Funktion und damit auch einen ebensolchen Duktus im Sinne der ekphrastischen Maxime der enárgeia an, nach der sprachliche Zeichen über die mediale Begrenztheit bildlicher Darstellung hinausgehend „aus sich selbst leuchten“ sollen, wie es die Etymologie des enárgos-Begriffs¹³⁷³ nahelegt? Außerdem wird die *Wie*-Frage auf einer weiteren Ebene zu stellen sein, auf der des Modus, der strategischen Art und Weise, wie die Beschreibung eine plastische bzw. lebendige Vorstellung vom Gemälde evoziert oder ob vielmehr die piktorale Form vergessen gemacht werden soll?

Für folgende Untersuchungen bleiben hingegen in diesem Kapitel sowie generell in 5 und 6 Fragen offen, die sich auf Häufigkeit oder Kombination einzelner, hier nur separat zu klassifizierender Inszenierungstypen beziehen.¹³⁷⁴ Gleiches gilt für den Umfang und die Position der Strategie in den Bilder-Texten. In diesem Kapitel ebenfalls vernachlässigt werden soll die Frage nach dem Subjekt der Beschreibung, weil sie in jener nach dem *Warum* mitgestellt wird. Doch hat sich bei der Frage nach dem Ziel der Deskription gezeigt, dass dieses selten als das der beschreibenden Romanfigur erkannt werden kann, die meist gar keinen narrativen Anlass hat, das für sie präsente Gemälde zu verbalisieren und daher erzähltechnisch als „Sprachrohr“ für den Leser fungiert. Ob die Deskription also auf Ansicht, Anschaulichkeit oder Erfahrbarkeit des Gemäldes im literarischen Text zielt, muss allein mit Blick auf ihre Gestalt beantwortet werden:

WAS – Inhalt	Material , Motiv, Technik
WIE-1 – Duktus	prosaisch, poetisch, kunstkritisch
WIE-2 – Modus	postmarkiert, perspektiviert, animiert
WARUM – Ziel	Ansicht, Anschaulichkeit, Erfahrbarkeit

Frage: WAS wird versprochen? – Inhalt: Material, Motiv, Technik

[Vermeer und Griet]

„Was siehst du, wenn du dir eins [ein Bild] anschaust?“

„Nun ja, was der Maler gemalt hat, Mijnheer.“

Chevalier, Tracy: DAS MÄDCHEN MIT DEM PERLENOHRRING, S. 169

Was hier als scheinbar naive Antwort eines in der Kunstbetrachtung ungeübten Hausmädchens anmutet, lässt eine tiefe Einsicht in die Doppelnatur der Malerei erkennen. Griet sagt nicht einfach, was sie auf dem Interieur-Gemälde ihres Herren (repräsentiert) sieht (Vorhang, Tisch...), sondern benennt stattdessen den Repräsentationscharakter des Bildes, der sowohl auf das Motiv (das *Was* der Repräsentation) als auch auf das Material (auf das *Mit was* der Repräsentation) verweist: Das Bild *ist* Material und *zeigt* mit diesem, was es selbst nicht ist.

„Das besondere an dieser Erfahrung [der Bildbetrachtung] ist, daß man nicht, oder nicht ausschließlich, die Formen und Farben wahrnimmt, aus denen das Bild eigentlich besteht, sondern die Wälder, Schlachten oder Stürme, die das Bild darstellt. Die entscheidende Eigenschaft eines Bildes ist also Tar-

¹³⁷² Langen, August (1948): Die Technik der Bildbeschreibung in Diderots 'Salons', S. 338

¹³⁷³ Vgl. Drügh, Heinz, J. (2001): Vorbemerkung, S. VII.

¹³⁷⁴ Für deren Beantwortung wäre die Untersuchungsmethode der Inhaltsanalyse vonnöten, die in dieser Arbeit nicht angewandt werden soll, obwohl zwar die Quantität des Untersuchungsmaterials eine solche zuließe, das Untersuchungsziel jedoch auf eine Typologisierung ausgerichtet ist.

nung: ein zweidimensionales Muster aus Tusche oder Pigment, das zu dem ausdrücklichen Zweck entworfen wurde, das Bestreben zu vereiteln, es als das zu sehen, was es ist.¹³⁷⁵

Material und Motiv – beides kann Gegenstand der Deskription sein, das Bewusstsein für diese „ikonische Differenz“¹³⁷⁶ lässt sich an der Zweiteilung der beschreibenden Romanpassagen ablesen, denn in der Regel ist leicht zu entscheiden, welche Gemäldeaspekte zur materiellen oder – wie Drügh mit Aspektverschiebung sagt – zeichenhaften Verhaftung gehören und welche über das Faktische hinausgehen, sich der illusionistischen Funktion dieser Kunst verpflichtet fühlen.

[Material]

[... er] betrachtete das Bild noch einmal genau. Der Karton war verzogen, an den Rändern waren Feuchtigkeitsflecken, aber die Abbildung war kaum beschädigt. Es gab ein paar Scheuerstellen [...].

[Motiv]

Die Frau war so nackt, wie es nur ging. Aber dennoch hatte das Bild nichts Unschickliches [...].

Ijlander, Gijs: DER SKANDAL, S. 110

Zu dem, was das Bild als Gegenstand ist, sollen hier neben den Eigenschaften als Körper auch jene geordnet werden, welche das Ding in Bezug zur Umwelt und Zeit setzen, so etwa die kunstwissenschaftliche Klassifizierung und historische Einordnung, Angaben – Künstler, Entstehungszeit, Stil, Technik, Material, Zustand –, die zu einer Kunst-Katalogeintragung gehören:

Ich hatte die Zeichnung als 'Tizian-Schule, Zeichnung einer Edelfrau, spanischer, möglicherweise auch französischer Herkunft' katalogisiert.

Crawley, Harriet: DAS PORTRÄT, S. 31

Häufig wird die Material-Beschreibung markierend eingeleitet durch die Erwähnung des Rahmens:

Sie setzte sich auf eine Bank, von der aus sie den auf seine Brust weisenden heiligen Polycarp sehen konnte. Der Rahmen war prächtig, eine schwere Schnitzarbeit aus massivem Holz, für dessen Befestigung über dem kleinen Altar sie Balken und Stützen benötigt hatten. Er stellte das Gemälde fast in den Schatten [...].

McCrary, Moy: DER SCHREIN, S. 86f.

Selten in den Texten und der realen Wahrnehmung ist ein Konflikt wie der folgende, der jedoch auch in diesem Bilder-Text nur zur Verdeutlichung dieser Material-Motiv-Differenz dient.

Eine sonnenbankgebräunte junge Frau mit aufreizendem Äußeren war die Einzige, die darauf hinwies, dass die Frau auf dem Porträt eine leichte Verletzung an der Wange hatte. Da in dem Ankleideraum kein gutes Licht war, kam es daraufhin vor Ort zu einem kleinen Streit zwischen dem Kunstkritiker und einem der Finanzherren, zumal der pastose Farbauftrag nur schwer zu erkennen gab, ob die Schramme bereits auf dem Gesicht des Modells vorhanden gewesen oder auf eine Beschädigung der Leinwand zurückzuführen war.

Vincent, Manuel: DIE BILDERSAMMLERIN, S. 6f.

Durch Überspitzung derartiger Irritation wird die relative Trennschärfe der beiden Bildaspekte Sein und Schein nur unterstrichen.

„Du weißt, es gibt das Puschkina-Museum in Moskau mit einer großen Gemäldesammlung. Und dort hing ein großes Bild der Fornarina, der Geliebten des Malers Raffael. Sie trug darin einen dunkelblauen Mantel, ungefähr so wie du.“ Er sah sie verliebt an.

„Da ein Schaden an ihrem Knie behoben werden musste...“

Sie unterbrach ihn: „An ihrem Knie?“

„An dem Bild natürlich, du Dummerchen. Eine Beschädigung der Farbschicht. [...]“

Soyener, Johannes K. / Bossi, Bartolomeo: DIE VENUS DES VELÁSQUEZ, S. 96

Doch solch vermeintliche Synthesen von Motiv und Material bleiben in den realistischen Bilder-Texten rhetorische Spielerei, die vor dem Hintergrund eines überlebten magischen Bildverständnisses verstanden werden.¹³⁷⁷ Eine strikte Trennung ist für die deskriptiven Inszenierungen hingegen

¹³⁷⁵ Hyman, John (1998): Bilder betrachten, S. 34

¹³⁷⁶ Vgl. Boehm, Gottfried (1994): Die Wiederkehr der Bilder, S. 30f.

¹³⁷⁷ Vgl. dagegen Oscar Wildes „Das Bildnis des Dorian Gray“, in dem sich neben einer Korrelation zwischen Porträt und Porträtiertem auch eine von sich veränderndem Material und sich veränderndem Motiv konstatieren lässt.

charakteristisch. Obwohl in der unmittelbaren Bildrezeption eine meist unhinterfragte Zusammenschau von Material und Motiv erfolgt – mit deutlichem Schwerpunkt und zeitlicher Priorität der Wahrnehmung des Dargestellten, während der Ding-Charakter nur im begleitenden Bewusstsein realisiert wird – treten die beiden Bildaspekte in der sukzessiven sprachlichen Darstellung zumindest theoretisch in Konkurrenz. Denn Umfang und Position der zwingend aufeinander folgend zu beschreibenden Gesichtspunkte unterliegen der Gewichtung des Beschreibenden. Fünf Varianten sind denkbar:

- Die Gemäldemarkierung erfolgt am Anfang durch Benennung, die Motiv-Beschreibung schließt sich an.
- Zuerst wird der Material-¹³⁷⁸, dann der Motiv-Aspekt beschrieben.
- Zuerst wird nach der Gemäldemarkierung der Motiv-, dann der Material-Aspekt beschrieben.
- Es wird zunächst das Motiv ausgeführt ohne einen Hinweis darauf, dass eine zusätzliche diegetische Ebene eingeführt wurde (ohne Gemäldemarkierung) und es sich bei der beschriebenen Person, dem Interieur oder der Landschaft nicht um eine im Rahmen der Fiktion „realistische“ handelt, sondern um eine gemalte (Modus: postmarkiert, s.u.), dann folgt die Material-Beschreibung.
- Es bleibt bei der Material-Beschreibung, was das Bild „zeigt“, wird nicht beschrieben.

Für jede der beschriebenen Strategie-Varianten lassen sich zahlreiche Textstellen anführen, dies soll jedoch im größeren Rahmen der weiteren klassifizierten Merkmale erst im Folgenden geschehen. Hier muss jedoch schon betont werden, dass die Gegenstände der Beschreibung – Motiv oder Material – als separate Einheiten aufeinander folgen. Selten wird im Rahmen der Motivdeskription das Leserbewusstsein auf den Bildcharakter gelenkt, vielmehr soll in den Hintergrund treten, dass es sich bei der Beschreibung um jene einer weiteren diegetischen Ebene handelt. Nur vereinzelt treten also Motivdeskription, denen Vokabeln wie „Betrachter“ oder „Bildrand“ inhärent sind und das Beschriebene an dieser Stelle als Piktorales ausweisen, auf:

Sie saß da vor einem grünen Vorhang und neigte das Haupt ein wenig, so als kniete unmittelbar vor ihr ein Verehrer. Ja, der leicht abwärts geneigte Blick aus diesen grauen Augen zwang den Betrachter förmlich in eine anbetende Position. Ihre Hände lagen in ihrem Schoß. Sie berührte fast den unteren Bildrand. Die rechte Hand hielt ein Paar spitzenbesetzte, halb durchsichtige Handschuhe. Die linke hält zwischen Daumen und abgespreiztem Zeigefinger ein zepterähnliches Utensil. War es ein ironischer Hinweis auf jene Macht, die eine schöne Frau über gesellschaftlich weit über ihr stehende Männer auszuüben versteht?

Boetius, Henning: LAURAS BILDNIS, S. 40

In der folgenden Untersuchung wird darüber hinaus deutlich werden, welche unterschiedlichen Konsequenzen die Wahl der Varianten bezüglich des Ziels der Inszenierung hat. Hinsichtlich ihrer Häufigkeit steht die erst genannte Möglichkeit im Vordergrund: Das Gemälde wird zunächst als solches angekündigt und damit die Einführung einer zusätzlichen Ebene der Diegese. Darauf folgt eine auf wesentliche Bildelemente beschränkte oder auch detailreiche Beschreibung des Motivs:

Das Bild zeigte eine junge Frau, die seitlich auf dem Geländer einer Veranda saß. Ein Rosenstrauch, dicht besetzt mit zartgelben vollen Blüten, wucherte an der linken Seite des Bildes einen der Verandapfosten hinauf. Das lange weiße Kleid der mädchenhaften Gestalt wurde in der Taille von einem ebenfalls gelben Gürtel gehalten, der im Rücken zu einer so großen, an den Enden lang über das Geländer herabfallenden Schleife gebunden war, sodass sie das ganze Bild beherrschte. Aber nur auf den ersten Blick [...].

Oelker, Petra: DAS BILD DER ALTEN DAME, S. 65

Eine derartige Beschreibung, die einer schlichten, wenn auch schon syntaktisch hierarchisierten und durch Adjektive konnotierten Inventarisierung der als Signifikanten identifizierten Bildelemente gleichkommt, wird häufig durch „zeigen“ oder sinnverwandte Verben – etwa „darstellen“, „wieder-

¹³⁷⁸ Die Material-Beschreibung impliziert immer die Gemälde-Markierung.

geben“, „abgebildet sein“ – eingeleitet. Diesen folgt der zentrale Bildgegenstand, jener also, der in der Perzeptionsphase die Wahrnehmung dominiert und meist das Sujet des Werkes bestimmt.

„Begonnen hatte es mit meinem Gemälde, das mir ein Sevillaner Edelmann abkaufte. Es zeigte Carlos Valdes, einen armen Mann aus dem untersten Stand Sevillas, bei seiner Arbeit als Wasserverkäufer.“

Soyener, Johannes K. / Bossi, Bartolomeo: DIE VENUS DES VELASQUEZ, S. 126

Verben dieser Art implizieren den verweisenden Charakter, unterstreichen die repräsentative Funktion des Bildmediums und können außerdem als Markierung der intermedialen Dimension dienen, da sie den „entscheidende[n] Schritt von der einfachen zur doppelten Repräsentation, also zu einer weiteren Ebene medialer Vermitteltheit“¹³⁷⁹ anzeigen. Sie offenbaren aber auch die Möglichkeit der sprachlichen Deskription des primär sehend zu rezipierenden Gegenstandes, weil sie beinhalten, dass das Abgebildete benennbar, in semantische Einheiten separierbar und somit sprachlich fassbar ist, wohingegen abstrakte Gemälde nichts „zeigen“, was in der gegenständlichen Welt seine Entsprechung fände, allenfalls durch Analogien zu dieser „sichtbar“ gemacht werden könnte.¹³⁸⁰

Selten in den Bilder-Texten steht die Material-Beschreibung isoliert, das heißt entfernt von einer Motiv-Beschreibung, oder bleibt gar im Roman die einzige deskriptive Verbalisierung des zentralen Kunstwerks. Als Gemäldeinszenierung verbindungslos ist sie – wie im folgend zitierten Text – nur, wenn das betreffende Gemälde das gesamte narrative Geschehen dominiert, der Material- schon detaillierte Motiv-Beschreibungen vorausgegangen und der Gegenstand der Darstellung daher beim Leser als stark konturiertes visuelles Imaginationsprodukt vorausgesetzt werden kann:

„Dieses Bild ist auf den ersten Blick in einem phänomenal guten Zustand, sieht man von der Neigung der Blasenbildung im Inkarnat ab. Ich würde es als außerordentlich gesund bezeichnen, abgesehen von seiner hohen künstlerischen Qualität. Dennoch werde ich das Gefühl nicht los, daß es insgesamt gesehen instabil ist. Vielleicht steht das Holz unter Spannung. [...]“

Boetius, Henning: LAURAS BILDNIS, S. 137f.

Die hier zu Tage tretende ikonische Differenz lässt mit Blick auf die Bilder-Texte neben Material und Motiv noch eine Differenzierung zu, die zwischen diesen beiden Größen verläuft: Häufig wird die Maltechnik zum deskriptiven Aspekt: das *Wie* der künstlerischen Darstellung, das über die Nennung des Stils hinausgeht und mit Pinselführung, Proportionen, Farb- und Lichtgestaltung den Blick auf die Leinwand und damit auf die Nahtstelle von Motiv und Material lenkt.

Sie hat die freie Technik ihrer späten Bilder gewählt, der großzügige Pinselstrich, die Auflösung der Konturen. Völlig neu ist ihre Darstellung der Landschaft, fast schon naturalistisch, während sie früher die Veduten aus Fenstern immer extrem stilisiert gehalten hat in der Tradition Raffaels und Tizians, bläulich vernebelte, mitunter auch idealisierte Landschaften oder Stadtansichten. Diesmal aber hat sie in Grün geschwelt, und tatsächlich ist der Blick aus Kreglers Fenster der eigentliche Mittelpunkt des Bildes, die Öffnung ins Wunderbare aus einem Raum der Düsternis.

Rygiert, Beate: DIE FÄLSCHERIN, S. 476

Niemals jedoch liegt der Fokus in der Strategiefolge als erstes auf diesem Beschreibungsaspekt. Die Deskription der Kunsttechnik folgt meist der kursorischen Motiv-, trennt diese von der Motiv-Detailbeschreibung und wird häufig eingeleitet mit Sätzen wie *Sehen wir uns das doch mal genauer an [...]* (Pedro, Fernández: DAS GEHEIMNIS DES MALERS, S. 163), die sie als Folge des – nach perzeptivem und apperzeptivem – dritten Blicks ausweisen.

¹³⁷⁹ Gross, Sabine (2000): Bild – Text – Zeit: Ekphrasis in Gert Hofmanns „Der Blindensturz“, S. 106

¹³⁸⁰ Vgl. Eykman, Christoph (2003): Über Bilder schreiben, S. 78

Legt man die quantitative Dominanz zugrunde, lässt sich an den Bilder-Texten folgende „muster-gültige“¹³⁸¹ Abfolge der Beschreibungs-Varianten ablesen: Der erste Blick erfasst das Material und damit die Tatsache, dass es sich um ein Gemälde handelt, der zweite das Motiv, das, was das Gemälde zeigt, der dritte die Kunsttechnik, wie es etwas zeigt.

Judith betrachtete das dritte Gemälde mit größter Aufmerksamkeit. [...]

[1. Blick:] Es handelte sich um ein Tafelbild – Öl auf Holz –, und es wies Schäden auf. Es war viel älter als die beiden anderen Bilder. Die Zeit war nicht spurlos an ihm vorübergegangen: Die Farben waren matt, die Konturen verwischt. An einigen Stellen bedeckte eine schwärzliche Schicht die Oberfläche des Gemäldes.

[2. Blick:] Zu sehen war darauf ein im Gebet kniender Richter in einer Krypta oder romanischen Kirche. [...] In der Hand hielt er ein Schwert [...]. Vor dem Ritter stand ein Mönch in einer schwarzen Kutte. [...] Oben links, über dem Mönch, war ein buntes Kirchenfenster, das den Turm der Kathedrale darstellte. Rechts im Bild waren mit Schätzen gefüllte Truhen zu sehen.

[...]

[3. Blick:] „Ich ... ich weiß nicht. Die Maltechnik ist naiv. Zweidimensional. Der Mönch ist von vorn dargestellt. Das Licht kommt von rechts. Die Pinselführung ist zügig, doch die Ausführung akademisch, stilisiert. Das Werk eines großen Meisters ist dieses Bild nicht. [...]"

Delalande, Arnaud: DAS VERMÄCHTNIS VON MONT SAINT-MICHEL, S. 77f.

Dass es sich hier beim „dritten Blick“ um einen handelt, dessen Versprachlichung ein geschultes Auge erfordert, zeigt in diesem Beispiel die Tatsache, dass er als wörtliche Rede versprachlicht ist, wohingegen die zwei ersten keine intersubjektive Vergewisserung brauchen, da sie für jeden Betrachter durch seine Alltagserfahrung erkennbar sind. Dennoch handelt es sich noch nicht um eine kunstwissenschaftlich streitbare Analyse, eher um eine um Nüchternheit bemühte Bestandsaufnahme kunsttechnischer Fakten.

Diese Beobachtung erweitert den Radius der Fragestellung von der nach dem *Was* der Beschreibung um die des *Wie* und lässt sich als jene nach dem Duktus der sprachlichen Deskription formulieren.

FRAGE: WIE 1? – Duktus: prosaisch, poetisch, kunstkritisch

Georg Christoph Lichtenberg hat anhand dieses Kriteriums bereits zwei Typen der deskriptiven Verbalisierung klassifiziert, den prosaischen und den poetischen, und damit zwischen einer bloßen Angabe von Bildinhalten und einer stilistisch äquivalenten Bildinterpretation differenziert. Heute haben in ähnlicher Weise Otto und Maria Gunter die sprachliche Auseinandersetzung mit Piktorialem „zwischen zwei äußersten Polen [angesiedelt]: als eher wissenschaftlicher Diskurs, der die Differenz zwischen Diskurs und Bild mit zu reflektieren sucht, und als eher poetisches Sprechen, das u.a. in Metaphorik, Sprachebene, Lautmalerei, Assoziationskraft die sprachliche Analogie zum Bild sucht“¹³⁸². Auch diese Pole unterscheiden sich nicht nur hinsichtlich ihres Gegenstandes, sondern außerdem in der Art und Weise des Sprechens über Bilder. Auch Eykman trennt zwischen dem maltechnischen bzw. form- und stilbezogenen Diskurs, dem beschreibend-deutenden und dem narrativen¹³⁸³, vermischt in dieser Typologie jedoch stark inhaltliche mit formal-sprachlichen Kriterien. Diese werden hier voneinander getrennt betrachtet (Wie-1 – Duktus, Was – Inhalt) –

¹³⁸¹ Daraus kann jedoch nicht geschlossen werden, dass sich darin die Reihenfolge spiegelt, die als jene der natürlichen Wahrnehmung des Menschen erachtet wird. Vielmehr scheint sich mit dieser Abfolge die Grundthese dieser Arbeit stützen zu lassen: Die Deskription orientiert sich am Leser, der zur Visualisierung animiert werden soll und daher zunächst auf das Medium bzw. die Kunstform gelenkt wird, die sich durch das Visuelle allein definiert und damit schon den Appell zur Visualisierung impliziert.

¹³⁸² Otto, Gunter / Otto, Maria (1987): Auslegen, S. 53

¹³⁸³ Von letzterem grenzt er noch als eigenen die „freie Nachdichtung“ ab, die hier aber unter narrative Versprachlichung gefasst werden soll (vgl. Eykman, Christoph (2003): Über Bilder schreiben, S. 83ff.).

trotz der Erkenntnis, dass sie sich nur tendenziell tatsächlich trennen lassen.¹³⁸⁴ So soll – in teilweiser Übernahme der Lichtenbergschen Termini – von einem prosaischen, poetischen und darüber hinaus von einem kunstkritischen Duktus die Rede sein und damit von drei unterschiedlichen konkreten Anwendungen der allen Schreibern einer Sprache gemeinsamen Vokabeln und Kombinationsregeln, die sich trotz großer Freiheit – hier: des Be-Schreibenden – anhand charakteristischer Merkmale in diese drei Duktus-Typen der deskriptiven Versprachlichung unterscheiden lassen.

Prosaische Deskription

Meine Wahrnehmung ist weit mehr auf die visuelle Welt abgestimmt; ich bin Kunsthistorikerin, die Grundkenntnisse hat, was das Schreiben, die Kunst des kunstlosen Beschreibens angeht.

Weber, Katharine: MUSIKSTUNDE, S. 17

Die denkbar puristische Form ist die prosaische und wird von Lichtenberg wie folgt konturiert:

„[...] man [sage] etwa bloß mit kurzen und dünnen Worten, was die Dinge bedeuten [... im Sinne von 'be-deuten', also 'bezeichnen']. Man könnte ihn [den Weg des Sprechens über Bilder ...] den prosaischen nennen.“¹³⁸⁵

Die prosaische Deskription meint eine Beschreibungsform, die sich im wesentlichen auf die Benennung der als Objekteinheiten zu unterscheidenden Inventarteile des auf dem Gemälde Gezeigten oder auf die Eigenschaften desselben als „Ding“ (Größe, Grundfarbe, Rahmung etc.) beschränkt, diese in bedingtem Maße strukturiert, sie außerdem interpretativ aufeinander bezieht und nichts über die Leinwand hinaus bezeichnet – und dies alles in einem Sprachduktus, der „kunstlos“ zu nennen ist. Sie stellt nur das zu Sehende sprachlich repräsentiert bereit, muss dessen optische Einheit dafür zwar „zerlegen“, ordnet die Einzelelemente jedoch so wieder an, dass der Leser dieselben „zusammensetzen“ und imaginär die Gesamtheit des Gemäldes (re-)konstruieren kann. Der Benutzer-Konvention scheint diese Reduktion von Sprache – so einfach ihr Verfahren klingt – jedoch zuwider zu laufen, wie Günter Kunert in seiner Notiz „Beschreiben 1“ konstatiert:

„Jede Reproduktion von Empfindungen und Gedanken [...] ist einfacher als das Beschreiben von Gegenständen, von optisch scheinbar eindeutigen Vorgängen, also der Dingwelt an sich. [...] Warum setzt das Objekt dem Wort größeren Widerstand entgegen als alles Immaterielle?“¹³⁸⁶

Und auch Peter Weiß scheiterte bei der Erprobung einer „radikale[n] Beschreibungsliteratur, welche die Gegenstände und Körper derart ins Licht rückt und verschattet, daß tatsächlich nichts anderes denkbar und fühlbar bleibt als das Gegenständliche und Körperliche: Mimesis von Sprache an der physischen Natur“¹³⁸⁷. Klaus Scherpe vermutet daher, die Beschreibung sei eine „linguistische Utopie: die Sehnsucht, die Welt Wort für Wort zu bezeichnen“¹³⁸⁸.

Diese Konzentration auf die sichtbare Oberfläche der Dinge scheint der Natur der Sprache nicht eigen zu sein. Diese will Zusammenhänge stiften anstatt lexikalische Listen, semantisch und syntaktisch nur dünn verkettet, zu produzieren. Und sie tendiert dazu, das zu Sehende sowohl in die zeitliche, räumliche als auch abstrakte Dimension überschreiten zu wollen.

¹³⁸⁴ Die Wahl des Duktus ist nicht gänzlich unabhängig vom Gegenstand der Beschreibung, also dem Gemäldeaspekt. Wie die Tabelle am Ende dieses Unterkapitels als Tendenz aufzeigt, wird etwa der technische Aspekt nicht poetisch beschrieben, eine Material-Beschreibung in diesem Duktus ist gar nicht vorstellbar.

¹³⁸⁵ Lichtenberg, Georg Christoph (1972): Schriften und Briefe, S. 660f.

¹³⁸⁶ Kunert, Günter (1984): Beschreiben I, S. 101

¹³⁸⁷ Scherpe, Klaus R. (1996): Beschreiben, nicht Erzählen! S. 381

¹³⁸⁸ Ebd. S. 370

„Worte enthalten immer Fragen. Worte bezweifeln die Bilder. Worte umkreisen die Bestandteile von Bildern und zerlegen sie. Bilder begnügen sich mit dem Schmerz. Worte wollen vom Ursprung des Schmerzes wissen.“¹³⁸⁹

Im alltäglichen Sinne wird die prosaische Deskription dennoch als schlichte Inventarisierung der auf dem Gemälde separier- und benennbaren Einzelelemente verstanden, die mit – im Sinne Lichtenbergs – „kurzen und dünnen Worten“, also Bezeichnungen, aufzählend benannt werden: Tisch, Bett, Stuhl, Fenster etc. Allein aufgrund dieser Nüchternheit der sprachlichen Darstellung suggeriert die Beschreibung Objektivität. Tatsächlich liegen jedoch auch ihr bereits die oben beschriebenen Interpretationsprozesse des beschreibenden Subjekts zugrunde.

Zwei nackte lebensgroße Damen. Von vorn und von hinten.

Soyener, Johannes K. / Bossi, Bartolomeo: DIE VENUS VON VELÁSQUEZ, S. 619

Selbst diese denkbar kurze Beschreibung, die einer radikalen Selektion unterliegt, ist auch das Produkt einer Gliederung der Bildfläche, weil diese hierarchisiert und nur die dominanten Elemente – im Akt der Sinnstiftung – als „Damen“ benannt wurden. Bei längeren Beschreibungen wie der folgenden, die durch die Einbeziehung des materiellen Gemäldeaspekts (Größe, Rahmen, Entstehungszeit) sowie durch die beschreibende Instanz eines durch kunsthistorisches Wissen und künstlerische Sehkompetenz unvorbelasteten und sich dessen bewussten Museumswärters noch größere „Objektivität“ suggerieren will, lassen sich diese Prozesse deutlicher nachweisen.

Das Gemälde war etwa 60 x 60 Zentimeter groß, würde ich schätzen. Es hatte einen einfachen Holzrahmen mit einer Messingplakette, auf der der Titel stand, gefolgt von der Jahreszahl 1931, dem Jahr der Fertigstellung. Der Künstler hieß Joop Heijman. Er hatte seinen Namen mit gelber Farbe in kleinen Buchstaben rechts auf den unteren Bildrand geschrieben.

Die Jüdin des Titels war in einem alten Stadtviertel unterwegs [...]. Die Jüdin schob ein Fahrrad, im Arm hielt sie einen Laib Brot.

Auf dem Straßenschild stand Herengracht. In einem Schaufenster hing ein großer, antiker Vogelkäfig aus Metall, der in seinem vom Kanal reflektierten Spiegelbild einen schwankenden Doppelgänger fand [...].

Vom Betrachter aus gesehen links erhob sich einige Schritte hinter der Jüdin ein massives Geschäftshaus aus roten Ziegeln, dessen Schaufenster von einer Markise in einem noch dunkleren Rotton überdacht wurde; rings um die Markise lief ein schwarzer, bogenförmiger Saum. Im Fenster waren Zahnbürsten aller Art ausgestellt [...].

Das sind meine eigenen Worte.

Norman, Howard: DER BILDERWÄCHTER, S. 88f.

Im gesamten Roman stellt sich der Ich-Erzähler als nüchterner, gegenüber der Wirkung der ihn umgebenden Gemälde weitgehend immuner Betrachter vor, der *kein Denker [sei], sondern [...] nur beschreiben [könne]* (S. 87) und in dessen Wahrnehmung der Dingcharakter der Werke dominant ist, so dass er bemerken kann, *daß das Bild schief hing, ohne seinen Inhalt wahrzunehmen* (S. 25). Daher beginnt auch seine erste umfassende Beschreibung des für die Handlung zentralen Gemäldes mit dem Material. Die Deskription des Motivs beschränkt sich – abgesehen von der interpretativen Benennung der zu sehenden Frau als Jüdin, die jedoch mit Verweis auf den Titel: „Jüdin auf einer Straße in Amsterdam“ legitimiert wird – auf die Aufzählung der Bildelemente. Strukturiert ist sie durch die Blicklenkung von der Frau im Vordergrund auf Details der Straße im Hintergrund, ausgegangen vermutlich von der rechten Seite, auf der sich das Straßenschild befindet, auf die *[v]om Betrachter aus gesehen link[e]* Seite. Der „betrachtende“ Leser kann demzufolge seinem imaginären Gemälde einen recht konkreten Aufbau geben. Doch der Beschreibende verharret nicht in dieser vermeintlich analytischen, vom sprachlich nüchternen Duktus getragenen Betrachtung. Er

¹³⁸⁹ Weiss, Peter (2018): „Laokoon“ oder Über die Grenzen der Sprache, S. 182

verleiht dem statischen Gemälde eine zeitliche und räumliche Dimension, indem er etwa die bewegungslose Jüdin ihr Fahrrad schieben lässt und durch die Formulierung „einige Schritte hinter“ ihr – nicht etwa einige Zentimeter oberhalb auf der Leinwand – eine Ausdehnung im Bildraum suggeriert. Was bei anderen Strategien wesentlich stärker hervortritt, ist selbst in der puristischen Beschreibungform bereits latent vorhanden: Das Gemälde wird in der Versprachlichung zum „Erlebnisraum“. Dass außerdem die Menge der genannten Bildelemente das Ergebnis einer starken Selektion ist, zeigen die folgenden Detailergänzungen. Und dass ein Akt der Sinnstiftung vorliegt, unterstreicht die „Fehlinterpretation“ des Betrachters: *Bei näherem Hinsehen änderte ich meine ursprüngliche Annahme: Sie schob das Fahrrad nicht, sondern war stehengeblieben [...].* (S. 91)

Der prosaische Duktus meint also eine durch Sprache und Sprechende determinierte, dennoch sprachlich nüchterne und Objektivität suggerierende Beschreibungsform, die sich sowohl aus der vitalen Daseinserfahrung als auch dem literarischen Wissen speisen kann. Mit dem Phänomensinn lassen sich die einzelnen Bildelemente, die Signifikanten als Signifikate, identifizieren und benennen, in ihrer schlichten Form (Sachsinn) oder mit ihren Eigenschaften (Ausdruckssinn). Der Bedeutungssinn erkennt darüber hinaus ihre intersubjektive Aussagekraft, die sie aus dem Pool des Allgemeinen als Spezielles heraushebt und die sich ebenfalls benennen lässt.

Die aus dem Sachsinn resultierende Beschreibung beschränkt sich, wie das folgende Beispiel zeigt, auf die Aufzählung der auf dem Gemälde zu sehenden Menschen oder Dinge: *ein Gemälde eines jungen Mädchens, am Fenster nähernd* (Vreeland, Susan: DAS MÄDCHEN IN HYAZINTHBLAU, S. 29). Sie zielt darauf, dem Leser eine „Als ob“-Ansicht des Werks zu ermöglichen. Im Wesentlichen unterliegt diesem Rezeptionsvorgang der einfache Akt des Identifizierens. Eigenschaften der Sub- und Objekte, die bereits einen persönlichen Eindruck des Betrachters verrieten, werden nicht genannt.

Auf der Leinwand waren ein halb untergegangenes Holzboot, ein See mit Seerosen, eine üppig wuchernde Glyzinie zu sehen – und all das war in das flimmernde Licht eines Sommernachmittags getaucht.

Chadwick, Whitney: IM LABYRINTH DER BILDER, S. 268

Schon diese schlichte Benennung der Bildelemente ist jedoch kein einfacher Akt. Der sprachlichen Konkretheit steht eine faktische Diversifikation des Dinglichen gegenüber, für das außerdem im überreichen Wörter-Pool erst nach einem angemessenen Äquivalent gesucht werden muss: „Die Dinge entziehen sich der Fixierung durch Worte.“¹³⁹⁰ Dies erschwert die Realisation einer prosaisch-deskriptiven Verbalisierung in „Reinform“ und fordert vom Beschreibenden eine strenge Disziplin.

Daher finden sich ausführliche prosaische Beschreibungen im Vergleich etwa zu Deskriptionen im poetischen Duktus eher selten in den Bilder-Texten. Dies liegt jedoch auch in der auf Unterhaltung zielenden Textsorte, die sich gerade durch eine Armut an langen, den Erzählfluss hemmenden Passagen auszeichnet, begründet. So sind auch hier, wie für das Untersuchungsmaterial von Martina Mai, „so kompakte Bildbeschreibungen [...] selten. Häufig finden sich über mehrere Seiten oder gar über das ganze Buch hinweg verteilt einzelne Teile der Beschreibung.“¹³⁹¹ Wenn diese dennoch vorkommen, so wird ihre Notwendigkeit rhetorisch gerechtfertigt:

¹³⁹⁰ Koebner, Thomas (1988): Verteidigung der Beschreibung, S. 150

¹³⁹¹ Mai, Martina (2000): Bilderspiegel – Spiegelbilder, S. 84

Ja, ein großes, ein überwältigendes Gemälde entstehe da gerade bei Paris, das könne man ihm glauben.

Román glaubte ihm. Mit leuchtenden Augen hing er an den fleischigen Lippen des Abtes und stelle sich das Bildwerk vor, von dem ihm erzählt wurde, das Meer und das Floß und die Schiffbrüchigen mit ihren verfilzten Haaren und Bärten, dem brandigen Fleisch und der vom Salz des Meers zerfressenen, gedunsenen Haut.

Fischer, Cornelius: GOYAS HAND, S. 247f.

Während in dieser Erzählsituation die Verbalisierung des Piktoralen im Text durch die Abwesenheit des Gemäldes für die zuhörende Figur gerechtfertigt wird, dient dazu in Chevaliers Roman DAS MÄDCHEN MIT DEM PERLENOHRRING ein blinder „Betrachter“, dessen einzige Möglichkeit des „Sehens“ – wie für den Leser – die Deskription darstellt. Eine ausführliche Beschreibung kann jedoch auch dem außersprachlichen historischen Denotat, hier dem Vermeer-Gemälde, geschuldet sein, weil dieses durch Realismus und Detailtreue selbst als piktorales Kunstwerk eine komplexe, intime und hermetische Atmosphäre erzeugt, die auch sprachlich nur als Summe der Detailbenennung angemessen repräsentiert erscheint.¹³⁹²

Eine Frau stand vor einem Tisch und schaute in einen Spiegel, der an der Wand hing, so daß man sie im Profil sah. Sie trug eine Ärmeljacke aus schwerer gelber Seide besetzt mit Hermelin, und im Haar ein rotes Band, das ganz nach der Mode sternförmig zu fünf Schleifen gebunden war. Licht von einem Fenster fiel von links auf ihr Gesicht und hob die Wölbung ihrer Stirn und Nase hervor. Sie legte sich gerade eine Perlenkette um den Hals und hielt die Bänder hoch, die Hände in der Luft. Sie ging ganz in ihrem Bild im Spiegel auf und schien gar nicht zu merken, daß jemand anderer sie ansah. An der leuchtend-weißen Wand hinter ihr hing eine alte Landkarte¹³⁹³, im dunklen Vordergrund stand der Tisch mit dem Brief, der Puderquaste und den anderen Dingen, unter denen ich Staub gewischt hatte. (S. 48)



Bild 3: „Das Perlenhalsband“, 1665 (Jan Vermeer van Delft)

¹³⁹² Diese umfassende Beschreibung im prosaischen Duktus liegt in diesem Fall jedoch auch – wie sich erst später zeigen wird – in der Erzählhandlung begründet, die jene Gegenstände, die Griet vom Staub befreit, zum Ausdruck ihrer intimen Nähe zum Maler werden lässt, da einzig das Hausmädchen diese sehen und berühren darf.

¹³⁹³ Vermeer hat in der überlieferten Fassung des Gemäldes die Landkarte der Niederlande sowie ein Musikinstrument im Vordergrund übermalt.

Als Legitimation der Unterbrechung des Narrativen durch das Deskriptive wird vor allem aber die kunstwissenschaftliche Methode der vergegenwärtigenden und strukturierenden Beschreibung angeführt.¹³⁹⁴

Na schön, was ich davon halte? Gut ... gehen wir systematisch vor, wie Kunsthistoriker das tun würden. [...]. Was haben wir hier?

Eine von zahlreichen Figuren bevölkerte mythologische Szene bei Nacht. Nach den Gewändern zu urteilen, eine antike Szene.

Was ist das Sujet? Mehrere bewaffnete Männer, die sich Anweisungen und Verwünschungen zurufen, nach links, nach rechts, anscheinend ohne auf die anderen zu hören, tragen, nach den deutlich hervortretenden Muskeln zu urteilen, eine ziemlich schwere Last, eine füllige Frau, deren Gewand etwas verrutscht ist, so daß man ihr linkes Knie und die rechte Brust sieht. In der Dunkelheit lodern Flammen, und am nächtlichen Himmel sind Geistererscheinungen zu erkennen. [...]

„Die Entführung der Helena?“ sage ich vorsichtig.

Frayn, Michael: DAS VERSCHOLLENE BILD, S. 37f.

Diese deskriptiven Ausführungen eines Kunstwissenschaftlers sind um Sachlichkeit bemüht, darum, nichts zu „sehen“, was das Bild nicht zeigt. Das einzige Korrektiv der Beschreibung ist das Gemälde selbst. Schlussfolgerungen, die über die Benennung hinausgehen, müssen sich an Bildmerkmalen rückversichern. So darf nur nach den „deutlich hervortretenden Muskeln zu urteilen“ die Last als „ziemlich schwere“ beschrieben werden. Diese Deskriptions-Maxime, nichts über das Dargestellte hinaus zu sagen, scheint besonders schwer hinsichtlich des dargestellten Zeitpunktes einhaltbar. Kausale Schlüsse temporaler Natur verbieten sich. Da jedoch die Sprache wie der menschliche Geist auf Sinnstiftung und Kohärenz ausgerichtet ist, schleichen sich auch in überwiegend pro-saisch-aufzählende Beschreibungen Informationen ein, die das Vorher und Nachher der geschilderten Motiv-Szene betreffen:

Im Vordergrund standen zwei Gestalten: ein von draußen hereingekommener [Hervorh. K.H.] riesiger Ritter mit Rüstung vom Hals bis zu den Fersen, auf dem Kopf einen Helm mit herabgelassenem Visier, und, ihm gegenüber, ein die Treppe herabgestiegener [Hervorh. K.H.] Herr mittleren Alters mit Melone und einem modisch langen Mantel [...].

Jusefowitsch, Leonid: DAS MEDAILLON, S. 25

Seinen „Fauxpas“ korrigiert der Beschreibende damit, dass er die zeitliche Dimension betont und die temporal sich ausdehnende Szene wieder als ein Dazwischen „einfriert“:

Beide standen zwischen den unteren Treppenstufen und der geöffneten Tür des Hauseingangs, ihre Hände waren sich bereits begegnet, der gegenseitige Händedruck in die Phase eingetreten, da er gleich in ein leichtes Schütteln übergehen würde. (S. 26)

In umgekehrter Folge betont das nächste Textbeispiel erst den „Augenblick“, um dann doch wieder durch die Anbindung „dann“ der Versuchung einer zeitlichen Dimensionierung zu erliegen:

In dem Augenblick, den das Gemälde [„Las Meninas“ von Velásquez] festhält, verlangt sie [die Infantin auf Las Meninas] Wasser, und eine Dame reicht ihr voll Ehrerbietung auf einem vergoldeten Tablett ein Trinkgefäß. Dann taucht ein unerwarteter Besuch auf, der alle verblüfft.

Fernández, Pedro: DAS GEHEIMNIS DES MALERS, S. 158

Zahlreich lassen sich Formulierungen finden, die den erstarrten, *wie in Aspik gefangen[en]* (Mog-gach, Deborah: TULPENFIEBER, S. 37), angehaltenen Moment sowie eingefangenen Augenblick nennen, in denen das Geschehen gezeigt ist. Dies unterstreicht die Intention der Objektivität, mit der das Gemälde – und nichts als dieses – dem Nicht-Sehenden vor Augen geführt werden soll.

¹³⁹⁴ Derer meinen die Bilder-Texte zu bedürfen und gehören damit nicht zu jenen Texten, in denen das „Nur´-Beschreiben oder ‚Rein´-Beschreiben in der Literatur und in anderen Medien der Moderne eine eigentümliche Faszination gewinnt, eine ästhetische Militanz sogar, die immer dann durchschlägt, wenn die bindende und verbindliche Kraft der Erzählung sich als unzulänglich erweist oder versagt, vorzugsweise in Kriegs- und Krisenzeiten [...]“ (Scherpe, Klaus R. (1996): Beschreiben, nicht Erzählen! S. 368) und in denen die Beschreibung „im 20. Jahrhundert eine zunehmend dominante Position“ (Klinkert, Thomas (2001): Der Text als Bildmedium? S. 117) gewinnt. Dagegen ist sie in dieser Sorte unterhaltender Texte vielmehr wieder das, was sie im Roman des 19. Jahrhunderts gewesen war: eine ancilla narrationsis.

[Griet und Vater]

„Was tut sie [das Mädchen auf dem Bild]?“ fragte er einen Moment später.

„Sie hat eine Hand auf einen Zinnkrug gelegt, der auf dem Tisch steht, und die andere liegt auf dem Fenster, das sie einen Spalt geöffnet hat. Sie will wohl gerade den Krug aufheben und das Wasser zum Fenster hinausschütten, aber sie hat mittendrin aufgehört und träumt, oder sie sieht etwas unten auf der Straße.“

Chevalier, Tracy: DAS MÄDCHEN MIT DEM PERLENOHRING, S. 113

Prosaisch zu nennen und ebenso durch diese „Beschränkungsdisziplin“ des Beschreibenden gekennzeichnet ist jedoch auch der Beschreibungsduktus, der den Ausdruckssinn in der Region des Phänomensinns miteinbezieht und nicht nur piktorale Subjekte und Objekte benennt, sondern diese auch mit ihren expressiven Eigenschaften und damit ihrer Wirkungsintention erkennt. So ist die Dargestellte als *wunderschöne Frauengestalt* (Soyener, Johannes K. / Bossi, Bartolomeo: DIE VENUS DES VELÁSQUEZ, S. 820) beschrieben oder der Gesichtsausdruck des Gemalten *angespannt*[.] (Barker, Pat: DAS GEGENBILD, S. 43). Welche manipulativen Auswirkungen der Ausdruckssinn auf eine Beschreibung und die aus ihr resultierende imaginäre (Re-)Konstruktion des Gemäldes haben kann, zeigt vor allem die verbale Diffamierung des Beschriebenen.

Im Vordergrund steht ein plärrender rothaariger Knabe im Nachthemd, der beim Spielen in der Gosse eins abgekriegt hat und die Stelle jetzt zum Trost einer knienden Frau zeigt, die von so ausgesuchter Hässlichkeit ist [...], dass sie noch im dreckigsten französischen Varieté oder in der gemeinsten englischen Spelunke ungeheuerlich erscheinen würde.

Delerm, Philippe: BLAUSEIDENER PFAU, S. 31



Bild 4: „Christus im Hause seiner Eltern“, 1850 (John Everett Millais)

Auf den Sachausdruck beschränkt würde eine Beschreibung einen weinenden rothaarigen Jungen benennen, der vor einer Frau steht. Mit einer solchen ließe sich vermutlich für eine Mehrheit eher der Bildtitel des Werks von John Everett Millais in Verbindung bringen: *Christus im Hause seiner Eltern* (S. 30). Als Tendenz für die Bilder-Texte kann hier formuliert werden, dass der Ausdruckssinn fester Bestandteil der deskriptiven Beschreibung ist, diese jedoch nur konnotiert und nicht allein bestimmt, wie es Lessing fordert. Er erhebt die Schilderung des Achilles-Schildes zum „Muster aller Muster“, weil Homer darin gerade nicht mit Worten „umständlich“ zu beschreiben sucht, was Helena „schön“ mache, sondern es bei dieser Feststellung belässt und gut daran tue, da sich „das, was die Maler durch Linien und Farben am besten ausdrücken können, durch Worte gerade am schlechtesten ausdrücken lässt“. Ihr „Schwall“, der die Ursache der Schönheit mit „allgemeine[n] Formeln“ wie etwa „eine Hand, etwas länglich und schmal in ihrer Breite“ erkundet, trage nicht dazu bei, dass diese in der Einbildungskraft des Lesers auch konstruiert werden könne. Statt-

dessen empfinde dieser „mit Verdruss die Vergeblichkeit [s]einer besten Anstrengung, etwas sehen zu wollen“. Und auch eine intersubjektive Konkretheit der Vorstellung sei durch diese Detailbeschreibungen nicht zu erzielen, wie Lessing an einem Autoren festmacht, der „töricht“ wagte, was Homer weislich unterlassen habe: „Wie sah Helena nun aus? Werden nicht, wenn tausend Menschen dieses lesen, sich alle tausend eine eigene Vorstellung von ihr machen?“¹³⁹⁵

Auf der (Interpretations-)Ebene des Bedeutungssinnes, die sich nach Panofsky erst über ein literarisch vermitteltes Wissen erschließt, wird diese subjektive Einschätzung des Gesehenen abgelöst durch eine intersubjektive Bedeutungszuweisung: In einem kulturellen System stehen bestimmte piktorale Konstellationen für (literarisch) dokumentierte Personen, Dinge oder Ereignisse. Durch ihre Darstellung wird ihr kultureller Kontext aufgerufen. Semiotisch rücken diese Bildzeichen in die Nähe konventionalisierter sprachlicher Zeichen, wenn sie auch noch mimetischen Charakter haben. Dies zeigt sich etwa darin, dass durch die Aktivierung des Bedeutungssinns „Beschreibungen“ wie die folgende sehr kurz ausfallen, weil sie – wie ein „Shortcut“ fungierend – konventionalisierte Ansichten aufrufen, dabei jedoch gänzlich die konkrete Anschaulichkeit eines speziellen Gemäldes außen vor lassen.

[...] Signora Triva [enthüllt] zwei großformatige Historienbilder mit biblischen Themen [...]. Das eine zeigt die biblische Susanna, das andere Judith mit dem Haupt des Holofernes.

Soyener, Johannes K. / Bossi, Bartolomeo: DIE VENUS DES VELASQUEZ, S. 700

Der (gebildete) Leser kann diese Gemälde nur durch Kenntnis anderer Darstellungen dieser Szenen in der Kunstgeschichte imaginieren, ihre Anschaulichkeit wird textuell nur durch die Informationen „großformatig“ und „Historienbilder“ geleitet und schließt damit etwa eine kleine und moderne, gar abstrakte Realisation des Motivs aus. Dass nicht bei jedem Leser und ebenso jedem Betrachter der Bedeutungssinn durch gleichen Bildungsgrad geschärft ist, zeigen die folgenden zwei Beschreibungen eines Gemäldes durch verschiedene Figuren in einem Roman:

Er sah einen vor einem Mönch knienden Ritter. [...] Zwischen den beiden Männern wuchs ein seltsamer Baum aus der Erde; seinen ineinander verschlungenen Ästen entsprang ein siebenarmiger Leuchter.

Delalande, Arnaud: DAS VERMÄCHTNIS VON MONT SAINT-MICHEL, S. 203

In ein Tuch eingehüllt, fand er ein Bild, dessen Ecke beschädigt war. Er fragte sich, welche Bedeutung dieses seltsame Motiv habe: der Mönch, der Ritter, der Leuchter auf dem Lebensbaum. (S. 266)

Der Signifikant *Baum* wird vom ersten Betrachter nur in der Region des Phänomensinns als Signifikat 'Baum' identifiziert, vom zweiten darüber hinaus auf Basis literarischen Wissens in der Region des Bedeutungssinns als 'Lebensbaum' interpretiert. Diese Unkenntnis hinsichtlich konventionalisierter Bildzeichen wird den fiktiven beschreibenden Betrachtern in den Bilder-Texten meist in den Mund gelegt, um die Rätselhaftigkeit des Gemäldes, aus der sich die Handlung des Romans speist, zu unterstreichen. Geht es jedoch um die deskriptive Versprachlichung eines Gemäldes mit dem Ziel der Visualisierung, so wird der Bedeutungssinn als Kurzform genutzt, um die Ansicht des Gemäldes zu evozieren – vor allem, wenn die Versprachlichung nicht auf Anschaulichkeit zielt, etwa bei Bildern, die keine wesentliche Rolle in der Handlung spielen.

[...] und manch ein Bild, wie etwa das dunkle Gemälde mit der angeleuchteten Gruppe einer Maria mit dem Kind und überlebensgroßen braunen Hirten neben der gegenüber liegenden Eingangstür, war tatsächlich wohl aus einem hohen Kirchenaltar herausgenommen worden.

Soyener, Johannes K. / Bossi, Bartholomeo: DIE VENUS DES VELASQUEZ, S. 38

¹³⁹⁵ Lessing, Gotthold Ephraim (1979ff.): Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 5,2 [Laokoon], S. 147

Die weihnachtliche Darstellung einer „Maria mit dem Kind“ kann auch ein weitgehend kunsthistorisch ungebildeter Leser aus seinem visuellen Speicher aktualisieren. Anders verhält es sich mit weniger populären Bildzeichen, zu deren Dechiffrierung im Sinne der Künstlerintention Wissen vonnöten ist.

„Nein, nein. Missverstehen Sie mich nicht. Erotische Malerei kann hintergründig wie ein Kriminalstück sein. Ein raffinierter Leckerbissen, wenn Sie den Ausdruck gestatten. Wer weiß denn schon, dass die feuchte Auster in den niederländischen Stilleben schlicht das weibliche Geschlecht bedeutet, und wer begreift schon, worauf die Männerhand am Busen einer Schönen in jener Zeit hinweist?“

Soyener, Johannes K. / Bossi, Bartolomeo: DIE VENUS DES VELASQUEZ, S. 231

Hier benötigt der Betrachter ein Vorwissen, ohne dieses kann er die Bildelemente nicht verstehen.

Vor seinen Augen öffnete sich eine Landschaft mit hohem, weit nach oben gezogenem Horizont, das [sic] in vier Bildflächen aufgeteilt war. Oben, im Himmelreich thronte Jesus „Pankrator“ mit dem Weltapfel in der linken Hand. Aus diesem Himmel stürzten Engel auf die Erde, bläuliche, satanische Gestalten. Das Bildfeld darunter dominierte nicht die Erschaffung Evas, die wie selbständig aus Adam herauswuchs, sondern ein Quellfelsen [...].

Dempff, Peter: DAS GEHEIMNIS DES HIERONYMUS BOSCH, S. 52f.

Die zwei von Panofsky unterschiedenen Sinnebenen lassen sich vor allem in der prosaisch-deskriptiven Verbalisierung unterscheiden:

Vorher aber zog sie Jorge am Ärmel zu Die Spinnerinnen und sagte: „Nehmen wir mal dieses Bild. Was siehst du?“

„Na ja, einen Raum, in dem Frauen spinnen“, sagte er mit unsicherer Stimme.

Fernández, Pedro: DAS GEHEIMNIS DES MALERS, S. 169

Was dem Betrachter hier angesichts des Velázquez-Gemäldes für die Verbalisierung zur Verfügung steht, ist sein Phänomensinn. Er sagt, was er als kunstwissenschaftlich ungebildeter Rezipient erkennt, er spricht es jedoch mit „unsicherer Stimme“ aus, da er – aufgrund der musealen Atmosphäre und des Wissens, dass es sich um ein Kunstwerk handelt, das nie nur bedeutet, was es zeigt – sich der Existenz weiterer semantischer Dimensionen bewusst ist, diese aber auf seinem Kenntnisstand nicht erschließen kann. Doch seine hinsichtlich des Entstehungskontextes des Gemäldes und des Malers gebildete Gesprächspartnerin führt ihn auf die Ebene des Bedeutungssinns:

„Stimmt. Üblicherweise nimmt man an, Velásquez habe hier die Spinnwerkstatt der Gobelinmanufaktur Santa Isabel abgebildet [...]. Diese Erklärung aber greift zu kurz. Wie auch bei anderen Gelegenheiten hat Velásquez hier sein Bild in einem Bild gemalt und das Hauptthema in die Nebenszene verlegt, die sich im Hintergrund abspielt. Dabei stützt er sich wieder auf sein Lieblingsbuch, Ovids Metamorphosen. Die drei weiblichen Gestalten im Hintergrund des Gemäldes sind junge lydische Frauen, die den Wettstreit zwischen Arachne, einer jungen Lyderin [...] und der [...] an ihrem Helm kenntlichen Göttin Pallas Athene [...] entscheiden sollten. [...]“ (S. 169f.)

Diese „Sehart“, zu der jener Betrachter fähig ist, der die traditionelle Verknüpfung eines bestimmten Sach- mit einem bestimmten Bedeutungssinn¹³⁹⁶ kennt, gehört noch zum intersubjektiv Nachvollzieh- und von der unmittelbaren Anschauung Ableitbarem. Der letzte von Panofskys drei Schritten der kunsthistorischen Deutungsarbeit ist hingegen jene Interpretation, die über Gegenstand und Ikonographie hinaus geht und auf dem „weltanschauliche[n] Urverhalten des Interpretieren“ fußt, damit in hohem Maße subjektiv ist und von Rezipient zu Rezipient unterschiedlich sein kann. Sie soll an dieser Stelle nur als Beleg dafür angeführt werden, dass in den Bilder-Texten Panofskys Sinnkette geradezu „durchexerziert“ wird. Als einzelne Strategie wird sie in Kapitel 5.2 behandelt werden, da eine solche Inszenierung als eine aus rezeptiver Perspektive zu beschreiben ist, auch wenn Panofsky als „objektives Korrektiv“ derselben die allgemeine Geistesgeschichte anführt, die

¹³⁹⁶ Vgl. Panofsky, Erwin (1992): Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, S. 90

beschreibt, wie sich im Zeitenwandel „die Bedeutungssinne [...] mit bestimmten weltanschaulichen Gehalten erfüllen“¹³⁹⁷.

„So lautet die Geschichte. Es gibt verschiedene Deutungen. Manche Interpreten sind überzeugt, dass hinter dem Bild Die Spinnerinnen eine politische Allegorie steckt [...]“ (S. 171)

In der Regel mündet jedoch die deskriptive Verbalisierung im prosaischen Duktus in der Feststellung des Sujets, die oft konvergent ist mit dem Gemäldetitel.

Gut ... gehen wir systematisch vor, wie Kunsthistoriker das tun würden [...]. Was haben wir hier? Eine von zahlreichen Figuren bevölkerte mythologische Szene bei Nacht. Nach den Gewändern zu urteilen, eine antike Szene.

Was ist das Sujet? Mehrere bewaffnete Männer [...], eine füllige Frau [...]. Richtig, die gewichtige Person wird gerade in einem Boot abgesetzt. Es ist die Frau eines griechischen Reeders, die zu einer Mittelmeerkreuzfahrt aufbricht. Quatsch, konzentrier dich auf die Ikonographie! Die Figur, die über ihnen schwebt und auf das Meer hinausweist, ist Cupido. Also geht es hier irgendwie auch um Liebe. Ich glaube, Cupido zeigt in Richtung Troja.

„Die Entführung der Helena?“ sage ich vorsichtig.

Frayn, Michael: DAS VERSCHOLLENE BILD, S. 37f.

Poetische Deskription

Der zweite zu klassifizierende Duktus der deskriptiven Verbalisierung soll hier mit Lichtenberg der poetische genannt und in seinem Sinne verstanden werden:

„Dann gibt es aber auch einen poetischen. Auf diesem müßte nicht allein alles das auch geleistet werden, was auf jenem geleistet wurde, sondern obendrein in einer Sprache und überhaupt in einem Vortrage, den durchaus eine gewisse Laune belebte, die mit der des Künstlers so viel Ähnlichkeit hätte, als möglich, und immer mit ihr gleichen Gang hielt. Was der Künstler da gezeichnet hat, müßte nun auch so gesagt werden, wie Er es vielleicht würde gesagt haben, wenn er die Feder so hätte führen können, wie er den Grabstichel geführt hat.“¹³⁹⁸

Im Sinne der Beschreibung, die nichts über das auf dem Bild zu Sehende hinaus benennen will, ist diese Substrategie gekennzeichnet durch die „Laune“, die jene des Malers bzw. des Gemäldes durch die Wahl ihrer Vokabeln zum Ausdruck bringt. Diese piktorale Atmosphäre ist es, die den Betrachter berührt und zur wie auch immer gefärbten emotionalisierten Beschreibung verleitet.

Herbstblätter. Die bezaubernde Atmosphäre auf dem Gemälde heiterte Millais' Stimmung mit einem Schlag auf.

Delerm, Philippe: BLAUSEIDENER PFAU, S. 194

Lessing sah dies als meisterhafte Ergänzung der Bildbeschreibung „nach seinen Bestandteilen“ an, wie sie etwa Homer realisierte, der das, was er nicht als Einzelobjekt benennen konnte, „in seiner Wirkung“ erkennen ließ.

„Wer glaubt nicht, die schönste vollkommenste Gestalt zu sehen, sobald er mit dem Gefühle sympathisiert, welches nur eine solche Gestalt erregen kann? Nicht weil uns Ovid den schönen Körper seiner Lesbia Teil vor Teil zeigt [...], sondern weil er es mit der wollüstigen Trunkenheit tut, nach der unsere Sehnsucht so leicht zu erwecken ist, glauben wir eben des Anblickes zu genießen, den er genoß.“¹³⁹⁹

Eine poetische Beschreibung entspricht damit dem Anspruch, nach dem eine Deskription im ekphrastischen Sinne mehr sein soll, als eine Auflistung des Leinwandinventars bzw. eine Darstellung des Gemäldematerials. Es geht um einen Duktus, der die dominante und vermutlich vom Maler intendierte „Wirkung“ des Werks in der Beschreibung des Motivs/und Materials transportiert ohne sie explizit zu thematisieren. Er schafft damit der Wahrnehmung mit dem Ausdruckssinn einen sprachlichen Rahmen und lässt sich als konsequente Ausformulierung derselben, die im prosaischen Duktus keinen Nährboden findet, beschreiben.

¹³⁹⁷ Panofsky, Erwin (1992): Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, S. 94

¹³⁹⁸ Lichtenberg, Georg Christoph (1972): Schriften und Briefe, S. 661

¹³⁹⁹ Lessing, Gotthold Ephraim (1979ff.): Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 5,2 [Laokoon], S. 155

„Die poetische Beschreibung erbt ihre wirkungsästhetische Begründung von der Rhetorik. Hier wie dort gilt es, in der sprachlichen Repräsentation eben jenen Effekt zu simulieren bzw. beim Rezipienten hervorzurufen, der einer unmittelbaren Sinneswahrnehmung zugetraut wird.“¹⁴⁰⁰

In der aktuellen Kunstpädagogik gilt dies als Kriterium einer angemessenen Kunstbeschreibung: Neben dem Fachvokabular sei „die Begabung, eine dem Werk gemäße Sprachstruktur zu finden“¹⁴⁰¹, vonnöten, um den phänomenologischen Tatsachen gerecht zu werden. Es geht bei dieser Beschreibungsart nicht – das rechtfertigt ihre Behandlung in diesem Kapitel – um die Explikation der subjektiven Wirkung des Gemäldes auf den beschreibenden Betrachter, die unter Berücksichtigung seiner persönlichen Prämissen zustande gekommen wäre. Es geht um die Stimmung¹⁴⁰² im Gemälde, um Erkennen und Benennen der wahrgenommenen Reflexe, die nicht „nur Übertragungen eigener Ideen auf eine sozusagen neutrale Projektionsfläche, sondern im Bild selbst schon als Spur des sonst abgetanen Lebens vorgegeben [sind ...]“¹⁴⁰³. Damit ist die Beschreibung – wie Diderot und Lichtenberg fordern – ein „Dienst am Bild“¹⁴⁰⁴ und der „regulativen Idee [verpflichtet], daß das Interpretandum Maßstab und Richtschnur der Interpretation sei“¹⁴⁰⁵.

*Ansichten von Delft, groß und allein und leuchtend an der gegenüberliegenden Wand. Die atemlose Stille des Morgens, bevor die Stadt von innen heraus erwacht. Nur das Licht als Handlungsträger, das liebevoll auf den fernen Turm der Nieuwe Kerk und die orangenen Dächer der Innenstadt flutete. Davor die Stadtmauer, das Schiedamer und das Rotterdamer Tor und sogar die Boote der Heringsfischer, die ruhiger, dunkler, unter einer Wolke verharren, noch nicht erwacht waren. Würde je ein Mensch außer ihm in dieser momentanen Stille die Gnade Gottes fühlen können?*¹⁴⁰⁶

Vreeland, Susan: DAS MÄDCHEN IN HYAZINTHBLAU, S. 170f.



Bild 5: „Ansicht von Delft“, 1660/61 (Jan Vermeer van Delft)

¹⁴⁰⁰ Berndt, Frauke (2001): *oder alles ist anders*. Zur Gattungstradition der Ekphrasis in Heiner Müllers *Bildbeschreibung*, S. 289

¹⁴⁰¹ Buchschartner, Helga (1998): *Kunstbetrachtung zwischen Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft*, S. 168f.

¹⁴⁰² Gemeint ist damit eine aus dem unbestimmten Zwischenraum von Motiv und künstlerischer Komposition resultierende Atmosphäre, die der Bildbetrachter mehr emotional erspürt als rational begründen kann.

¹⁴⁰³ Koebner, Thomas (1988): *Verteidigung der Beschreibung*, S. 152

¹⁴⁰⁴ Vgl. Schmitz-Emans, Monika (1999): *Das visuelle Gedächtnis der Literatur*, S. 25

¹⁴⁰⁵ Ebd. S. 31f. Sie stellt dort dieses Postulat jenem von „[r]ezentere[n] literarische[n] Bildinterpretationen [gegenüber, welche] die Idee einer Begründung der Texte in einer (Bild-) Referenz allmählich auf[geben]“.

¹⁴⁰⁶ Vgl. wie sich dieser Duktus vom nüchternen, prosaischen einer Kunstwissenschaftlerin unterscheidet: „Vermeer präsentiert uns die Stadt Delft von Süden aus gesehen mit dem großen Hafen an dem Wasserweg [...]. Darüber ragt der Himmel hoch auf und nimmt über die Hälfte der Bildfläche ein. Während er im Bildvordergrund im oberen Bildteil von einer schweren dunklen Wolke verhangen ist, die den Hafen in eine eher trübe Stimmung eintaucht, kündigen sich beim Blick in die Ferne freundlichere Aussichten an [...]“ (Netta, Irene (2001): *Vermeer van Delft. Ein Maler und seine Stadt*, S. 40ff.)

Bei dieser poetischen Beschreibung seines stimmungsgeladenen Werks steht der Maler vor demselben und lässt in seine Verbalisierung die Wirkungsabsicht seiner technischen Darstellung einfließen. Seine abschließende Frage kennzeichnet die Unsicherheit des Künstlers, jene selbst empfundene emotionale Dimension auch ins Werk „hineingemalt“, das heißt, sie auch für andere durch das Gemälde erfahrbar gemacht zu haben. Diese müsste in der poetischen Verbalisierung der Fremd-Betrachter zum Ausdruck kommen wie hier in seiner eigenen.

Diesen reflexauslösenden Spuren im Bild spüren auch professionell Beschreibende, Kunstrezensenten, nach, machen diese in der sich dem Werk deskriptiv nähernden Einführung bewusst und lassen dabei dennoch, im Gegensatz zur späteren nüchternen Analyse, das Faszinierende desselben durchscheinen.

„Bei einem Bild wie *Early Sunday Morning* liegt die Bedeutung in den langen Schatten, dem Sonnenlicht auf flachen rötlichen Mauersteinen, dem Streifen fast wolkenlosen Himmels, den gelben durch Schatten unterteilten Fensterläden und dem Ladenzeichen der Friseurin, dem *barber pole*, dessen leichte Neigung auf dieser streng geradlinigen Leinwand den sonderbaren Effekt hat, dass sie die Straße bergab zu verlaufen scheint, von links nach rechts. Man kann es kaum glauben, dass diese Straße New Yorks Seventh Avenue war, so stark ist der Eindruck von kleinstädtischer Schläfrigkeit.“¹⁴⁰⁷

Die poetische Beschreibung sucht also nach einem sprachlichen Äquivalent für den dominanten Bildausdruck, muss jedoch keineswegs idyllisch-lyrisch sein, wie der Terminus vermuten lässt. Der Hopper-Rezensent Updike trifft mit der nüchternen, allein durch Eigenschaftswörter bestimmten Aneinanderreihung der zentralen Gemäldeobjekte viel mehr die visuelle Sprache des Malers, die er im Folgenden generalisierend als ruhig, phlegmatisch und eindringlich benennt, aber auch als „unverblümt frontal“, so dass der Betrachter vor einer emotionalen Annäherung zurückschrecken muss. Anders klingt der poetische Duktus in einem der Bilder-Texte bezüglich eines Gemäldes, das in seiner medialen Statik auch nur Statisches und Stilles darstellen will und vor allem Stimmung statt Informationen trägt – und dennoch weit weniger „kalt“ wirkt als das Hopper-Gemälde.

Als sie eines klaren und heiteren Morgens nach einer Regennacht frisches Wasser geholt hatten, [...] wischte sie das Bild sauber. Wie es leuchtete, noch strahlender sogar als zuvor. Die rostbraunen Fasern im Rock des Mädchens glitzerten wie Ahornblätter in der Herbstsonne. Durch das Fenster strömte cremiges Licht von der Farbe der gelbblättrigen Jonquiellen, erhellte das Gesicht des jungen Mädchens und reflektierte Lichtpunkte auf ihren glänzenden Fingernägeln. Morgenglanz, nannte sie es [...].

Vreeland, Susan: DAS MÄDCHEN IN HYAZINTHBLAU, S. 109

Bei einem Vermeer-Gemälde bietet sich nicht die stakkatohafte, Verlorenheit und Spannung nachzeichnende Aufzählungsform an wie bei jenem des amerikanischen Künstlers. Die Werke des Holländers bestechen durch ihre atmosphärische Ruhe, zu der wesentlich die Lichtführung beiträgt, welcher hier mit der Vokabel-Häufung aus dem Wortfeld „Licht“ Rechnung getragen wird: leuchten, strahlend, glitzern, Licht, gelb, erhellen, reflektieren, Lichtpunkte, glänzend. Ein zweites Charakteristikum der Vermeer-Bilder ist deren Detailgenauigkeit¹⁴⁰⁸, die ihre atmosphärische Verdichtung unterstützt. Diese kommt in einer anderen poetischen Vermeer-Beschreibung zum Ausdruck:

Ich kann ihr in ihrem schlichten, friedlichen Zimmer Gesellschaft leisten. Dort scheint die kräftige Nachmittagssonne herein, auf die Holzmaserung des Tisches, die glasierte Oberfläche des glänzenden weißen Kruges, den zarten, akribisch gemalten Flaum der Pfirsiche auf dem Fensterbrett. Die Sonne hat die glatten schwarzen und weißen Fliesen des Steinfußbodens gewärmt. Die Laute liegt in ihrem

¹⁴⁰⁷ Updike, John (2004): Meister der Spannung. Über den Maler Edward Hopper – aus Anlass einer Londoner Ausstellung. In: Die Zeit 23, S. 54

¹⁴⁰⁸ Vgl.: „Seht Euch das Fensterglas an. Glatt wie flüssiges Licht. Nicht ein Pinselstrich zu sehen. Und jetzt den Korb. Die Furchen der Pinselstriche, um die Konsistenz des Weidenrohrs hervorzuheben. Das ist Vermeer.“ (Vreeland, Susan: DAS MÄDCHEN IN HYAZINTHBLAU, S. 133)

Schoß, unter ihren Händen. Ihr Blick ist von einer beruhigenden, hypnotischen Wirkung. [...] Nichts ist echter [...].

Weber, Katharine: DIE MUSIKSTUNDE, S. 72

Trotz dieser einer „Nahaufnahme“ vergleichbaren Fokussierung auf Details geht es der poetischen Verbalisierung nicht darum, beim Leser eine größere Anschaulichkeit des beschriebenen Gemäldes zu erzielen. Das Kunstwerk soll vielmehr „erfahrbar“ werden. Dies zeigt sich zum einen darin, dass im poetischen Duktus meist nur ausgewählte, zentrale oder charakteristische Gemäldepartien inszeniert werden, deren atmosphärischer Gehalt jenen der gesamten Leinwand repräsentiert.

Dieser Lichtstrahl, der durch die Scheiben auf das Gesicht von Elisabeth fällt und sich weiter ausbreitet bis über die Steinsäulen der Kathedrale, ist ein Wunder.

Delerm, Philippe: BLAUSEIDENER PFAU, S. 37

Dies lässt sich zum anderen daran festmachen, dass in der Beschreibung nicht nur der Sehsinn, sondern alle Sinne angesprochen werden. Vor allem Vermeers Werke, deren hermetische Atmosphäre den Betrachter glauben lassen kann, im dargestellten stillen Raum lautstark seinen eigenen Pulsschlag zu hören, lenken das Bewusstsein auf die eigene Wahrnehmung und verleiten selbst einen zur Nüchternheit angehaltenen Lexikon-Autor zum prosaischen Duktus:

„Aus dem Licht erhalten die Portraits und die Gemälde, die Innenräume mit Fig[ur]en darstellen, ihre einzigartige Wirkung. Meist sind die Figuren von einem sanft einfallenden Licht wunderbar modelliert, wie bei der Gitarrenspielerin. [...] Man glaubt die Musik zu hören, es ist dem Klang Raum gegeben, eine besondere Stimmung erfüllt das Bild, ein besonderer Moment scheint eingefangen worden zu sein. Das Antlitz des Mädchens scheint von innen, wirkt beseelt. [...] Die Locken scheinen im Takt zu wippen und verhindern dadurch, dass die Situation zu ernst erscheint. Das rechte Knie stützt das Instrument und wird von schmeichelnder Seide betont. Viele Sinne werden angesprochen: Die Seide und der weiche Pelz ist [sic] zum Ertasten da, die Musik zum Hören, das Bild an der Wand zum Anschauen. Das Motiv geht im farbig schimmernden Schmelz des Lichts auf, dem eine ganz besondere Bedeutung zukommt. Charakteristisch sind die farbigen Akzente auf den kostbar wirkenden Stoffen, sie haben die Beschaffenheit der Oberfläche einer frisch erblühten Blume. [...]“¹⁴⁰⁹

Das mehrfach verwendete Verb „scheinen“ weist auf ein weiteres Charakteristikum dieses Duktus hin: Der poetisch-deskriptiven Verbalisierung geht es um den dominanten „Schein“ des Gemäldes, der sich sprachlich auf den Punkt bringen lässt: bei der Hopper-Kritik auf den „Eindruck von kleinstädtischer Schläfrigkeit“, bei den Vermeer-Bildern auf *Morgenglanz* und *Nichts ist echter*. In einem Bilder-Text wird diese atmosphärische Treffsicherheit als der Inbegriff der angemessenen Bildbeschreibung, der jede mit Worten stets unzureichend detailbestimmte Beschreibung in den Schatten stellt und diese weitgehend überflüssig macht, proklamiert.

Er [Max Friedländer] fordert „äußerste Wortsparsamkeit“ und empfiehlt, sich auf „unsystematisch gereimte aphoristische Bemerkungen“ zu beschränken. Der Schimmer auf den Blättern, die schneebedeckten Gipfel, die großen Diagonalen, die aufstampfenden Füße im Schlamm – all diese Details schießen mir durch den Kopf und werden sofort meinem Streben nach Sparsamkeit des sprachlichen Ausdrucks geopfert. Wie kann ich alles zu einem unsystematischen Aphorismus verdichten?

„Es ist der Frühling“, sage ich. Ja, nicht schlecht, ausgezeichnet sogar, ich habe es in einem Satz geschafft. Wieviel aphoristischer kann man noch werden? In einem einzigen Wort: Frühling.

Frayn, Michael: DAS VERSCHOLLENE BILD, S. 111f.

Das Ziel der poetischen Beschreibung ist es demnach, auf eine Kurzformel des Gemäldeausdrucks hinzuführen, sich dafür zunächst sprachlich an die dominierende Atmosphäre heranzutasten, um dann in ihrer Benennbarkeit zu gipfeln und sich derart selbst überflüssig zu machen. In folgendem Beispiel geht ein solches poetisches Resümee der Beschreibung voraus:

Die Grablegung Santa Lucias strahlte eine Wahrhaftigkeit aus, die vom tief empfundenen Schmerz dieses Begräbnisses gesättigt war. Die Heilige lag auf dem Rücken, bereit, ins Grab hinabgelassen zu wer-

¹⁴⁰⁹ Artikel „Johannes Vermeer“. In: Wikipedia. Die freie Enzyklopädie. http://de.wikipedia.org/wiki/Johannes_Vermeer (12.2.2006)

den, sobald es ausgehoben war. Die eine Hand lag leblos auf dem Körper, die andere stand ab, so daß sich Nerina an die tote Lena erinnert fühlte, für die Michele dieselbe Haltung gewählt hatte. Auch sie lag auf dem Rücken, auch sie wirkte etwas gedunsen, als wäre der Körper bereits in Verwesung übergegangen [...].

Dempf, Peter: DAS VERMÄCHTNIS DES CARAVAGGIO, S. 406

Ein anderer Bilder-Text verzichtet ganz auf die detaillierte Beschreibung des dargestellten Jüngsten Gerichts, belegt im poetischen Duktus die Atmosphäre im Bild nur mit Ausschnitten (*[...] sinkende Schiffe, schreckliche Ungeheuer, die die Sünder verschlangen [...]*), um im Diktum zu gipfeln: *Es ist der Triumph des Bösen* (Platowa, Viktoria: DAS TAUFBECKEN DES TEUFELS, S. 285). Gestützt wird dieser verbale Kurzschluss durch die Einbeziehung der gestalterischen Elemente wie Licht, Farbe, Bildaufbau, die im poetischen Duktus nicht separat – wie im prosaischen – beschrieben, sondern in die Motiv-Darstellung eingewoben werden – ohne sie jedoch primär in den Blick zu nehmen oder gar kunstkritisch zu hinterfragen.

Ich studierte das opalisierende Fleisch, die schwellenden Formen, die samtene blauen und rosafarbenen Töne des neuesten Meisterstücks.

Chadwick, Whitney: IM LABYRINTH DER BILDER, S. 29

Sie fungieren als technisch-ursächliche Begründung der bei der Gemäldebetrachtung erkannten Bildstimmung und der sinnstiftenden Zusammenschau der Einzelelemente.

Mein Blick wurde jedoch bald von etwas anderem unwiderstehlich angezogen: Vom Theaterhimmel unseres Depots glitt eine Farbe herab, die in ihrer Intensität alles in ihrer Nachbarschaft verblassen ließ. Welch ein Grün! Ein Grün mit hohem Blauanteil. Es war undurchsichtig und hatte dennoch Tiefe. Ja, es reizte, den Finger hineinzustecken. So etwas kenne ich vom Meer. Oder von den Bruchkanten großer Glasflächen. Ein Grün, das durch die Überlagerung vieler fast durchsichtiger Schichten entsteht. Wassergrün, glasgrün, meergrün. Es war kein Meeresbild, sondern ein Porträt, das dort in mein Blickfeld schwebte. Obwohl ich anfangs glaubte, Wellen zu sehen, waren es die Falten eines Kleides aus meergrüner Seide, Atlasseide, deren metallischer Glanz einem sonnenbeschieneenen Wasser unendlicher Tiefe zugehören könnte.

Welch einen Kontrast zu diesem Grün bildeten die zartrosa Töne der gemalten Haut! Ich sah sofort, daß es sich um ein Inkarnat von ungewöhnlicher Qualität handelte. Der Maler hatte es verstanden, durch Lasur mehrerer Schichten unterschiedlicher Mischungen von Bleiweiß und Zinnober der Haut eine Wärme und Weichheit zu verleihen, wie sie einer jungen Person von großer Schönheit im wirklichen Leben eigen ist. Verstärkt wurde diese Wirkung noch durch den hauchdünnen Schleier, der mit dem Kleid vernäht war und der das Dekolleté zu gut zwei Dritteln bedeckte. Er war so perfekt, so täuschend echt gemalt, daß er sich über der Brust zu spannen schien und die tieferliegenden Partien des Ausschnitts nicht berührte.

Boetius, Henning: LAURAS BILDNIS, S. 39f.

Die Sinnstiftung vollzieht sich im poetischen Duktus noch stärker als im primär aufzählenden prosaischen. Allein um eine kohärente und flüssige Sprachstruktur zu realisieren, aber auch um die Grundatmosphäre verdichten zu können, müssen die einzelnen Bildelemente sinnvoll aufeinander bezogen werden, was vor allem durch den Einsatz von konnotierenden Verben geschieht.

Das Gemälde glühte. Leuchtendes Rot und Gold wärmten [Hervorh. K.H.] das Fleisch des Heiligen, während er dastand und in alle Ewigkeit seine Unschuld beteuerte.

McCrory, Moy: DER SCHREIN, S. 348

Charakteristisch sind außerdem Vergleichsbilder:

Das Kleid [...] glänzte wie frischer Rahm.

Chadwick, Whitney: IM LABYRINTH DER BILDER, S. 121

Der Schimmer des Glases mit der Milch, das wie die Oberfläche einer Perle leuchtete.

Vreeland, Susan: DAS MÄDCHEN IN HYAZINTHBLAU, S. 37

[...] aber ihre Haut war wie Elfenbein.

Croutier, Alev: PALAST DER TRÄNEN, S. 16

Sanft und hell wie eine Wolke in der Morgenröte leuchten die Farben [...].

Delerm, Philippe: BLAUSEIDENER PFAU, S. 199

[...] ein jugendlicher Schönlings mit der hübschesten Narbe [...] – sie sah aus wie ein zarter Zweig von Heidekraut.

Platowa, Viktoria: DAS TAUFBECKEN DES TEUFELS, S. 460

Sie haben keineswegs nur die Funktion, die Anschaulichkeit der Beschreibung zu erhöhen. In ihnen kommt zum einen die Einstellung des Beschreibenden gegenüber dem Kunstwerk zum Ausdruck, ohne dass er diese explizieren müsste. Damit grenzt sich der poetische Duktus sowohl vom prosaischen, der keine spezifische Perspektive erkennen lässt, ab, als auch vom kunsttechnischen Duktus mit dessen spezifischem Fokus. Die Beschreibungsperspektive bleibt die des laienhaften Betrachters, dessen Grundhaltung nicht vom analytischen Erkenntnisinteresse bestimmt ist, sondern vom Genuss der Kunst. Zum anderen zeigen die Vergleichsbilder, dass vom poetischen Duktus alle menschlichen Sinne, nicht nur der Sehsinn, angesprochen werden sollen. Damit zielt diese Strategie über Ansicht und Anschaulichkeit hinaus auf ein drittes Inszenierungsziel, das hier mit der mehrere Sinne involvierenden „Als ob“-Erfahrbarkeit des Gemäldes beschrieben werden soll.

Er hob den Pinsel an das halb fertige Gemälde und konzentrierte sich darauf, dies alles auf die Leinwand zu bannen – nicht nur die Formen und Farben, sondern auch die Geräusche, die Gerüche, die der Wind zu ihm trug, und selbst den salzigen Geschmack der Luft: Es galt, das Unmögliche zu versuchen und all die anderen Sinneseindrücke visuell zu erfassen und auf dem Gemälde festzuhalten, damit der Betrachter des Bildes nachvollziehen, ja fühlen konnte, wie es gewesen war, in diesem magischen Augenblick an dieser Stelle zu stehen und mit eigenen Sinnen das Wunder dieses Sonnenuntergangs so zu erfahren, als habe es nie einen anderen gegeben.

Morrell, David: DAS PORTRÄT, S. 13

Wie der Maler in seinem Medium dem Gemäldebetrachter selbst Erfahrenes „erfahrbar“ machen will, will auch der poetisch Beschreibende seine vom Gemälde initiierte Kunst-Erfahrung für seinen Leser nachvollziehbar machen und muss daher ebenso „das Unmögliche“ versuchen: mit den Mitteln der Sprache die anderen Sinne wenn schon nicht zu aktivieren, so doch ihre potentielle Aktivität ins Bewusstsein zu rufen – wie der Maler, dessen Medium auch keine unmittelbaren und genuinen Reize für den Gehör-, Tast- oder Geruchssinn bietet. So wird die poetische Beschreibung zum „persuasiven Beweismittel“¹⁴¹⁰, das jedoch nicht allein – wie Frauke Berndt glaubt – auf Anschaulichkeit, also auf eine konkrete Konstruktion des Gemäldes in der Vorstellung des Lesers zielt, sondern auf die nachvollziehende und gefühlsauslösende Erfahrung seiner Atmosphäre. Die Verbalisierung wird damit ein Mittel zum Zweck, um „über die nunmehr unaufhebbare, da rhetorisch stabilisierte Differenz hinwegzutäuschen, die das Wort von der Sache trennt, mithin die Illusion ihrer Identität zu schaffen“¹⁴¹¹. Hier klingt das Lessingsche Verständnis an, nach dem die Ekphrasis auf die „wirkungsvolle Illusionierung des Rezipienten“¹⁴¹² zielen soll. Zumindest geht es dem poetischen Duktus um eine die visuelle Gemäldekonstruktion begleitende Emotionalisierung des „betrachtenden“ Lesers. Dessen Blick und Herz sollen korrelieren wie die „zwei Seelen“ in der Brust eines Kunstwissenschaftlers, der seinen „objektiven“ Anspruch einer begründbaren Sichtweise mit seiner subjektiven Begeisterung im poetischen Duktus vereint:

*Das sehe ich durch das verschmierte Fenster der Zeit:
Ich schaue von einer waldigen Höhe in ein Tal hinunter, das sich von unten links diagonal durch das Bild erstreckt; ein Fluß windet sich durch das Tal, vorbei an einem Dorf, an einem Schloß, das auf einem Felsen thront, bis zu einer fernen Stadt am Meer, dicht an einem hohen Horizont. Links neben dem Tal ein zerklüfteter Gebirgszug mit schroffen Gipfeln. In den hohen Seitentälern liegt noch immer Schnee. Es ist Frühling. Auf den Bäumen unterhalb der Schneegrenze schimmert das erste Aprilgrün. In*

¹⁴¹⁰ Berndt, Frauke (2001): *oder alles ist anders*. Zur Gattungstradition der Ekphrasis in Heiner Müllers *Bildbeschreibung*, S. 289

¹⁴¹¹ Moog-Grünwald, Monika (2001): *Der Sänger im Schild*, S. 2

¹⁴¹² Scherpe, Klaus R. (1996): *Beschreiben, nicht Erzählen!* S. 327

den höheren Lagen ist die Luft noch kalt, aber je weiter man in das Tal hinunterkommt, desto milder wird es; die kühlen, brillanten Grüntöne verwandeln sich in ein immer tieferes Blau, und für den Betrachter, dessen Blick in immer südlichere, sonnige Regionen streift, wird aus April allmählich Mai. Auf einer Lichtung sehe ich einige plumpe Figuren [...]. Ein Dudelsackspieler sitzt auf einem Baumstumpf. Man glaubt fast, das strenge pentatonische Schnarren zu hören. [...] Und wieder schweift der Blick weiter, und das Herz mit ihm, hinaus in die unendliche Tiefe des Bildes, in immer tieferes Blau [...].

Frayn, Michael: DAS VERSCHOLLENE BILD, S. 45f.

Hier wird deutlich, dass die poetische Verbalisierung alle Sinne ansprechen möchte, die auch bei der „realen“ vis-a-vis-Rezeption des Beschreibenden aktiviert worden seien, der sich durch den Bilderrahmen wie durch ein *Fenster* aus der *warmen, behaglichen Welt [des Museums] hineingezogen [fühlte] in eine unwirtliche, kalte Landschaft zu einer rauheren Zeit* (S. 60). Genauso soll der Leser sinnlich die *Kälte* in *höheren Lagen*, also im oberen Bereich der Leinwand, und die *milder[e]* Luft im *Tal* nachvollziehend *spüren* oder den Dudelsackspieler *hören* können. Als Kunsthistoriker der sachlichen Schlussfolge verpflichtet, begründet der Beschreibende diesen Eindruck mit der Farbgestaltung von kühlem Grün in tiefes Blau, die diese Bild-„Erfahrung“ generiert. Derartige technische Merkmale stehen dominant jedoch im Zentrum des dritten deskriptiven Beschreibungsduktus, der hier als kunstkritischer klassifiziert wird.

Kunstkritische Deskription

Ein Kunstkritiker oder Galerist hätte sicher andere Worte benutzt, von der sicheren Strichführung oder der diffizilen Komposition der Farben, von Licht und Konturen gesprochen, vielleicht auch gefunden, dass es kein großes Meisterwerk sei. Davon verstand Leo nichts, für sie war es einfach nur schön.

Oelker, Petra: DAS BILD DER ALTEN DAME, S. 64f.

Die Antwort auf die Frage, wer beschreibt, und damit verbunden auch jene nach dem *Was* der Verbalisierung, hat Konsequenzen für den Duktus der Deskription. Die Protagonistin Leo, ein Laie in Kunstdingen, wird aus ihrer Perspektive den poetischen wählen und allenfalls die künstlerische Technik in ihre konnotierte Beschreibung einfließen lassen. Ein Kunstkritiker hingegen wird seinen Fokus verstärkt auf die künstlerischen Verfahrensweisen richten und analytisch nachvollziehen, wie diese Technik Motiv und Ästhetik des Gemäldes bestimmt. „Der naive Betrachter unterscheidet sich vom Kunsthistoriker insofern, als letzterer um seine Situation weiß“¹⁴¹³ und sie – so lässt sich hinzufügen – in seine Beschreibung reflektierend miteinbezieht. Damit geht es bei diesem Duktus darum, die Transformationsleistung des Malers nachzuvollziehen und sie nicht – wie bei der prosaischen Deskription – zu ignorieren. Er wird damit dem künstlerischen Gegenstand gerecht, da „wir [...] gewohnt [sind], als Kunstwerke jene Objekte zu nehmen, die [...] uns [...] zwingen, ihre Machart zu bedenken [...]“¹⁴¹⁴.

Ich skizzierte die Hauptachsen der Komposition. Der Lichtkegel schuf ein natürliches Zentrum und setzte einen Brennpunkt. Es würde eine Studie von Licht und Schatten werden. Chings [der Hund] reglose, rötlich schwarze Form an der Seite war ein Gegengewicht zum Glanz des Stahltisches mit seinen Medikamentenfläschchen und eingeschweißten Spritzen.

Atkins, Charles: DAS VERSCHWUNDENE PORTRÄT, S. 219

Der Maler muss sein Modell – sei es Subjekt oder Objekt – in Fläche, Linie und Farbe „übersetzen“, um eine Vorstellung der Natürlichkeit der Körper zu evozieren. Der das Motiv Beschreibende muss

¹⁴¹³ Erwin Panofsky. Zit. nach: Bourdieu, Pierre (1997): Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung, S. 311

¹⁴¹⁴ Eco, Umberto (1998): Über Spiegel und andere Phänomene, S. 105

diese Übersetzung nur rezipieren. Der kunsttechnisch Beschreibende hingegen ist gewillt, die primär-produktive Sichtweise des Malers im Produkt zu erkennen:

[...] und ich zwingen mich, das zu sehen, was sie will: ihre Erscheinung als Bild. Ich versuche mir einzuprägen, welche Farben ihrem Zauber gerecht werden und welche Nuancen ich mit lockerem Pinsel auf die Leinwand übertragen werde. Ich versuche, meine atemberaubenden Eindrücke in die klarste Schicht meines Gedächtnisses zu pressen, und schwöre mir, all mein Können dafür einzusetzen, ihrem Aktbild die edelste Form zu geben und sprechendes Leben einzuhauchen. [...] Ich entwerfe in Gedanken ihren Hautton auf der Leinwand und stecke ihn in die schwingenden Konturen ihrer vollendeten Gestalt. [...]

Gehorsam schließe ich [... die Augen]. Bewahre den Klang der Farbe, den Umriss der Konturen, die Wölbungen ihres Körpers. Für die Grazie ihrer Erscheinung insgesamt versuche ich eine verbindende Form zu finden. Danach öffne ich wieder die Augen.

Soyener, Johannes K. / Bossi, Bartolomeo: DIE VENUS DES VELÁSQUEZ, S. 723

Im Sinne der Kunstpädagogik verlangt dieses erkennende Beschreiben der Bildstruktur „vom Betrachter, so paradox es klingt, ein hohes Abstraktionsniveau. Er muß sich zunächst von der gegenständlichen Bedeutung loslösen [...], um die künstlerischen Mittel zur Sprache bringen zu können. Gleichzeitig darf er aber die Verschmelzung von Formsinn und inhaltlich-gegenständlichem Sinn nie außer Acht lassen.“¹⁴¹⁵

Bezüglich der Gemäldeinszenierung in einem Roman ist zunächst fraglich, welches Ziel diese deskriptive Substrategie verfolgt. Eine Motiv-Ansicht beim Leser ist mit einer kunsttechnischen Beschreibung, die Komposition, Konturen, Pinselstrich, Farbdichte, das Licht- und Schattenverhältnis betont, nicht zu erzeugen, eine auf „Erfahrbarkeit“ gerichtete emotionale Ansprache lässt dieser technisierte Duktus ebenfalls nicht zu. Das in ihm zu vermittelnde tiefere Verständnis der piktoralen „Machart“ erzeugt in Kombination mit anderen deskriptiven Strategien allenfalls eine größere „Anschaulichkeit“ der konkreten Gemäldegestalt.¹⁴¹⁶ Und so folgt eine Beschreibung im kunsttechnischen Duktus mit ihrem spezifischen Fokus auf die zu ergründende gestalterische Wirkung meist auf die prosaische und – wenn vorhanden – auf die poetische Deskription. Ihre im Vergleich zu Letzteren weitaus größere Häufigkeit bestätigt damit die Charakterisierung der Bilder-Texte als Visualisierungsliteratur, da es den Autoren tatsächlich meistens darauf anzukommen scheint, eine anschauliche Vorstellung der inszenierten Gemälde beim Leser zu erzeugen.¹⁴¹⁷ Für die Lyrik konstatiert Mönig hinsichtlich der Häufigkeit einen ähnlichen Befund. Den Schluss, den er für Gedichte daraus zieht, lässt sich für die hier untersuchte Prosa jedoch nicht übernehmen.

„Neuere Bildreferenzen können [...] in einem engeren Sinne des Wortes Bilder zitieren, ohne sie sprachlich nachschaffen zu müssen. Mit der größeren Verfügbarkeit von Bildern im allgemeineren Bewußtsein [...] bekommen ihre Zitate in der Dichtung nicht nur eine größere Wirkungsbreite, sie werden auch differenzierbarer und können zugleich knapper sein. Die Evokation erinnerten Bildwerke kann sich [...] auf verbreiteterer und detaillierterer Bilderinnerungen verlassen und sich stärker auch auf das Bildlicht, die Farben und die jeweilige Raumatmosphäre richten, die früheren Abbildungen nur sehr eingeschränkt zu entnehmen waren und auch deshalb elaborierter in den Text übernommen werden mußten.“¹⁴¹⁸

Keineswegs werden in den Bilder-Texten Gemälde vor allem hinsichtlich ihrer Technik betrachtet und auch nicht nur bekannte reale, damit erinnerbare Kunstwerke unter diesem Blickwinkel beschrieben. So existieren die im Roman DIE FÄLSCHERIN inszenierten Werke der italienischen Renais-

¹⁴¹⁵ Buchschartner, Helga (1998): Kunstbetrachtung zwischen Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft, S. 168

¹⁴¹⁶ Auch Martina Mai resümiert: „Wo die Bildbeschreibung trotz der Aufgabe traditioneller, das heißt realistischer Darstellungskonventionen weitgehend auf technische Einzelheiten verzichtet [...], bleibt die Vorstellung des Lesers schwammig, eine Visualisierung vor dem inneren Auge ist kaum möglich.“ (Dies. (2000): Bilderspiegel – Spiegelbilder, S. 20)

¹⁴¹⁷ Dies konnte auch Christoph Eykman für sein Untersuchungsmaterial konstatieren: „Bei fast allen der von uns untersuchten Romanwerke werden sprachliche Mittel eingesetzt, welche den produktionsästhetischen Prozeß, besonders die Aspekte der Farbgebung, verfolgen.“ (Ders. (2003): Über Bilder schreiben, S. 183)

¹⁴¹⁸ Mönig, Klaus (2002): Malerei & Grafik in deutscher Lyrik des 20. Jahrhunderts, S. 22

sancekünstlerin Sofonisba Anguissola zwar in der Tat, sind aber recht unbekannt, so dass nur die wenigsten Leser sie wohl gedanklich mit einem hohen Grad an Anschaulichkeit imaginär aktualisieren können. Und dennoch wird umfangreich auf ihre kunsttechnische Komposition Bezug genommen.¹⁴¹⁹

Am Morgen betrachte ich in aller Ruhe das Kreglerportrait. Sofonisba hat mal wieder ausgezeichnete Arbeit geleistet. [...]

Sie hat Kregler aus einem Blickwinkel gemalt, der seine Größe zwar nicht kaschiert, aber im Verhältnis zu den Proportionen des Raums ein wenig zu seinen Gunsten zurechtrückt. Das Licht fällt durch das Fenster von rechts oben auf sein Gesicht und verleiht ihm zwar nicht das innere Leuchten, das Sofonisba den Menschen vorbehalten hat, die es ihr auch wirklich zeigen, sondern mehr den fahlen Widerschein einer unsichtbaren Wintersonne. Die Nuancen des Hintergrunds, des Raumes und Kreglers Kleidung sind sorgfältig aufeinander abgestimmt, das Dämmerlicht verwischt ein wenig die Formen, nur die Hände und das Gesicht sind klar umrissen.

Rygiert, Beate: DIE FÄLSCHERIN, S. 475

Richtig ist allerdings, dass bei bekannten Gemälden der beschreibende Fokus auf malerische Mittel ein tiefer gehender sein kann. Dies zeigt die umfangreiche kunsttechnische Deskription des Velázquez-Gemäldes „Las Meninas“ in DAS GEHEIMNIS DES MALERS, die hier nur im Ausschnitt zitiert sei.

„So viel also zum räumlichen Aufbau und zur Lichtverteilung“, fuhr er fort. „Achten Sie nun auf die Linienführung: Mittels der senkrechten und waagerechten Geraden von Staffelei, Wänden, Fenstern, Gemälden, Spiegel, Tür und Treppe verbindet der Maler zwei unregelmäßige, aber gleichwertige, gekrümmte Linien. [...] Beide finden ihre Entsprechung im Umriss des Hundes.“

Fernández, Pedro: DAS GEHEIMNIS DES MALERS, S. 164

Hier ist der beschreibende ein „Röntgenblick“, der den „Körperbau“ des Gemäldes durchdringt und seine Tiefenstruktur erkennt. Sicherlich dient er nicht zur Erzeugung größerer Anschaulichkeit, welche für diese Roman-Ausgabe schon deshalb nicht nötig wäre, da das Gemälde abgedruckt ist, aber auch, weil es sich um eines handelt, das derart inflationär reproduziert wurde, so dass seine sprachliche Inszenierung durch die kunstkritische Beschreibung keine größere Konkretheit erzielen könnte als des Lesers Erinnerung an einen Nachdruck. Die Ansicht von „Las Meninas“ ist bekannt, die Anschaulichkeit durch Reproduktion im Roman gesichert, die von der scheinbaren Einbeziehung des Betrachters in den Bildraum dominierte illusionistische Erfahrbarkeit tausendfach betont. Was indes der kunstkritische Blick auf das Kunstwerk darüber hinaus leisten kann, ist die Antwort auf die Frage nach dem *Wie* der Wirkung, auf jene nach dem „Geheimnis des Malers“, welchem man durch ein Eindringen in die Bildstruktur – in Aufbau, Farbauftrag, Lichtkomposition etc. – auf den Grund gehen kann. Dies gilt für alle Werke mit Wirkung:

Ihm waren auch die Falten des Ärmels gelungen, nicht nur indem er die Farbtöne verändert hatte, wie es jeder Künstler tat, sondern indem er die Dicke des Farbauftrags variiert hatte.

Vreeland, Susan: DAS MÄDCHEN IN HYAZINTHBLAU, S. 176

Diese Perspektive eines Sachverständigen ermöglicht eine Anschauung des Gemäldes, die dem unkundigen Betrachter entgeht, der sich vom vordergründigen Motiv ablenken lässt. Sie entspricht der des Malers dahingehend, dass sie nach den Ursachen der dominanten Bildstimmung sucht:

Licht und Schatten sind die Elemente, aus denen unser Leben aufgebaut ist! [...] Die Körper wirken nicht nur plastischer dadurch, Hell und Dunkel haben Kraft, sie fördern die Angst vor dem Unbekannten im Schatten und lassen das Herz leuchten durch das Sichtbare im Licht.

Dempff, Peter: DAS VERMÄCHTNIS DES CARAVAGGIO, S. 212

Dass ein solcher Blick die konventionelle Vorstellung von einem vermeintlich wohlbekanntem Kunstwerk beeinflussen kann, zeigt eine von einem solchen Interesse geleitete Beschreibung des

¹⁴¹⁹ Dies verwundert in diesem Fall auch deshalb nicht, weil die Ich-Erzählerin die Künstlerin bzw. ihr Alter Ego ist.

vermutlich berühmtesten Gemäldes der Welt, dessen Rätselhaftigkeit noch immer proklamiert wird, obwohl das Rätsel des geheimnisvollen Lächelns der „Mona Lisa“ längst gelöst ist.

Es [das Gemälde] verdankte seine ätherische, eigenartig rauchige und weiche Atmosphäre Leonardo da Vincis meisterhaft gehandhabter Sfumato-Technik, bei der die Formen und Farben ineinander zu verschmelzen schienen. [...] Die Mona Lisa war tatsächlich einer der am besten dokumentierten Scherze für Kenner. [...] „Wie Ihnen vielleicht aufgefallen ist [...], verläuft der Hintergrund nicht gerade. [...] Er hat hier mit einem kleinen Trick gearbeitet. Indem er die Landschaft auf der linken Bildseite tiefer gesetzt hat, lässt er die dargestellte Person bei der Betrachtung von links deutlich größer erscheinen. [...]"

Brown, Dan: SAKRILEG, S. 163ff.

Solche „Sehhilfen“ von Experten ermöglichen neue Eindrücke von altbekannten Gemälden. Auch vor „Las Meninas“ im Roman DAS GEHEIMNIS DES MALERS ist die geführte Besuchergruppe im Madrider Prado weniger beeindruckt von dem *auf den ersten Blick so leicht erfassbare[n] Bild* selbst, als von der Beschreibung wie *gebannt* (S. 163), das heißt: durch sprachlich initiierte neue visuelle Erkenntnisse irritiert. „Denn die ‚Sprache‘ sieht mehr und anderes als das Auge. Sie kann das Auge zu einem neuen, vertieften und vergeistigten Sehen anleiten.“¹⁴²⁰ Der Museumsführer ist sich der Wirkung seiner Worte, die das bekannte Werk in einer neuen Dimension verständlich macht, auch bewusst: *Der Aufbau ist nicht so wichtig, wie der Gedanke, der dahinter steht.* (S. 164)

In einigen wenigen Fällen zielt der kunsttechnische Duktus also tatsächlich auf die Er- /Begründung einer übergeordneten thematischen Gemäldeaussage und damit auf eine Bedeutung, die allein die malerische Gestaltung birgt.

„... Es stimmt, ich habe in dieses Bild alles technische Können gelegt, das ich bei Ihnen erworben habe, die Natürlichkeit der Haltungen, die Genauigkeit des Dekors, doch das alles zielte für mich auf eine Idee – die Entsagung.“

Delerm, Philippe: BLAUSEIDENER PFAU, S. 37

In der Regel dient dieser kunstkritische Blickwinkel jedoch der größeren Anschaulichkeit der Gemälde, was daran erkennbar ist, dass er nicht mit einer inhaltlichen Deutung abgeschlossen wird, sondern in einer Einordnung des Kunstwerkes nach Stil und Epoche mündet oder mit einer solchen beginnt.

„Sotatsu. Achtzehntes Jahrhundert. Tusche und Wasserfarben. Wenn Sie genau hinsehen, werden Sie eine endlose Vielzahl verschiedener Farbnuancen erkennen, die durch einen durchgehenden Pinselstrich erzielt wurden. [...]"

Crawley, Harriet: DAS PORTRÄT, S. 206

FRAGE: WIE 2 – Modus: postmarkiert, animiert, perspektiviert

Weitgehend unabhängig vom jeweiligen Duktus lassen sich drei Modi der Deskription unterscheiden, durch die sich ebenfalls das *Wie* der Beschreibung charakterisieren lässt und durch die der Leser vermutlich unterschiedliche Gemäldevorstellungen generiert.

Postmarkierte Deskription

Der erste Modus soll hier als „postmarkiert“ beschrieben werden und meint, dass zu Beginn der deskriptiven Roman-Passage dem Leser noch nicht mitgeteilt wurde, dass es sich um eine Gemäldebeschreibung handelt. So kann etwa die Deskription eines Landschaftsbildes für die Beschreibung einer Landschaft gehalten werden, die eines Porträts für jene eines Protagonisten, die einer gemalten Menschenmenge für jene einer lebendigen:

¹⁴²⁰ Eykman, Christoph (2003): Über Bilder schreiben, S. 231

Er stieß die Tür des Museums auf [...]. Seine Wände atmeten, sie waren randvoll mit dem Leben von Menschen, die ich nie gesehen hatte: Da war der Fischhändler Rogier Longteren – ein gerissener ein-äugiger Gauner; und neben ihm sein Sohn [...]. Ein schwacher Geruch nach frischem Fisch hing im Raum [...].

Platowa, Viktoria: DAS TAUFBECKEN DES TEUFELS, S. 460

Natürlich gibt auch diese Textpassage – nicht zuletzt im Kontext des gesamten Romans – Hinweise darauf, dass es sich um gemalte Figuren handelt, die der Ich-Erzähler hier „begegnen“. Dennoch unterstützt der poetische Duktus vor allem durch die Einbeziehung außerpiktoraler Sinnesreize wie dem Geruch die Vorstellung einer illustren Szenerie, die erst durch die explizite malerische Manifestation einige Sätze später wieder zerstört wird. Derartige „Verwirrspiele“ mit dem Leser finden sich zahlreich in den Bilder-Texten. Durch eine nachträgliche Markierung – denn nur mit einer solchen werden diese Beschreibungen im Rahmen dieser Arbeit behandelt – werden sie beendet und provozieren so einen „Aha-Effekt“ beim Rezipienten. Denn dieser hat dann bereits anhand der Beschreibung eine dreidimensionale Kulisse oder Figur imaginiert und müsste diese auf eine Fläche zurückführen. Inwieweit dies geschieht, entzieht sich einer hier möglichen Untersuchung. Zu vermuten ist jedoch, dass dieser Modus der deskriptiven Verbalisierung – wie auch die folgenden zwei – auf eine Vitalisierung der anschaulichen Vorstellung des Bildmotivs zielt.

„Eigentlich kam ich, um eine Lady zu besuchen“ [...]. „Hinter Ihnen“, sagte Julius. „Und sie ist eine Wucht, wenn Sie mich fragen.“ Michael drehte sich um. Sie war wirklich wunderschön! Die langen, wallenden Haare, von der unkleidsamen Kapuze befreit, rötlich schimmernd wie das Fell einer Füchsin, reichten bis zu ihrem tiefen Dekolleté. Hals, Schultern und Brustansatz cremigweiß mit einer Spur von Honig. Das Mieder ihres Kleides, karmesinrot mit eingewebten Goldfäden, war wohl aus Moiréseide. Die Art, wie der Körper sich dagegen sträubte, sich von dem Gewand verhüllen zu lassen, deutete auf starke Sinnlichkeit hin.

Watson, Peter: LÜGENLANDSCHAFT, S. 202f.

Dass es sich um das Porträt dieser Lady handelt und nicht um dieselbe in persona, wird erst zwei Seiten später erwähnt. Aufgrund des Kontextes und Dialogs der Männer kann der Leser natürlich vermuten, dass es sich um ein Gemälde handelt – das Spiel mit der möglichen leibhaftigen Anwesenheit der Frau indes bleibt. Klinkert hat diesen Mechanismus in einem anderen Text erkannt:

„Die Postkarten werden ausgiebig beschrieben, und zwar dergestalt, daß häufig beim Lesen erst im Nachhinein klar wird, daß es sich um ´verlebendigte´ Bildbeschreibungen handelt, die nur scheinbar diegetischen Status besitzen. Der Realitätsstatus des Erzählten gerät dadurch ins Wanken, d.h. die Grenze zwischen Bild und Handlung, zwischen Fiktion und Wirklichkeit auf diegetischer Ebene wird unscharf.“¹⁴²¹

Dass diese beschreibende Strategie meist parallel zu jener der Personifikation verfolgt wird, zeigt vor allem der Bilder-Text MUSIKSTUNDE. Er beginnt mit einer postmarkierten Deskription: *Sie ist schön* (S. 11). Erst auf Seite 64 wird dem Leser, der unterdes auch erfahren hat, dass *sie hier [ist]* (S. 16), mitgeteilt, dass es sich bei der Beschriebenen um eine gemalte Person handelt, die im gesamten Roman als dialogisches, wenngleich stummes Gegenüber der Protagonisten fungiert. Dafür wird der Bilderrahmen, die Grenze zwischen realem und piktoralem Raum, vergessen gemacht:

Ich habe die vergangenen Stunden in der kleinen fensterlosen Kammer zugebracht, wo sie vor der Welt versteckt gehalten werden muß, und sie betrachtet. Ich kann ihr in ihrem schlichten, friedlichen Zimmer Gesellschaft leisten. Dort scheint die kräftige Nachmittagssonne herein, auf die Holzmaserung des Tisches, die glasierte Oberfläche des glänzenden weißen Kruges [...]. (S. 72)

Nur dem aufmerksamen Leser entgeht nicht, dass es vor der realen fensterlosen Kammer, in der das Gemälde steht, regnet, in den Raum auf dem Gemälde hingegen durch das Glasfenster die

¹⁴²¹ Klinkert, Thomas (2001): Der Text als Bildmedium? S. 128

Sonne hereinscheint. Betont wird der Unterschied von „Kammer“ und „Zimmer“, die doch eine diegetische Ebene trennt, nicht. Die sprachliche Ungenauigkeit soll die medialen Grenzen aus dem Bewusstsein des Lesers verdrängen wie sie auch in jenem der Protagonistin irreal erscheinen. Diese ist verwirrt *durch das Gefühl, daß dieses Gemälde lediglich eine Repräsentation von etwas Wirklichem ist* (S. 73) und will nicht anerkennen, dass ihr Gegenüber ein gemaltes ist. Zwar ist dem Leser auf Seite 73 bekannt, dass es sich um ein Gemälde handelt, auch eine phantastisch konnotierte Irreführung ist nicht intendiert, dennoch soll die Gemalte auch in seiner Vorstellung vitalisiert erscheinen und er *davon überzeugt [werden], daß sie gelebt hat und noch immer lebt, zum Leben erweckt und auf einer bemalten Holztafel am Leben gehalten* (S. 73) wird.



Bild 6: „Das Konzert“, 1664 (Jan Vermeer van Delft)

Dieses Spiel mit den unmarkierten Repräsentationsebenen hört auch bei zunächst scheinbar eindeutiger Bestimmung derselben nicht auf. So wird an anderer Stelle in MUSIKSTUNDE der Leser-„Blick“ vermeintlich eindeutig auf Vermeers Werk gelenkt – *Ich sah auf Das Konzert, suchte verzweifelt nach Worten* – dennoch folgt unmittelbar keine Beschreibung desselben, sondern des Bildes im Bild und damit der dritten diegetischen Ebene, wodurch die zweite nicht mehr als vermittelte erscheint: *Auf dem Bild an der Wand sind drei Leute, genauso viele wie im Zimmer*. Da der Raum, den der Text hier bezeichnet, sich von dem Raum unterscheidet, in dem seine Sprecherin gerade steht, einem musealen Ausstellungssaal und keinem „Zimmer“, wird die zunächst verwirrende Zuweisung schnell deutlich, um einer weiteren Platz zu machen: *Der Mann sitzt mit dem Rücken zu uns*. Diesmal hat sich die Unklarheit zwischen die zweite und dritte Repräsentationsebene des Textes verschoben: Ist der Mann im Bild oder jener im Bild im Bild gemeint. Erst der Folgesatz klärt auf: *Er hat dunkle Haare, so dunkel wie der Hut des Mannes auf dem Bild im Bild* (S.47).

Auch hier treibt die Autorin ein Verwirrspiel mit dem Leser, der gezwungen ist, in seine durch die Beschreibung generierte Vorstellung der medialen „Räume“ nachträglich noch mediale „Trennwände“ einzuziehen, die auch der Text als deren „Bauplan“ erst rückwirkend benennt. Sie zwingt ihn so, sich erneut und modifizierend mit seiner literarisch gesteuerten Imagination auseinanderzusetzen, was eine Konkretisierung derselben zur Folge hat. Dieses Ziel lässt sich auch an anderen Bilder-Texten belegen, die diese Strategie zur Inszenierung ihres zentralen Gemäldes, das eine besonders konturierte „Als ob“-Präsenz in der Vorstellung des Textrezipienten gewinnen soll, einsetzen.

Animierte Deskription

Der zweite typisierte Modus, hier als animiert charakterisiert, schien bereits bei der Beschreibung des Prozesses der Sinnstiftung, also der Verbindung der Einzelobjekte zu einem sinnvollen Handlungszusammenhang, sowie als Tendenz bei jener des poetischen Duktus durch. Rolf Niehoff beschreibt ihn nahezu als Reflex eines jeden, der ein Bild mit Sprache zu repräsentieren versucht:

„Mit den Adjektiven ‘simultan’ und ‘sukzessiv’ lassen sich grundsätzliche medienspezifische Unterschiede von ‘Bild’ und ‘Sprache’ markieren. Problematisch wird es daher, wenn Bild in Sprache transportiert wird / werden muss. Oft wird dann das, was auf dem Bild ist, als etwas beschrieben, was dort vor sich geht. Die auf dem Bild gleichzeitig dargebotenen Elemente einer Situation werden dann sozusagen in einem zeitlichen Ablauf, in ein Geschehen umgesetzt.“¹⁴²²

Wie stark dieser von der Sprache ausgelöste Reflex ist, zeigt sich anhand der Beschreibung von Gemälden, die nicht nur statisch sind, sondern auch per definitionem Statisches darstellen:

Darauf [auf einem australischen Stilleben] war eine Schale Pfirsiche zu sehen, die auf einem abgesplitterten Tisch stand. Und über diesem Tisch hing, an der Wand genagelt, ein Känguruhfell, an dem der mit Glasaugen bestückte Kopf des Känguruhs herunterbaumelte, wie ich mich erinnere.

Norman, Howard: DER BILDERWÄCHTER, S. 86

Eine mannshohe Leinwand zeigt ein hochformatiges Stilleben. Ein Vorhang bildet den Hintergrund für eine Gruppe prächtig ausgebreiteter Vögel mit glänzendem Gefieder, die in eine Mamornische drapiert sind. Unter dieser liegen auf einer Tischplatte Rebhühner und Hasen. Die blaue Tischdecke gleitet zum Boden hinunter, wo Kessel und Kannen im Licht aufglänzen.

Soyener, Johannes K. / Bossi, Bartolomeo: DIE VENUS DES VELASQUEZ, S. 541

Selbst auf dem Stilleben „baumelt“ der Känguruh-Kopf und die Tischdecke „gleitet“ zu Boden. Als unbewusste Reaktion belegen diese Neigung zur Animation Bildbeschreibungen von Schülern, die sprachlich vor dem im Gemälde eingefrorenen Moment kapitulieren und trotz anders lautender Aufgabenstellung danach streben, ihn in eine zeitliche Abfolge aufzulösen.¹⁴²³ Bereits in der klassischen Literatur der Antike war dies ein häufiges ekphrastisches Verfahren. Vor allem Homer hat in seiner Schildbeschreibung wiederholt die zeitliche Dimension der dargestellten Vorgänge betont.¹⁴²⁴ Für zahlreiche deskriptive Verbalisierungen in den Bilder-Texten ist dieser „Reflex“ ebenfalls zu konstatieren. Wie stark er ist, zeigt folgendes Beispiel, in dem die Animation der eingefrorenen Szene durch die Betonung ihrer Starrheit – *die unbewegliche Wasserfläche* – eingeleitet, doch umso augenfälliger aufgelöst wird durch die in der *Strömung treibenden* Rinder bis hin zur Überspitzung der *taumelnden und winkenden Toten*.

¹⁴²² Niehoff, Rolf (1989): Bild und Sprache, S. 16. Auch Jutta Wermke weist auf die Schwierigkeiten hin, „die die Beschreibung des Ruhenden, Statischen, Gegenständlichen [...] für Schüler bedeutet“ und der man entgegenwirke, indem man am Anfang der Unterrichtseinheit „Bildbeschreibung“ bewegte, aktionsreiche Sujets verwende (vgl. dies. (1999): Die Bildbeschreibung – eine Frage des Standpunkts, S. 11).

¹⁴²³ Salvador Dali hat diesen Reflex als Reaktion auf die unnatürlich empfundene Statik seiner Kunstform mit „Lebendes Stilleben“ (1956) surrealistisch vor Augen geführt.

¹⁴²⁴ Vgl. Gross, Sabine (2000): Bild – Text – Zeit: Ekphrasis in Gert Hoffmanns „Der Blindensturz“, S. 110f.

Das Bild, das mich verfolgte, hing an der Wand [...]. Es war ein Druck der großen Überschwemmung von 1421. [...]

Ich konnte das Bild stundenlang betrachten – die unbewegliche Wasserfläche, die Spitzen der Kirchtürme, das Grauen, das sich darunter verbarg. [...] Ich hörte die Glocken läuten, die die Ertrunkenen zum Gottesdienst riefen. Unten trieben aufgedunsene Rinder mit blinden Augen in der Strömung, stießen gegen Scheunendächer. Tief unten im Wasser taumelten die Toten hilflos umher, ihre Arme winkten wie Algen, aber niemand kam ihnen zu Hilfe.

Moggach, Deborah: TULPENFIEBER, S. 125

Dies zeigt, dass die animierte Deskription eine Strategie zur Vitalisierung der durch sie zu generierenden Bildvorstellung ist und deren Anschaulichkeit erhöhen soll. Dies bestätigen nicht erst neurophysiologische oder psychologische Untersuchungen, schon Lessing formulierte als Selbstverständlichkeit, dass „wir uns überhaupt einer Bewegung leichter und lebhafter erinnern können, als bloßer Formen und Farben“¹⁴²⁵. Als gesicherte Erkenntnis gelten darf in jedem Fall, dass ein sinnvoll verknüpftes, in der Zeit sich vollziehendes Handlungsgeschehen die Erinnerungsleistung stützt. Daher ist die animierte Beschreibung, in der „Dargestellte[.] ´wie lebendige Menschen´“ auftreten, ein „Topos der Ekphrasis“¹⁴²⁶.

In den untersuchten Romanen werden vor allem Gemälde animiert, die mehrere Szenen auf einer Leinwand zeigen oder einen – im Sinne Lessings – transitorischen Moment „eingefroren“ haben.

Die Jagdscene war lebendig gestaltet, so daß man fast das Gekläffe der Hunde und das Schnappen ihrer Kiefer zu hören vermeinte. Zwei Dutzend Läufe schnellten in atemberaubendem Tempo hinter der Badenden vorbei auf einen Hirsch zu, der, mit bereits eingeknickten Vorderläufen, vergeblich versuchte, sein Geweih hochzureißen, um der Meute entgegenzutreten. Schon war der erste heran, grub seine Zähne tief in die weiche, ungeschützte Seite des Tieres und riß mit einem wütenden Knurren ein faustgroßes Stück heraus. Zwei Hunde stürzten sich gleichzeitig auf die Kehle. Kiefer schnappten zu und erstickten jäh das aufheulende Röhren des Hirsches. Nun waren auch die gescheckten herangekommen [...]

Das alles ging so schnell, daß der Reiter noch nicht einmal die Mitte der Lichtung erreicht hatte [...].

Fleischhauer, Wolfram: DIE PURPURLINIE, S. 162f.

Diese Deskription scheint bereits ans Narrative zu grenzen, tatsächlich bleibt sie aber bei der Beschreibung des auf der Leinwand zu Sehenden, stellt keine Spekulationen an, die über Zeit und Ort des Dargestellten hinausgingen. Ihre „Lebendigkeit“ begründet sie mit jener der piktoralen Darstellung, deren pluriszenisches Motiv nicht nur die medial bedingte Sukzession er-, sondern auch zur Betonung der Zeitlichkeit auffordert, um eine „adäquate“ Deskription zu ermöglichen, welche über die Inventarisierung der Leinwand hinaus die unmittelbare Wirkung des Dargestellten konnotiert. Wie in den Schülerarbeiten wird der Eindruck der Animation des eingefrorenen Moments vor allem durch Verben vermittelt, die Handlungen statt Haltungen bezeichnen, weil das Piktorale erstere nahe legt. Die Deskription kann jedoch auch durch andere Wortarten „animiert“ werden. So *schnellten* die Läufe der Hunde nicht nur, sondern taten dies *in atemberaubendem Tempo*, was der Betrachter nicht sinnlich wahrnehmen, allenfalls aus der Körperhaltung der Tiere schließen kann. *Schon* oder *nun* suggerieren ebenfalls einen zeitlichen Ablauf – allerdings nicht mit jener Deutlichkeit, wie es etwa *darauf*, *danach* etc. getan hätten. Dass der Beschreibende versucht, bei aller Lebendigkeit die Szene dennoch einzufrieren, zeigt auch die gewählte Zeitform der Vergangenheit. Er will nicht suggerieren, dass er – gleichsam wie ein Live-Reporter – beschreibt, was er im Moment sieht. Er steht vor einem Bild, auf dem zeitlos gezeigt wird, was einst (vielleicht) in der Zeit geschehen ist. Damit gerät der Bildcharakter trotz Animation nicht gänzlich aus dem Bewusstsein.

¹⁴²⁵ Lessing, Gotthold Ephraim (1979ff.): Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 5,2 [Laokoon], S. 155

¹⁴²⁶ Moog-Grünewald, Monika (2001): Der Sänger im Schild, S. 9

Darum bemühen sich die Bilder-Texte auch auf andere Weise, etwa durch ausdrückliche Rechtfertigung ihrer „lebendigen“ Beschreibung. So rationalisieren sie als nicht-fantastische Romane die sprachliche Animation des Gemäldes, indem sie die Belebung des Piktoralen als vorübergehende Sinnestäuschung erscheinen lassen. Entweder ist es der psychologische Zustand des Betrachtenden oder es sind die Lichtverhältnisse, die eine solche hervorrufen.

Mit der Kerze leuchtete er den oberen Rand des Bildes ab. Im flackernden Licht der Unschlittkerze schien sich das Szenarium zu beleben. Die brennende Silhouette einer Stadt im Hintergrund wurde lebendig. Die Flammen züngelten über den Horizont, der in ein rötlich-bläuliches Licht getaucht war. Menschen bewegten sich inmitten der Flammenhölle, trugen Stangen, bestiegen Leitern [...].

Dempf, Peter: DAS GEHEIMNIS DES HIERONYMUS BOSCH, S. 374

Originelle Wendungen wie etwa das Oxymoron des „gefrorenen Sturms“ in Heiner Müllers „Bildbeschreibung“, das die „merkwürdige Synthese von Zuständlichkeit und Bewegung“ in einem Bild, das meistens „disparate Zeitmomente und deren Erleben in den dargestellten Moment zusammen[zieht]“¹⁴²⁷, auch sprachlich repräsentierte, findet sich in den Bilder-Texten indes nicht. In ihnen wird zur Erinnerung an den Bildcharakter in der Bildbeschreibung „Aufgetautes“ nachträglich wieder eingefroren, als sei sich der Beschreibende seiner „Animation“ plötzlich bewusst geworden und erinnere daher daran, dass der Künstler paradoxerweise *ihre Bewegung in einen immerwährenden Moment gegossen [hatte]* (Vincent, Manuel: DIE BILDERSAMMLERIN, S. 196).

Doch gibt es Bilder-Texte, die diesen Reflex nicht zeigen und tatsächlich nur beschreibend „sehen“, *was der Maler gemalt hat* (Chevalier, Tracy: DAS MÄDCHEN MIT DEM PERLENOHRRING, S. 169). Dies sind jedoch vor allem jene Romane, die holländische Interieurmaleri¹⁴²⁸ inszenieren, welche den Anreiz zur sprachlichen Animation nicht gibt, weil deren rätselhafte Wirkung gerade von der malerisch betonten Regungslosigkeit, Stille und Hermetik ausgeht, ihrer Kunst, *einen einzigen Augenblick in dieser Hand [zu] verewig[en]* (Vreeland, Susan: DAS MÄDCHEN IN HYAZINTHBLAU, S. 13f.). Diese Eindringlichkeit des Moments dominiert diese Werke, die ihre Lebendigkeit nicht aus Transistorischem gewinnen, sondern das künstlerische Ideal, Dargestelltes gleichzeitig *zum Leben erweckt* und dennoch *unter einem glänzenden Firnis fixiert* zu haben (Moggach, Deborah: TULPENFIEBER, S. 60f.), verwirklichen.

[Griet und Vater]

„Was tut sie [das Mädchen auf dem Vermeer-Bild „Junge Frau mit Wasserkanne am Fenster“, um 1658-60]?“ fragte er einen Moment später.

„Sie hat eine Hand auf einen Zinnkrug gelegt, der auf dem Tisch steht, und die andere liegt auf dem Fenster, das sie einen Spalt geöffnet hat. Sie will wohl gerade den Krug aufheben und das Wasser zum Fenster hinausschütten, aber sie hat mittendrin aufgehört und träumt, oder sie sieht etwas unten auf der Straße.“

„Ja was denn nun?“

„Ich weiß es nicht. Manchmal kommt es mir wie das eine vor, dann wie das andere.“

Chevalier, Tracy: DAS MÄDCHEN MIT DEM PERLENOHRRING, S. 113

Griet beantwortet die nachdrückliche Frage ihres Vaters nicht, erliegt nicht der Gefahr, aus der Körperhaltung der Dargestellten auf eine Handlung zu schließen. Das Mädchen „tut“ nichts auf dem Gemälde, Griet kennzeichnet daher jede, wenn auch nachvollziehbar aus der dargestellten Geste zu schließende Handlung als persönliche Vermutung, wird so ihrer Maxime gerecht, nur zu sehen, *was der Maler gemalt hat* (S. 169), rückversichert ihre Beschreibung also stets an der me-

¹⁴²⁷ Eykman, Christoph (2003): Über Bilder schreiben, S. 80

¹⁴²⁸ Vgl. TULPENFIEBER / DAS TULPENHAUS / DAS MÄDCHEN MIT DEM PERLENOHRRING / MUSIKSTUNDE / DAS MÄDCHEN IN HYAZINTHBLAU

diengerechten Wahrnehmung eines Bildes.¹⁴²⁹ In derartigen Visualisierungstexten, die ihre piktoralen Inszenierungen am medialen Charakter des Gegenstandes orientieren, verkommt das „Bild“ nicht „zum bloßen Anlaß für ‘Sprache’“¹⁴³⁰, der Text spielt nicht seine Kompetenz aus, „maximale Transparenz“ zu erzeugen und die Leser damit den „Status [des Gemäldes] als *artefactum* und darüber hinaus die doppelte Vermitteltheit des (angeblich) Repräsentierten durch Text und Gemälde weitestgehend vergessen [zu lassen] und sie gewissermaßen zu Zeugen gerade stattfindender Ereignisse und Abläufe [zu machen]“¹⁴³¹. Die piktorale Versprachlichung will also kein Äquivalent zum „Fenster zur Wirklichkeit“, als welches das Gemälde nach Maßgabe der ältesten aller Gemäldemetaphern verstanden wird, werden. Doch diese von Leon Battista Alberti 1435 geprägte¹⁴³² Vorstellung weist ja gerade darauf hin, dass im „Hindurch“-Blick des Betrachters das Medium selbst vergessen werden soll.¹⁴³³ Im Bilder-Text hingegen bleibt die Gemäldebeschreibung trotz Animation des auf der Leinwand zwangsläufig Statischen ein sprachlicher Repräsentant der Kunstform des Fremdmediums und intendiert dessen Visualisierung als solch unbewegtes Objekt.

Perspektivierte Deskription

Ein dritter möglicher Beschreibungsmodus sei hier noch klassifiziert, auch wenn er quantitativ in den Bilder-Texten keine große Rolle spielt. Er führt jenen der Animation weiter, erzielt ebenfalls eine Vitalisierung der Deskription, einen „Pygmalion-Effekt“¹⁴³⁴, lässt sich als „perspektiviert“ benennen und kennzeichnet eine Beschreibung aus dem Blickwinkel eines auf dem zu beschreibenden Gemälde dargestellten Gegenstandes, einer Figur oder Farbe. Die Betrachtungsperspektive ist also nicht mehr jene *vor* dem Kunstwerk, sondern eine *aus* selbigem *heraus*. Eine Beschreibungsform, die sich nicht allein im Untersuchungsmaterial dieser Arbeit manifestiert:

„In dieser Rhapsodie über das Werk Wassiljii Kandinskys indentifiziert sich ein ‘wir’ völlig mit dem Bildwerk selbst. Es gibt kein betrachtendes Gegenüber von Beschauer und Bild, das rezipierende ‘wir’ ist die Farbkomposition und die Bewegungsdynamik der Formen. Der Diskurs ist nicht mehr beschreibend. Er nimmt vielmehr die Form einer dem Bild analogen, dichterischen, freien Nachschöpfung an, er gibt sich gleichsam als ein freischwebend-phantasierendes Kandinskysieren.“¹⁴³⁵

Wenn auch die Bilder-Texte nicht so weit gehen, vom deskriptiven Diskurs abzurücken und eine sprachliche Imitation¹⁴³⁶ des bildkünstlerischen Werks anzustreben, so ist dennoch durch die Abkehr von der konventionellen Beschreibungsperspektive eine Versprachlichung denkbar, die innovativ auch die kunsttechnische Dimension eines Gemäldes einbezieht.

Immer stärker beschäftigte er sich mit der Entstehung des einen oder anderen Bildes und einmal war dieser Akt des Nachschöpfens so heftig, daß er für einige Sekunden selbst Farbe wurde, kein fertiger Mensch mehr war, sondern nur als Rohstoff auf einer Palette lebte. Er war Rot, Zinnober genauegenommen, und konnte eine Zeitlang beim Malen zusehen, da er zum Inkarnat – den Haut- und Fleischtönen – gehörte und erst später verarbeitet wurde. In schneller Folge, gehetzt fast mischte der Künstler den gewünschten Farbton auf der Palette zusammen und trug ihn direkt auf die in diesem Fall dunkle Grundierung auf [...].

¹⁴²⁹ Dieser Roman etwa funktionalisiert auch die Atmosphäre des in ihm inszenierten Gemäldes und will schon deshalb dessen visuelle Eindringlichkeit erhalten – im Gegensatz zu Bilder-Texten, die rein narrativ an der Ansicht der Gemälde interessiert sind, etwa die Rätselhaftigkeit des Motivs als handlungssteuerndes Element nutzen.

¹⁴³⁰ Niehoff, Rolf (1989): Bild und Sprache, S. 16

¹⁴³¹ Gross, Sabine (2000): Bild – Text – Zeit: Ekphrasen in Gert Hoffmanns „Der Blindensturz“, S. 111

¹⁴³² „Zuerst zeichne ich auf der Fläche, die das Gemälde tragen soll, ein vierwinkliges Rechteck beliebiger Größe: es dient mir gewissermaßen als offenstehendes Fenster, durch welches der ‘Vorgang’ betrachtet wird.“ (Alberti, Leon Battista (2000): Das Standbild, S. 225)

¹⁴³³ Vgl. Wiesing, Lambert (2005): Artificielle Präsenz, S. 99ff.

¹⁴³⁴ Koebner, Thomas (1988): Verteidigung der Bildbeschreibung, S. 150

¹⁴³⁵ Theodor Däubler. Zit. nach: Eykman, Christoph (2003): Über Bilder schreiben, S. 87

¹⁴³⁶ Vgl. Rajewsky, Irina O. (2002): Intermedialität, S. 94ff.

Zinnober hatte es schon erlebt, daß zuerst alle Gewänder, Draperien und Architekturteile gemalt werden [...]. Bei diesem Bild aber modellierte der Pinsel die Formen schon in der ersten Schicht, schuf gleichzeitig Umriss und setzte Lichter. Zinnober kam viel früher an die Reihe als erwartet, fand sich unmittelbar im Dschungel des Hintergrunds [...].

[... Beschreibung des Malaktes]

Ein letzter Rest von ihm, auf der Palette verblieben, wurde auch noch herabgeschabt und ins Höllenfeuer geschmiert, offenbar dazu bestimmt, die Signatur abzugeben.

Hieronymus Bosch.

Dieses mystische Erlebnis dauerte, wie erwähnt, insgesamt nur wenige Sekunden [...].

Fischer, Cornelius: GOYAS HAND, S. 53f.

Generell kann eine spezifische Perspektiviertheit der Beschreibung, die den Beschreibenden im Bild verortet und die Deskription zu einem „Ich“-Bericht werden lässt, alle Bildaspekte neu beleuchten.

Das Floß schwamm mitten im Raum zwischen Nacht und frühem, zart erst grauendem Morgen, so nah, daß Román und Paco den Eindruck hatten, selbst auf dem treibenden Gebälk zu kauern, hineingezwungen in das grausige Geschehen. Da harrten sie ihrer Rettung, die letzten Überlebenden der Medusa, nach zwei Wochen auf See, nach Mord und Selbstmord und nachdem sie Mahlzeit gehalten hatten an ihresgleichen, und da tauchte ganz klein am Horizont ein Schiff auf, doch zu weit in der Ferne zog es seines Wegs, zu dunkel war der Morgen noch, als daß man von Bord aus die Verzweifelten hätte wahrnehmen können. Noch ahnten sie nichts von ihrer bevorstehenden Rettung, noch war ihnen verschlossen, daß die Argus dort am Horizont gegen Abend zurückkehren und sie endlich sichten würde. In den verschiedensten Posen der Verdüsterung, der Mutlosigkeit oder des körperlichen Aufschreis bildeten sie eine menschliche Pyramide um den Mast des ramponierten Floßes. (S. 284)



Bild 7: „Das Floß der Medusa“, 1819 (Jean Louis Théodore Géricault)

Natürlich wird auch diese surreale Perspektive in den realistischen Texten rationalisiert. Der Eingang ins Bild bleibt ein scheinbarer, hier ein kurzes „mystisches Erlebnis“ (S. 54), das doch ausreicht, um die Erfahrbarkeit des Bildes in eindringlicher Weise zu ermöglichen als der poetische Duktus alleine. Dieser Modus kann also nicht nur die Anschaulichkeit des Bildes in der Imagination des Lesers erhöhen, sondern auch dessen Erfahrbarkeit.

Wenn man in die Prager Nationalgalerie geht [...], begegnet man einem vierten Fluß und einer vierten Berglandschaft, und zwar an einem strahlenden Sommertag. Wir sind auf einem Feld und beobachten die Heuernte. Die Bauern kehren mit Körben voll Kirschen und Bohnen in ihr Dorf zurück.

Frayn, Michael: DAS VERSCHOLLENE BILD, S. 62

Wenn „wir“, die Leser, uns nicht vor dem Gemälde in karger Museumskulisse positioniert fühlen, sondern an einem Sommertag auf dem Feld, wird es uns wie dem Protagonisten ergehen, der seine erinnernde Wahrnehmung im perspektivierten Erfahrungsmodus beschreibt:

Daß ich mich an Details erinnere, zeigt, welchen Eindruck dieses Gemälde auf mich gemacht hat. Doch es sind weniger die Details als vielmehr die winterliche Atmosphäre, an die ich mich erinnere. (S. 60)

Aus den Antworten auf die Fragen, wer wie was des Gemäldes beschreibt, wurden oben bereits die „Ziele“ dieser Transposition zumindest als Annahmen abgeleitet: Ansicht, Anschaulichkeit und Erfahrbarkeit des Gemäldes durch den Text. Verifizieren lassen sich diese rezipienteninternen Imaginationsergebnisse nicht, können nur anhand von Deskriptions-Merkmalen als Intentionen vermutet werden. Auf das Ziel der Ansicht lässt sich demnach bei alleiniger Benennung des Gemäldesujets schließen. Bleibt es bei einer solchen, ist die Integration in den Text nicht mehr als eine piktorale „Verpackung“ eines intertextuellen Zitats. Inszeniert wird nicht das Medium Bild, sondern der künstlerisch verarbeitete Stoff, etwa *Lazarus und [die] Erweckungsszene* (Dempf, Peter: DAS VERMÄCHTNIS DES CARAVAGGIO, S. 425). Um das Kunstwerk in seiner Anschaulichkeit textuell zu evozieren, sind hingegen Informationen über die inhaltliche Darstellung, materielle Ausführung und technische Kunstfertigkeit erforderlich. Das piktorale Werk soll in Konkretheit „sichtbar“ werden, „als ob“ es vor Augen stünde. Die Erfahrbarkeit setzt dagegen eine Aussage über die Atmosphäre, die vom Gemälde ausgeht, auf den Beschreibenden einwirkt und vom Leser nachvollzogen werden kann, voraus. Schon Lessing sah darin ein legitimes Mittel der Beschreibung und keineswegs das Eingeständnis eines Defizits ihrer Mittel, die eigentlich auf Visualisierung im engeren Sinn zielen: „Eben der Homer, welcher sich aller stückweisen Schilderung körperlicher Schönheiten so geflissentlich enthält [...], eben der Dichter weiß demohngeachtet uns von ihrer [Helenas] Schönheit einen Begriff zu machen [...]“¹⁴³⁷, indem er ihre Wirkung benennt.¹⁴³⁸

Als starke Tendenz lässt sich folgende Verteilung des Duktus, der Inhalte, Modi und Beschreibungsziele aus den Bilder-Texten herauslesen:

Wie1 – Duktus	prosaisch	poetisch	kunstkritisch
Was – Inhalt	Material + Motiv	Motiv	Technik
Wie 2 – Modus	animiert perspektiviert postmarkiert		perspektiviert
Warum - Ziel	Ansicht Anschaulichkeit	Ansicht Efahrbarkeit	Anschaulichkeit

Abschließend lässt sich anhand reflektierender Passagen in den Bilder-Texten verdeutlichen, dass diese selbst von einem „Gelingen“ ihrer deskriptiven Bemühungen ausgehen und damit von der Möglichkeit, durch Sprache ein Bild zu evozieren, das heißt durch einen verbalen „Malakt“ ein imaginiertes „Gemälde“:

„Sieh das Bild an, das ich dir male“, sagte Iris in gebieterischem Ton. „Ich meine, schließ die Augen und sieh es dir genau an. Blicke in dich hinein, damit du es sehen kannst. Ich male es für dich. Da ist die kleine Clara, ganz im Dunkeln [...]“

Maguire, Gregory: DAS TULPENHAUS, S. 291

Doch spiegelt sich in einigen durchaus das Bewusstsein wider, dass eine „reine“ Beschreibung, eine Kollektion der einzelnen Bildelemente, nicht ausreicht.

[Griet und ihr blinder Vater]
„[...] Du hast uns vom Putzen erzählt und wie du alles abmißt, aber nichts von dem Bild, das er gerade malt. Beschreib es mir.“

¹⁴³⁷ Lessing, Gotthold Ephraim (1979ff.): Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 5,2 [Laokoon], S. 154

¹⁴³⁸ In Lessings Beispiel handelt es sich allerdings um den Fall der vermittelten, stellvertretenden Erfahrbarkeit, der in Kapitel 5.2 behandelt werden soll: Figuren des Textes lassen durch ihre Worte oder körperliche Reaktion auf das Bild schließen.

„Ich weiß nicht, ob ich das so gut kann, daß du es siehst.“

„Versuch ´s. Ich habe nicht mehr viel, worüber ich nachdenken kann, außer den Erinnerungen. Es wird mich freuen, mir das Bild eines Meisters vorzustellen, auch wenn ich im Kopf nur eine armselige Nachbildung sehe.“

Also versuchte ich, die Frau zu beschreiben, die sich die Perlenkette umlegt, die Hände in der Luft, wie sie sich im Spiegel betrachtet, das Licht, das durch das Fenster auf ihr Gesicht und die gelbe Ärmeljacke fällt, den dunklen Vordergrund, der zwischen ihr und uns liegt.

Mein Vater hörte mir aufmerksam zu, aber sein Gesicht leuchtete erst auf, als ich sagte: „Das Licht auf der hinteren Wand ist so warm, daß es sich beim Ansehen so anfühlt wie die Sonne auf deinem Gesicht.“

Chevalier, Tracy: DAS MÄDCHEN MIT DEM PERLENOHRRING, S. 62

Auch die Protagonistin des ein Vermeer-Gemälde inszenierenden Bilder-Textes macht hier die Erfahrung, dass erst ihre nicht nur auf die Ansprache des Sehsinns beschränkte Beschreibung bei ihrem (blinden!) Vater einen emotionalen Eindruck hervorruft, der bei der realen Bildbetrachtung am Anfang der Anschauung stünde. Im Ablauf entgegengesetzt vollzieht sich die Rezeption der sprachlichen Visualisierung. Erst spricht die prosaische, auf Ansicht und Anschaulichkeit gerichtete Deskription des Motivs den Intellekt des hörenden „Betrachters“ an, die poetische und auf Erfahrbarkeit zielende dringt daraufhin in die emotional-rezeptive Dimension vor.

Diese Abfolge kann als – im Sinne der Bilder-Texte – idealer Prototyp der deskriptiven Inszenierung verstanden werden. Auch in diesen Visualisierungsromanen wird nie mit nur einer Strategie auf nur eine der zwei Rezeptionsebenen (intellektuelle, emotionale) des lesenden Betrachters gezielt. Auch wenn sie sich separat typisieren lassen und als Abfolge – häufig mit großem Abstand – erscheinen, so fungieren sie dennoch im Miteinander.

Es sind verschiedene Wegabschnitte zum Ziel: der Visualisierung eines Gemäldes durch literarischen Text. „Wo die Erzählung an den Fortgang der Handlung und Spannung setzt, um den Leser einzunehmen, auf Chronologie und Kausalität, bildet die Beschreibung eine additive und korrelative Struktur.“¹⁴³⁹ So sei die Beschreibung „Stückwerk, Kunststück, Schaustück“. Diese Charakterisierungen der Deskription sind als hierarchisch und aufeinander folgend zu verstehen: Eine Deskription, die mit einer Substrategie nur eines der Ziele verfolgt, bleibt Stückwerk¹⁴⁴⁰, kann durch die Ergänzung einer weiteren Substrategie mit anderer spezifischer Visualisierungsintention Kunststück werden, ist jedoch erst – im wahrsten Wortsinne – dem piktoralen Medium annähernd gerechtes Schaustück, wenn sie das Gemälde in seinen Dimensionen Ansicht, Anschaulichkeit und Erfahrbarkeit „als ob“ piktoral inszeniert hat.

„Gelingende Beschreibungen verstricken sich in eine doppelte Aufgabe: sie sagen was ´ist´, sie sagen zugleich aber auch wie es ´wirkt´, sie rekurren auf Sachverhalte und auf die dem Bild eigentümliche Form des Vollzugs. Ohne Rücksicht auf das Faktische käme der manifeste Gehalt zu kurz, ohne Rücksicht auf den Prozeß würden die Latenzen, der ikonische Zeigegestus ausgeblendet.“¹⁴⁴¹

¹⁴³⁹ Vgl. Scherpe, Klaus R. (1996): Beschreiben, nicht Erzählen! S. 370

¹⁴⁴⁰ Auch Christoph Eykman stellt fest, dass „Bildbeschreibungen im Text fast stets nur ausschnitthaft, partiell gegeben werden. Das hat, wie wir spätestens seit Lessing wissen, seinen guten Grund. Denn das Nacheinander der sprachlichen Beschreibung hätte Mühe, ein komplexes Bildganzes vor unser inneres Auge zu stellen. Daher ist der Grad der Anschaulichkeit in der nachvollziehenden Einbildungskraft des Lesers höher, je begrenzter der beschriebene Bildausschnitt ist. Nur der allgemeine, begriffliche Ausdruck der Sprache aber kann sich auf ein Bildganzes erstrecken und es deutend charakterisieren. Dabei geht aber gerade jene Anschaulichkeit verloren, welche die partielle segmenthafte Beschreibung zu generieren vermag“ (ders. (2003): Über Bilder schreiben, S. 184).

¹⁴⁴¹ Boehm, Gottfried (1995): Bildbeschreibung, S. 30

5.1.1.3. Narrative Verbalisierung

Auch die narrative Verbalisierung ist wie die deskriptive motiviert durch die mediale Kluft zwischen simultaner und sukzessiver Darstellungsweise und wird als Überwindung derselben realisiert. Als verbale Strategie versucht sie, das Defizit des statischen visuellen Mediums, das keine Handlungsabfolge darstellen, allenfalls einen Handlungszusammenhang andeuten kann, auszugleichen.

„Nur die Sprache verfügt gleichzeitig über Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft. Wo der Maler ein neues Bild malen müsste, kann die Sprache mühelos Ereignisse aus einer anderen Zeitdimension inkorporieren.“¹⁴⁴²

Was sich mit dem animierten Modus der Deskription bereits ankündigte – die „Bewegung“ des auf der Leinwand Gezeigten und damit ansatzweise eine Erweiterung des flächig Simultanen in die Dimensionen Zeit und Raum – erfährt als narrative Strategie seine konsequente Ausführung. Das Gemälde wird nicht nur animiert, indem dargestellte Haltungen in Handlungen aufgelöst werden. Es wird erzählerisch ausgeweitet, das Dargestellte über Zeit und Ort des piktoral Präsentierbaren hinaus ausgedehnt oder das „Sichtbare[.] auf Unsichtbares [überschritten]“¹⁴⁴³. Die Andeutungen des Bildes werden aufgegriffen und sinnstiftend weitergeführt. Der gezeigte Zeitpunkt bzw. Augenblick etwa erhält eine kausale Begründung durch die erzählte Vergangenheit und eine teleologische Fortsetzung durch die erzählte Zukunft. Die Narrativierung im literarischen Text ist also – im Gegensatz zur Deskription – inhaltlich grenzüberschreitend. Sie „zeigt“, was das reale Gemälde nicht zeigen, allenfalls suggerieren kann. Sie bedient sich freier der vom Betrachter durch Sach- und Bedeutungssinn gewonnenen Erkenntnisse¹⁴⁴⁴ und ist nicht in jedem Fall mehr alleine dem Gemälde als regulativer Instanz verpflichtet. Für eine in dieser Arbeit typologisierte Strategie bleibt jedoch bedeutend, dass ihre vom Gemälde ausgehende narrative Ausdehnung stets auf das Kunstwerk zurückbezogen wird, der Ausgangspunkt ersichtlich bleibt und die Verbalisierung der Visualisierung des Gemäldes dient, dieses also nicht zum bloßen Erzähl-Anlass verkommt.¹⁴⁴⁵ Diese Gefahr ist groß, weil die Strategie im Vergleich zu anderen jene ist, welche den medialen Voraussetzungen des sprachlichen Mediums in seiner Variante als literarischer Kunstform am meisten entspricht: Die Narration ist die genuine Ausprägung der Literatur.¹⁴⁴⁶ Damit erfüllt sie eine Grundfunktion ihrer Lektüre: Unterhaltung.

„Wer verbietet uns, auf Altarbildern Geschichten zu erzählen? Battistello, wem hörst du lieber zu, dem Baumeister Angiello, der von technischen Maßen redet, oder dem Geschichtenerzähler am Hafen?“

[...]

„Dem Erzähler! [...] Weil er mich fesselt. Ich trete in seine Welt ein...“

Dempff, Peter: DAS VERMÄCHTNIS DES CARAVAGGIO, S. 208

Grundsätzlich stellen sich hinsichtlich der narrativen Versprachlichung zwei Fragen: 1. Wodurch ist sie motiviert? 2. Woraus speist sie sich inhaltlich? Das heißt: Wie ist das Bild beschaffen, dass es zu

¹⁴⁴² Margot Scharpenberg. Zit. nach: Kranz, Gisbert (1981): Das Bildgedicht, S. 51

¹⁴⁴³ Schmitz-Emans, Monika (1999): Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare, S. 48

¹⁴⁴⁴ Auch Werner Wolf unterscheidet zwischen Stimuli, die sich bei der bloßen Betrachtung des Bildes, also mit dem Sachsinne, erschließen und solchen, die „in der inter- oder transmedialen Referenz des Dargestellten auf eine bestimmte Geschichte, z.B. einen Mythos, eine biblische Begebenheit, einen Roman oder ein Drama [hindeuten]“ (ders. (2002): Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik. Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie, S. 73), welche nur mit dem Bedeutungssinn erkannt werden können.

¹⁴⁴⁵ Diese Gefahr ist analog zu jener zu sehen, die Gisbert Kranz beim epischen Bildgedicht sieht. Diesem „könnte man das Absehn vom Bild als einem Kunstwerk vorwerfen, doch kommen in ihm die Konnotationen des Bildes zu Wort, so daß es zum Verständnis des Dargestellten beiträgt“ (ders. (1981): Das Bildgedicht, S. 289).

¹⁴⁴⁶ Darüber besteht in der Forschung weitgehend Konsens. Vgl. etwa Wolf, Werner (2002): Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik, S. 36.

einer Verbalisierung verleitet, die über die scheinbar genuine¹⁴⁴⁷ eines stummen Gegenstandes, die deskriptive, hinausgeht? Wie lässt sich die Narration inhaltlich „füllen“, so dass das Gemälde als „Quelle“ noch erkennbar ist? Zur Narrativierung sind also Informationen notwendig, die das Gemälde selbst nicht bereithält. Nach Nikolaus von Myra (5. Jahrhundert) befasst sich die Erzählung allgemein mit einem Thema, eine Beschreibung im Besonderen.

„Also ist es eine Erzählung, wenn man sagt: ‘Die Athener und die Peloponnesier kämpften.’ Es ist dagegen eine Beschreibung zu sagen, welche Art von Bewaffnung jede Seite einsetzte, und welche Art von Ausrüstung.“¹⁴⁴⁸

Die im Bild gezeigten Waffen können beschrieben werden, die Erzählung hingegen verlangt nach anderen Antworten: Wo, wann, warum kämpfen die Athener und die Peloponnesier? Ein den Kampf darstellendes Gemälde könnte diese nicht geben. Denn – analog zum deskriptiv-narrativ-Unterschied – ist es prototypisch die Sprache, die sich mit einem Gegenstand im Allgemeinen beschäftigt, das Bild hingegen im Besonderen.

Dennoch wird auch in den Bilder-Texten die Narrativität von Gemälden und damit ihre Möglichkeit, über die piktorale Konkretheit hinauzuweisen, suggeriert.

*Prolog
Auf Porzellan gemalte Geschichte*

[...]

Wir glauben, daß das Bild auf diesem Teller eine Geschichte erzählt, aber ihre Gestalten bleiben rätselhaft. Hier ist der blaue Strich verwischt, dort ist er scharf wie eine Schweineborste. Handelt diese Geschichte von zwei Menschen oder drei, oder vier? Wir studieren die Gesamtwirkung.

Wäre ich Malerin und fähig, einen Tag meines Lebens in Öl und Licht festzuhalten, so würde ich dieses Bild malen: drei nachdenkliche junge Mädchen mit einem zersprungenen Teller. Jedes Bruchstück erzählt eine Geschichte.

Maguire, Gregory: Das Tulpenhaus, S. 7ff.

„Zu viele Vielleichts [angesichts des rätselhaften Hieronymus Bosch-Werks „Garten der Lüste“]! Jetzt spekulieren Sie wieder, Antonio. Da könnte ich ebenso gut einen Roman lesen.“

„Vielleicht tun wir das ja!“ meinte de Nebrija [...].

Dempf, Peter: DAS GEHEIMNIS DES HIERONYMUS BOSCH, S. 317

„[...] Es [das Gemälde des Caravaggio] gleicht vielmehr einem Roman, einem amüsanten Roman, wenn man die Ikonographie zu lesen versteht.“

Dempf, Peter: DAS VERMÄCHTNIS DES CARAVAGGIO, S. 530

Eine piktorale Narration ist demnach denkbar: „Wo die Bilder Priorität haben und als Ausgangspunkt dienen, entstehen in der aktiven Phantasie der Betrachter Geschichten, die verbal nicht genau festgelegt sind“¹⁴⁴⁹ – die aber festgelegt und damit literarisch konkretisiert werden können. Doch worin liegt diese Narrativität der Gemälde begründet? Eine Antwort darauf erfordert einen Blick auf die verschiedenen Ausprägungen derselben, denn es scheint offensichtlich, dass nicht alle den gleichen Grad an Narrativität aufweisen.

Schon Martina Mai hat darauf hingewiesen, dass für die Kunstwissenschaft ein nach Form differenzierter Kriterienkatalog zur Unterscheidung von Gemäldetypen fehlt, während in der Literaturwissenschaft ein solcher von der Gattungs-Unterscheidung repräsentiert wird. Dennoch sei eine Klassifizierung des Piktoralen, die sich an Strukturprinzipien orientiere, denkbar. Bislang dient dazu eine Einteilung in Mono- oder Polyphasigkeit bzw. Ein- oder Mehrsträngigkeit¹⁴⁵⁰ sowie – mit einer Ak-

¹⁴⁴⁷ Die Deskription erscheint deshalb als solche, weil sie nichts über das zu Sehende hinaus sagen will, keine Fragen stellt, die der zu beschreibende Gegenstand nicht selbst beantworten könnte.

¹⁴⁴⁸ Zit. nach: Ueding, Gert (1992): Beschreibung, Sp. 1495

¹⁴⁴⁹ Varga, Aron Kibédi (1990): Visuelle Argumentation und visuelle Narrativität, S. 365

¹⁴⁵⁰ Vgl. Wolf, Werner (2002): Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik, S. 53ff.

zentverschiebung – in mono- oder pluriszenisch¹⁴⁵¹: Ist in einem Einzel-Bild nur eine Phase abgebildet oder geht dasselbe „von der Annahme aus, daß der Rahmen nicht notwendigerweise eine zeitliche und räumliche Einheit bildet“¹⁴⁵² und daher mehrere voneinander unabhängige Szenen innerhalb einer Begrenzung dargestellt werden können¹⁴⁵³? Für die Bildserie lautet dann die Frage: Existiert nur ein Strang oder mehrere parallel? Dieses Schema impliziert bereits die zusätzliche Differenzierung zwischen Einzelbildern und Bildserien. Das Monophasen-Einzelbild als der in westlicher Kunst seit der Renaissance häufigste Bildtyp lässt sich danach bestimmen als Präsentation einer Handlung oder eines Zustandes in einer Phase in einem Rahmen.¹⁴⁵⁴

Als etabliert angesehen werden kann jedoch vor allem die terminologische Unterscheidung zwischen deskriptiven und narrativen Gemälden.¹⁴⁵⁵ Dennoch ist sie aus mehr als einem Grund missverständlich. So wurde lange die Narrativität von piktoralen Kunstwerken dadurch definiert, dass sie an eine literarische Vorlage gebunden, also eine visuelle Umsetzung derselben waren.¹⁴⁵⁶ In Abkehr von dieser engen Fassung des Begriffs entstand keine neue Definition, dagegen wurde ‚narrativ‘ im nicht-literaturwissenschaftlichen Kontext „rein intuitiv und entsprechend schwammig“¹⁴⁵⁷ verwendet. Und vor allem in der Kunstwissenschaft gelte noch immer, was Wendy Steiner 1988 konstatiert hatte: „The typical art-historical usage of the term ‚narrative‘ painting ist very loose [...]“¹⁴⁵⁸ Die Anwendung des Begriffs „narrativ“ ist jedoch auch deshalb nicht eindeutig, weil sie suggeriert, Bilder könnten Geschichten „erzählen“ wie Texte. Nicht mit einer kategorischen Verneinung, mit welcher Titzmann zumindest dem nur „synchrone Zustandhaftigkeit“ abbildenden Monophasen-Einzelbild jede Kompetenz zur Narrativierung abspricht¹⁴⁵⁹, soll dem hier widersprochen werden. Aber es kann – Werner Wolf folgend – nur von einem narrativen Potential die Rede sein, welches Gemälde aufweisen können. Demnach erzählen auch so genannte „narrative“ Bilder – meist auf alle Bilder angewandt, die eine Handlung darstellen – nichts, sie suggerieren allenfalls die potentielle erzählerische Ausweitung ihrer Momentaufnahme, lassen durch ihre Darstellungsweise auf eine Handlungsfolge, auf das Davor und Danach des piktoral Eingefrorenen schließen. Doch wird in dieser Arbeit – wie dagegen weithin üblich – nicht per se davon ausgegangen, dass sie dadurch größeres narratives Potential aufweisen als „deskriptive“ Bilder, auch nicht etwa als jene, die durch die Zustandhaftigkeit ihres Motivs definiert sind: Stilleben.

Das erste Bild war fertig.

Eine einzige Tulpe.

Geschlossen. Eine Knospe, die erblühen wird. [...]

Eine steife Tulpe, wenig ausdrucksvoll, verschleiert, von ferne gesehen.

Marini, Lorenzo: DER TULPENMALER, S. 60

¹⁴⁵¹ Vgl. Varga, Aron Kibédi (1990): Visuelle Argumentation und visuelle Narrativität

¹⁴⁵² Ebd. S. 361

¹⁴⁵³ Dieser Typ des Polyphasen-Einzelbildes, das mehrere Phasen einer Handlungsfolge zeigt, hat im westlichen Raum an Bedeutung verloren (vgl. Wolf, Werner (2002): Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik, S. 56). Laut Wendy Steiner entsprach dieser Typus nicht mehr der sich durchsetzenden Vorstellung, dass nur auf der Leinwand erscheinen solle, was auch in der Realität von einem Blickpunkt in einem Augenblick wahrgenommen werden könne (vgl. dies. (1988): Pictures of Romance, S. 25f.)

¹⁴⁵⁴ Vgl. Wolf, Werner (2002): Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik, S. 55

¹⁴⁵⁵ Vgl. etwa Mai, Martina (2000): Bilderspiegel – Spiegelbilder, S. 40ff. / Giuliani, Luca (1996): Laokoon in der Höhle des Polyphem, S. 23ff.

¹⁴⁵⁶ Svetlana Alpers wendet sich gegen diese Definition (vgl. dies. (1976): Describe or Narrate? S. 15-42).

¹⁴⁵⁷ Vgl. Wolf, Werner (2002): Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik, S. 25f.

¹⁴⁵⁸ Steiner, Wendy (1988): Pictures of Romance, S. 8

¹⁴⁵⁹ Vgl. Titzmann, Michael (1990): Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relation, S. 379

Denn gerade angesichts dieser gänzlich „steifen“ Darstellungen stellen sich Betrachter erst recht die Frage nach dem Dargestellten, suchen nach dem Grund der Darstellung, nach der Entwicklung des Dargestellten (*die erblühen wird*), nach der Intention des Malers: Wer/was ist der/die/das Abgebildete, warum wurde er/sie/es (derart) gemalt?¹⁴⁶⁰ Auch Wolf konstatiert für Monophasen-Bilder „eine oft massive Tendenz [...], sie] narrativ zu ‘lesen’, so daß diese sogar zu Vorwürfen von ganzen verbalen Geschichten werden konnten“¹⁴⁶¹.

Bilder mit größerem narrativem Potential hingegen steuern – hier liegt der Unterschied – die Fantasie des Betrachters stärker, sie enthalten rezeptionslenkende Strukturen in der Darstellung etwa einer Haltung, aus welcher der Betrachter noch die vormals in Raum und Zeit abgelaufene Handlung rekonstruieren kann. Diese Steuerungsmechanismen lassen sich durch die intersubjektive Übereinstimmung des narrativen „Lese-Ergebnisses“ erkennen. Doch dieses ist allein eine Vorstellung des Betrachters, welche das Gemälde nicht „zeigt“: „Das Leben der Bewegung, welche sie [die Figuren auf dem Bild] zu haben scheinen, ist der Zusatz unsrer Einbildung; die Kunst tut nichts als daß sie unsere Einbildung in Bewegung setzt.“¹⁴⁶² Und dieselbe setzt sich in Bewegung, weil der Maler den „fruchtbaren“ Moment der angedeuteten Handlung visualisiert hat. Jenen, der das Vorher und Nachher unaufdringlich durchscheinen lässt.

„Deskriptive“ und „narrative“ Bilder unterscheiden sich also nicht durch das, was sie nicht bzw. was sie erzählen können, sondern dadurch, wie groß und vom Bild unabhängig der Beitrag zu einer Narrativierung von Betrachterseite ist bzw. in welcher Weise er von Werkseite gesteuert wird. Damit sind auch „narrative“ Bilder weit vom narrativen „Prototypen“, der „traditionelle[n] verbale[n] Fiktiverzählung“¹⁴⁶³, entfernt. Die Narrativität einer solchen resultiert in erster Linie aus deren Selbstexplikation. Eine Geschichte gibt Antworten, die Bilder hingegen stellen Fragen, die der Betrachter im Akt der Narrativierung beantwortet. Solche Fragen resultieren aus semantischen „Leerstellen“¹⁴⁶⁴, die das Bild lässt und die der Rezipient füllen muss. Primär erfolgt aus diesen der stumme Appell der Bilder an den Betrachter, das auf der Leinwand zu Sehende als sichtbaren Hinweis auf Unsichtbares zu verstehen.¹⁴⁶⁵

Wolf attestiert daher den Monophasen-Bildern aufgrund des Defizits, Geschichten nicht darstellen, sondern durch eine Plot-Phase diese nur andeuten zu können, einen „relativ geringen Grad an Narrativität“¹⁴⁶⁶, also narrativem Potential, wobei er aber selbiges allein an das Problem der Darstellung einer Entwicklung in der Zeit knüpft. Hier soll dagegen die „Größe“ des Potentials an die rezeptionslenkenden Bildmerkmale gekoppelt werden, da nicht nur die Suggestion einer zeitlichen Abfolge erzählerisch expansiv gestaltet werden kann, sondern auch einzelne Bildobjekte zu die Fantasie aktivierenden Elementen und damit zu latenten Narrativierungs-Appellen werden können, welche die Ausdehnung der Erzählung nicht nur in die zeitliche und räumliche Breite ermöglichen, sondern auch in die „Tiefe“. Dies manifestiert sich – wie zu zeigen sein wird – in der Typisierung verschiedener narrativer Strategien, die sowohl als erzählerische Grenzüberschreitungen der in der

¹⁴⁶⁰ Werner Wolf vermutet als Ursache dafür „den Druck des Erzählerischen als eines der zentralen Makro-Schemata menschlicher Kultur“ (ders. (2002): Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik, S. 73).

¹⁴⁶¹ Ebd.

¹⁴⁶² Lessing, Gotthold Ephraim (1979ff.): Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 5,2 [Laokoon], S. 296

¹⁴⁶³ Wolf, Werner (2002): Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik, S. 95

¹⁴⁶⁴ Ebd. S. 72

¹⁴⁶⁵ Vgl. Schmitz-Emans, Monika (1999): Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare, S. 48

¹⁴⁶⁶ Wolf, Werner (2002): Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik, S. 73

Darstellung angedeuteten Zeit und des piktoralen Raums nach den Seiten *hinaus* zu beschreiben sind als auch als ein Eindringen *in* den Bildraum, in Form von meist als Vermutung formulierten Geschichten *über* das Dargestellte. Narrativ einbezogen werden können also nicht nur die Vergangenheit und Zukunft, die Vorgeschichte und die Folgen des Gezeigten in einer erweiterten Szenerie als jener des Bild-„Settings“, sondern auch die visuell darstellbaren „Tiefendimensionen“ des Gezeigten, etwa die innere Welt der Gedanken, Gefühle und Vorstellungen der Figuren im dargestellten Augenblick. Denn auch diese hinterlassen als lexikalische Andeutungen in Mimik und Gestik visuelle „Spuren“ im Bild, verleihen Letzterem narratives Potential und legitimieren die Frage:

„[...] warum sollte ein Rahmen, der ja einen Bruch in unserer normalen Raumerfahrung bedeutet, nicht ebenso gut eine Geschichte, besser gesagt, die narrative Makrostruktur einer Geschichte umfassen wie einen Raumausschnitt?“¹⁴⁶⁷

Es wurde damit gezeigt, dass die Unterscheidung „deskriptiv / narrativ“ keine exakte Einteilung in Bildtypen erlaubt, da auch „deskriptive“ Gemälde den Leser gerade durch ihre „Stummheit“ zum erzählerischen „Lesen“ provozieren und damit auch narratives Potential aufweisen.

Dennoch soll hier noch einmal ein gesonderter Blick auf jenen Bildtyp geworfen werden, der lange Zeit einzig als „narrativ“ galt und oben als „piktoral verpackte“ Intertextualität beschrieben wurde: auf jenen, dem ein literarischer Stoff zu Grunde liegt. Für seine narrative Verbalisierung kann gelten, was Kranz für das epische Bildgedicht konstatiert: „Nicht das Bild selbst, sondern dessen Stoff wird [...] vergegenwärtigt [...].“¹⁴⁶⁸

Es war einmal ein Menschenpaar, eine junge Frau und ein junger Mann [...].

[...] Ihr Name war Bathseba.

Das wollte er malen. Er bat Hendrickje, Bathseba im Atelier zu sein, und dann erzählt er ihre Geschichte.

Erkelius, Per Agne: DAS BILD, DAS ICH DIR SCHRIEB, S. 302

Eine solche narrative Verbalisierung stellte kein intermediales Problem dar. Denn wenn man, wie Philostrate, davon ausgeht, dass Gemälde, die mythologische Szenen (oder literarisch manifestierte anderer Art, etwa biblische) zeigen, bereits Übersetzungen eines Textes sind, warum sollte man sie nicht rückübersetzen können?¹⁴⁶⁹

Auch Monika Schmitz-Emans sieht eine enge Verbindung zwischen Narrativität und Mythos. Das Mythische bedürfe der Erzählung und trete daher vor allem in der Literatur als einer solchen „narrativen Sequenz“ auf. „Die Suche nach dem Mythischen in der bildenden Kunst wäre demnach die Suche nach sprachanalogen narrativen Strukturen“¹⁴⁷⁰, die nur erkannt und „re-verbalisiert“ werden müssten. Eine solche Aktualisierung eines literarischen Stoffes in einem Bilder-Text wird in dieser Arbeit nicht zum Untersuchungsgegenstand, da sie keine narrative Verbalisierung eines Gemäldes ist, welche die Visualisierung desselben zum Ziel hat. Hier stellt das Kunstwerk ausschließlich den erzählerischen Anlass bzw. die narrativ-„syntaktische“ Begründung für die intertextuelle Zäsur dar.

¹⁴⁶⁷ Vgl. Varga, Aron Kibédi (1990): Visuelle Argumentation und visuelle Narrativität, S. 361

¹⁴⁶⁸ Kranz, Gisbert (1981): Das Bildgedicht, S. 288. Monika Schmitz-Emans will Bilder dann als intertextuell charakterisieren, „wenn sie selbst erstens auf Texte zurückgehen, zweitens wiederum neue Texte erzeugen, so dass sie in kausalem wie diachronem Aspekt zwischen diesen Texten stehen“ (dies. (2002): Die Intertextualität der Bilder als Gegenstand der Literaturwissenschaft, S. 196. Vgl. auch 203ff.). Auch gilt für diese Bilder, was Luca Giuliani konstatiert: „Dieser Autarkie-Verlust ist [...] das unvermeidliche, konstituierende Charakteristikum narrativer Bildkunst.“ (Ders. (1996): „Laokoon“ in der Höhle des Polyphem, S. 32.)

¹⁴⁶⁹ Vgl. Eckel, Winfried (1999): Wissen und Sehen, S. 92

¹⁴⁷⁰ Schmitz-Emans, Monika (2002): Die Intertextualität der Bilder als Gegenstand der Literaturwissenschaft, S. 202

Dies heißt jedoch nicht, dass alle Gemälde mit literarischem Thema hier keine Beachtung finden. Wenn deren narrativ-ausgeweitete Integration in den Text den medialen Bildcharakter miteinbezieht, etwa den dargestellten und eingefrorenen Moment und dessen singuläre Gestalt der Darstellung¹⁴⁷¹ betont, ist sie als intermediale Inszenierungsstrategie anzusehen. Im Unterschied zur erzählerischen Verbalisierung eines Gemäldes, das keine literarische Vorprägung hat, kann an ihr – nimmt man die literarische Fassung als Referenztext – deutlich werden, dass der Einsatz von Phänomen- oder Bedeutungssinn bei der Narrativierung genau wie bei der Deskription zu unterschiedlichen Ergebnissen führen kann.

Die Unterscheidung in „deskriptive“ und „narrative“ Bildtypen wird hier dennoch nicht maßgebend sein, weil nicht von einer Narrativität der Bilder, sondern von einer Narrativierung durch den Betrachter, welche die Bilder – in unterschiedlichem Maße – steuern, ausgegangen wird. Deren „Narrativität“ ist keine selbstexplikative, bildintern existieren nur „Stimuli für die Applikation des Schemas des Narrativen“¹⁴⁷². Auch die Annahme, dass mit dieser Klassifizierung „ein formales Unterscheidungskriterium für Bilder zur Verfügung [stünde], das auch aus der Literatur geläufig ist und durchaus als Vergleichsgrundlage dienen kann [...]“¹⁴⁷³, wird damit zurückgewiesen. Die Übereinstimmung wurde als rein terminologische erkannt und stellt daher auch keinen pragmatischen Grund zur Anwendung dieses Bildertyp-Schemas dar.

Um jedoch nicht noch eine weitere Dichotomie einzuführen, soll die Einteilung von Wolf übernommen werden, der den in den Bilder-Texten überwiegend inszenierten Typ als Monophasen-Einzelbild benennt und als die „Darstellung in der Regel nur von einem Szenenausschnitt, einem Zustand oder einer Handlung“¹⁴⁷⁴ beschreibt. Um aber eine Vergleichsgröße zur sprachlichen Gradulierbarkeit der Narrativität – auch diese kommt nicht immer unter Einbezug aller Narreme¹⁴⁷⁵ zustande – zu schaffen, muss darauf hingewiesen werden, dass diese Typ-Klasse hinsichtlich der bildinternen, die Narrativierung durch den Betrachter lenkenden „Stimuli“ durchaus heterogen ist. So wird hier davon ausgegangen, dass sich die Gemälde zwar nicht darin unterscheiden, wie stark sie den Rezipienten dazu animieren, das Narrations-Schema überhaupt zu aktivieren – die Ursachen hierfür werden stärker in den persönlichen Prämissen des Betrachters wie etwa seinem literarischen Wissen oder auch seiner psychischen Verfassung vermutet¹⁴⁷⁶. Vorausgesetzt wird aber, dass sich die Kunstwerke jedoch danach differenzieren lassen, wie viel „Spielraum“ sie dem Rezipienten zur Narrativierung lassen oder wieweit sie bildinterne Lenkungsstrukturen¹⁴⁷⁷ für die inhaltliche Ausrichtung einer solchen aufweisen, von denen der Erzählende nicht abweichen darf, will er sich noch auf das Gemälde als narrative Quelle berufen. Wolf deutet diese Unterscheidung bereits

¹⁴⁷¹ Dass eine literarische Szene keineswegs künstlerisch immer gleich gestaltet sein muss, zeigt der interpidoktorale Vergleich von Werken eines Künstlers. Rubens etwa malte die Judith mit dem Kopf des Holofernes einmal als erotische Frau, die dem Betrachter selbstbewusst entgegenblickt, für einen anderen Auftraggeber indes als verschüchtertes, prudes Mädchen.

¹⁴⁷² Wolf, Werner (2002): Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik, S. 71

¹⁴⁷³ Mai, Martina (2000): Bilderspiegel – Spiegelbilder, S. 44f.

¹⁴⁷⁴ Wolf, Werner (2002): Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik, S. 55

¹⁴⁷⁵ Als Narreme bezeichnet Werner Wolf „Faktoren von Narrativität; Kennzeichen, inhaltliche ‘Hohlformen’ und ‘Syntaxregeln’ des Narrativen“ (ebd. S. 42).

¹⁴⁷⁶ „Wieviel der Betrachter [...] aus Bildern] herausliest (wieviel sie ihm be-deuten), ist vor allem eine Funktion seiner eigenen Kompetenz.“ (Schmitz-Emans, Monika (1999): Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare, S. 50)

¹⁴⁷⁷ Werner Wolf spricht von monomedialen, das heißt nur das Bild-Medium beanspruchenden „Lesehilfen“ (vgl. ders. (2002): Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik, S. 69). Eine terminologische Analogie, die missverständlich ist, weil sie nahe legt, dass Bilder, die sich selbst explizieren wie Texte, nur rezipiert, sprich: gelesen werden müssen.

an, indem er zwischen Monophasen-Einzelbildern, die einen Zustand, und jenen, die eine Handlung darstellen, unterscheidet. Diese Differenzierung lässt sich an ihren Polen markieren durch ein Stillleben und die Darstellung einer Szenerie mit augenscheinlich interagierenden Figuren.

Generell ist Wolf jedoch Recht zu geben, wenn er schreibt, dass sich an diesem Monophasen-Typus das Problem bildlicher Narrativität besonders prägnant zeige, da er von allen klassifizierten die wenigsten bildinternen (lenkenden) Stimuli¹⁴⁷⁸ enthalte. Es ist jedoch davon auszugehen, dass die vorhandenen bestimmen, in welche Dimension erzählerisch über den vom Bild gezeigten Augenblick hinausgegangen wird. Grundsätzlich sind drei Überschreitungen¹⁴⁷⁹ möglich:

1. Überschreitung der dargestellten Zeit (kausale Herleitung des dargestellten Augenblicks und / oder dessen teleologische Fortsetzung)
2. Überschreitung des dargestellten Raumes
3. Überschreitung des Bewusstseinshorizontes (zeitlich und / oder räumlich)

Die erste mögliche Überschreitung des im Gemälde Gezeigten resultiert idealtypisch aus einer Darstellung des „fruchtbaren Augenblicks“, welcher – nach Lessing – sein Vorher und Nachher erahnen und aufgrund desselben sich die „ganze“ Geschichte evozieren lässt. Doch dieser Stimulus manifestiert sich nicht nur in der augenscheinlichen Bewegung, die in einer Position erstarrt scheint, aber Anfang und Ende des Übergangs erkennen lässt. Auch statische Bildobjekte, die entweder eine kausale oder konventionalisierte Relation zu von ihnen nicht mimetisch bezeichneten Sachverhalten aufweisen, können Vergangenheit und Zukunft des dargestellten Moments evozieren. Monika Schmitz-Emans¹⁴⁸⁰ nennt etwa das Beispiel von Narben auf dem Gesicht eines Dargestellten, welche in einem bestimmten kulturellen Kontext als sichtbare Symptome von Syphilis erkannt werden und auf einen unmoralischen Lebenswandel des Porträtierten hindeuten. Symbole, Embleme oder Allegorien fungieren in ähnlicher Weise als Indikatoren potentieller Narrativität und „Wegweiser“ in die Zeit, nur ist ihr Erkennen an deren Kenntnis im Kontext geknüpft. Zu denken ist etwa an die Vielzahl von Symbolen aus dem Magischen, die ein Geschehen vorhersagen. Ob jedoch konventionalisiert oder kausal – zu unterscheiden sind diese bildinternen, auf eine zeitliche Ausweitung deutenden Stimuli hinsichtlich der Freiheit, die sie dem Betrachter zur Narrativierung lassen. Öffnen sie ihm nur „ein Fenster zur Vergangenheit oder zur Zukunft [...], ohne daß aber verbindlich zu sagen wäre, was man durch dieses Fenster sehen soll“¹⁴⁸¹, oder veranlassen sie ihn dazu, ein konkretes Vor und Danach zu (re-)konstruieren? In welcher Relation steht also die *Phantasie [... als] Krebs der historischen Strenge* (Pérez-Reverte, Arturo: DAS GEHEIMNIS DER SCHWARZEN DAME, S. 32) zu den Narremen, die sich am Gemälde belegen lassen?

Die meisten inhaltlichen Informationen für eine Narration liefert das Gemälde, wenn es als piktorale Manifestation einer literarischen Vorlage erkannt wird.

„Wieso Heuschreckenschwarm? Das sind doch Skorpione, wenn ich richtig sehe...“

„Katrín! Dafür muss man einfach die Offenbarung des Johannes kennen. Wenn der fünfte Engel die Poisaune bläst, öffnet sich der Schacht des Abgrunds. Und die Heuschrecken fallen über alle die her, die

¹⁴⁷⁸ Für Bildserien eines jeden Typs ist die Frage der Narrativität ohnehin keine problematische, weil Serien Handlungsstränge und damit eine Abfolge in der Zeit darstellen, deren sowohl lokal als auch chronologisch zu charakterisierende Leerstellen, das heißt „ausgesparte Sinnanschlüsse“ (Wolf, Werner (2002): Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik, S. 65ff) erzählerisch gefüllt werden können.

¹⁴⁷⁹ Diese entsprechen im Kern jenen von Monika Schmitz-Emans dargestellten Überschreitungsmöglichkeiten, sie sind jedoch unter anderen Gesichtspunkten gegliedert und von ihrer Terminologie abweichend benannt (vgl. dies. (1999): Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare, S. 50ff.).

¹⁴⁸⁰ Vgl. ebd. S. 50

¹⁴⁸¹ Ebd.

nicht Gottes Siegel auf der Stirn tragen. Dabei wurde ihnen Macht gegeben, wie die Skorpione auf Erden Macht haben..."

Platowa, Viktoria: DAS TAUFBECKEN DES TEUFELS, S. 321

Dies muss jedoch nicht zwangsweise die Reduktion der Gemäldenarrativierung auf eine Nacherzählung des sprachlichen Ur-Textes bedeuten, schon allein, weil Erstere als eine auf Visualisierung zielende Strategie ausdrücklich intermediale Bezugnahmen aufzuweisen hat. Deutlich werden diese vor allem, wenn die visuelle Manifestation des Stoffes von der verbalen Vorlage abweichende Akzente setzt, die auch sprachlich-narrativ repräsentiert sein müssen.

„[...] Der von der Arbeit Ermüdete, die Trauernden, die Hoffnung oder Tröstung suchen, sie alle sollen nicht mit starren Szenen abgespeist werden [...]. Vielmehr müssen sie beim ersten Blick das sehen, was sie erwarten: Christus, einen Heiligen, Maria. Sobald sie aber diesen ersten Blick auf das Gemälde geworfen haben [...], müssen sie stutzen. Wie eine Sage mit ungewöhnlicher Handlung muß die Wendung der bekannten Geschichte sie in den Bann schlagen, ihre Blicke müssen regelrecht stolpern, und ihr Blick muß langsam über die Szenen wandern.“

Dempff, Peter: DAS VERMÄCHTNIS DES CARAVAGGIO, S. 208

Wenn dieses vom Gemälde intendierte „Stutzen“ des Betrachters oder auch andere auf eine konkrete künstlerische Ausführung des literarischen Stoffes rückzubeziehenden piktoralen Merkmale nicht in die narrative Verbalisierung einfließen, handelt es sich nicht um eine intermediale Inszenierung eines Gemäldes, sondern um eine intertextuelle Referenz, wie sie im Folgenden vorliegt:

Beim Anblick ihrer [der Pfauen] schimmernden Schwanzfedern [...] musste ich unwillkürlich an eine Geschichte aus Ovids Metamorphosen denken, die mir Alberto häufig erzählt hatte und die Velásquez [...] in einem seiner letzten Werke festgehalten hat [...]: Hermes und Argos.

„Eine wunderbare Szene“, hatte mein Vater gesagt. „Zeus, von der Schönheit der Nymphe Io verückt, will sie für sich gewinnen. Nachdem er lange hin und her überlegt hat, wie er das anstellen könnte, erzeugt er schließlich einen dichten Nebel, damit sie die Orientierung verliert und ihm nicht entfliehen kann. [...]

Deshalb sagt man übrigens auch“, hatte Alberto seine Erzählung geschlossen, „die am Himmel funkeln- den Sterne seien wachende Augen.“

Fernández, Pedro: DAS GEHEIMNIS DES MALERS, S. 228

Das einzige, was nach der expliziten Verbalisierung durch den Künstlernamen und das Produkt auch noch den Folgetext als intermediale Inszenierung erkennen ließe, wäre die grafische Abhebung des Titels, der jedoch ebenso gut jener der „Erzählung“ sein kann, in deren ausdrückliche Klassifikation als literarischer Referenz („Erzählung“) der narrative Fremdeinschub in den Roman- text auch mündet.

Doch derartige intertextuelle Bezugnahmen im Kontext des Intermedialen sind in den Bilder-Texten nicht häufig zu finden.¹⁴⁸² Stattdessen lässt sich auch bei der Inszenierung von Gemälden, die einen bekannten Stoff darstellen, ein Rückbezug auf das konkrete piktorale Kunstwerk konstatieren. Bei der Untersuchung dieser narrativen Verbalisierung soll jedoch – wie es auf den ersten Blick vielleicht sinnvoll erscheint – kein Unterschied gemacht werden zwischen realen oder fiktiven Vorbildern und damit zwischen der Tatsache, dass der Rückbezug überprüft bzw. nicht überprüft werden kann. Es wird dagegen erstens davon ausgegangen, dass eine vom Gemälde abweichende Narrativierung eines realen, in annähernder Anschaulichkeit beim Leser als präsent vorausgesetzten Gemäldes keinen Sinn machen würde: Warum sollte der Bilder-Text erst auf die Kenntnis setzen, um sie doch nicht zu funktionalisieren?

¹⁴⁸² Dies würde ihre Charakterisierung als Visualisierungsliteratur zumindest relativieren. Denn intertextuellen Bezugnahmen kommt es nicht primär darauf an, eine visuelle „Als ob“-Qualität zu erzeugen, auch wenn ihre hier additive Referenz auf ein Gemälde dies nicht völlig ausschließt.

Zweitens ist von einer künstlerischen Absetzung, die in der Verbalisierung neue Bildakzente setzen will, bei den Bilder-Texten aufgrund ihrer Unterhaltungsintention nicht auszugehen. Es bleibt daher einzig relevant, ob die Verbalisierung sich explizit auf das sprachlich visualisierte Gemälde bezieht, das heißt auf dessen Gesamtinszenierung im Text. Ob sie Bezug zur meist zuvor erfolgten Deskription herstellt oder der Rückbezug durch Unterbrechung der narrativen Verbalisierung in dieser selbst – etwa mit Einschüben wie: „wie die Darstellung vermuten lässt“ – vollzogen wird. In jedem Fall muss das inszenierte Gemälde als Quelle der Narrativierung erkennbar bleiben:

Doch der Maler hatte eine letzte Spur gelegt. Dort, auf jenem Gemälde im Louvre, irgendwo zwischen den beiden [dargestellten] Damen im Bade, führte die Erzählung weiter. Aber wo?

Fleischhauer, Wolfram: DIE PURPURLINIE, S. 355

Diese „Spuren“ – hier nach Werner Wolf „Stimuli“ genannt – können verschiedener Art sein. Als narrativer Auslöser fungiert am häufigsten die Frage: wer ist dargestellt?

Irgendwie sollte man über die junge Frau etwas herausfinden können, die Velásquez so unvergleichlich lebendig erfasst hat, schoss es ihm durch den Kopf. „Verdammt!“ Er schlug seine linke Faust in seine rechte Handfläche. Das war kein normales Aktmodell!

Soyener, Johannes K. / Bossi, Bartolomeo: DIE VENUS DES VELÁSQUEZ, S. 54f.

Da das Bild die Antwort nicht geben kann, liegt in dem Wissen über die Person – aus persönlicher Begegnung, literarischen Texten oder (wie im folgenden Beispiel) historischen Quellen gewonnen – der Stoff für die erzählerische Ausweitung in die Zeit. Er kann als „biographischer“ bezeichnet werden und setzt eine Identifizierbarkeit der Gemalten auf der Leinwand voraus.¹⁴⁸³

„Dank Palomino¹⁴⁸⁴ wissen wir von jeder der abgebildeten Personen, um wen es sich handelt“, fuhr er fort. „Die Dame, die in der Mitte gerade vor der Infantin niederkniet, ist Maria Agustina Sarmiento. Sie hat sich im Jahre 1659 mit dem Grafen von Aguilar und in zweiter Ehe mit dem Grafen von Barajas vermählt, ist aber mit keinem der beiden glücklich geworden. Auf der anderen Seite sehen wir die königliche Hofdame Isabel de Velasco [...]. Auch sie wurde nicht glücklich – sie heiratete den Grafen Fuensalida und starb 1659 im Königspalast. Vor ihr sehen wird die Zwergin María Bárbola [...].“

Fernández, Pedro: DAS GEHEIMNIS DES MALERS, S. 159f.

Diese Narrativierung des Velásquez-Gemäldes „Las Meninas“ zeigt zum einen, dass eine Ausdehnung in die Vor- und Nachzeit denkbar ist, ohne auf das konkrete Geschehen des dargestellten Augenblicks einzugehen, zum zweiten, dass die erzählerische Ausweitung einen Beitrag zur Visualisierung leisten kann, indem sie den Abgebildeten mit einer persönlichen Geschichte ein individuelles „Gesicht“ gibt, sie aus der Anonymität einer piktoralen Statistenrolle herausreißt. Doch hier zeigt sich auch, was unter der Graduierbarkeit des Narrativen zu verstehen ist. Die „Geschichten“ der Personen werden in ihrer verbal-narrativen Ausweitung nur angedeutet. Deutlich kann allein das syntaktische Narrem der Chronologie erkannt werden, eine Erklärung für die zeitliche Progression (Kausalität oder Teleologie) fehlt indes genauso wie für die Handlung, wohingegen eine Zentrierung auf Figuren gegeben ist. Dennoch lässt sich diese narrative Ausweitung nur als reine Verdeutlichung des narrativen Potentials des Gemäldes und damit als unausgeführt betrachten. Sie soll hier dennoch als narrative Verbalisierung gelten, weil sie eben deren Möglichkeit anzeigt.

Einen im Gegensatz zu dem der biographischen Narrativierung kleineren Zeitraum spannt die erzählerische Ausweitung auf, die von der Zustandhaftigkeit des piktoral Dargestellten stimuliert

¹⁴⁸³ Christoph Eykman hat für sein Untersuchungsmaterial gleiches konstatiert: „In einigen Fällen nimmt der Betrachter ein Porträt zum Anlaß, aus ihm eine Art von Lebens-Abriß des porträtierten Menschen abzuleiten.“ (Ders. (2003): Über Bilder schreiben, S. 80)

¹⁴⁸⁴ Der spanische Historiker Antonio Acisclo Palomino de Castro y Velasco (1655-1726) hat in seiner Velázquez-Biographie „Museo pictórico y escala óptica“ (1715-1724) die Identifizierung der dargestellten Personen geleistet, rund fünfzig Jahre nach dem Tod des Malers.

wird. Aufgrund der Absonderlichkeit, in der eine Person in einer bestimmten Situation gezeigt wird, besitzt das Bild – nach Wolf – potentielle „tellability“¹⁴⁸⁵ und fordert nicht in erster Linie die Antwort auf die Frage nach dem Wer, also der Identität der/des Gemalten, sondern nach der Ursache ihrer/seiner Haltung, die entweder aus dem Gemälde geschlossen oder – wie folgend – als Spekulation mit Rückbezug auf das Gemälde geäußert werden kann:

Der mit seiner Rüstung angetane Ritter wirkte erschöpft. Vielleicht war er gerade aus einem Kampf zurückgekehrt. Das auf dem Boden liegende Schwert und der Schild deuteten darauf hin. Die Truhen hinter ihm waren zweifellos seine Kriegsbeute, die der Ritter dem Mönch zum Geschenk gemacht hatte.

Delalande, Arnaud: DAS VERMÄCHTNIS VON MONT SAINT-MICHEL, S. 123

Erforderlich ist dafür eine erzählerische Auflösung der dargestellten Haltung in eine Handlung: Wie ist es zum gezeigten Augenblick gekommen, wohin wird es führen? Doch diese kausal und teleologisch motivierten Ausdehnungen in die Zeit lassen sich vom Gemälde nur durch Konnotationen in eine thematische Richtung lenken, inhaltlich füllen lassen sie sich nicht. Dem Betrachter bleibt auch hier eine große Freiheit bezüglich der Narrativierung, die den Rang einer Vermutung nicht überschreiten kann.

„Als ich klein war, habe ich mir immer das Bild angeschaut und mir Geschichten dazu ausgedacht“, gestand sie leise. „Ich wusste ja nicht, daß eine wahre Geschichte dahinter steckt.“

McCarthy, Maureen: DAS BILD DES MÄDCHENS, S. 125

Die „wahre“ Begebenheit, aus der heraus das betreffende Gemälde von der im Wasser liegenden Frau, dessen Beschreibung an jenes der „Ophelia“ von John Everett Millais erinnert, entstanden ist, lässt sich romanintern allein durch externes Wissen erschließen und stellt eine Ausdehnung in die Vor-Zeit des gemalten Zustandes dar:

„Also [...] ich wollte immer schon wissen, ob sie ... treibt Ruby [die Frau auf dem Gemälde] im Wasser oder ertrinkt sie?“

Gott, was für eine Frage! Ich musste beinahe lachen. Treiben oder ertrinken? [...]

„Ruby ist von der Brücke gesprungen, als sie siebzehn war“, sagte ich knapp, „1924, dein Großvater war gerade zehn, da ist seine große Schwester Ruby von der Brücke gesprungen und ertrunken.“ (S. 120)

Eine Frage nach den Folgen wirft die piktorale Darstellung nicht auf, denn sie stellt bereits den finalen Punkt der potentiellen Erzählung dar: den Tod des Mädchens. Andere Gemälde suggerieren hingegen sowohl die Vergangenheit als auch Zukunft des dargestellten Zeitausschnitts:

„[...] Anne [die Frau auf dem Bild] Jüdin auf einer Straße in Amsterdam] war die ganze Nacht wach gewesen, hatte keinen Moment geschlafen – warum? Weil eine ihrer Schülerinnen, die Johanna hieß, plötzlich an unserer Tür aufgetaucht war. ‘Ich will nicht nach Hause gehen. Ich will bei Ihnen bleiben, Frau Lehrerin’, hat sie gesagt [...]. [...] dann brachte Anne sie nach Hause. Redete pausenlos auf sie ein, während sie die Treppe hinuntergingen.

Dieses Erlebnis nahm Anne schrecklich mit. In der Nacht warf sie sich im Bett herum, stundenlang, bis sie schließlich aufstand, sich anzog und hinausging. [...] Ich glaube, sie ist durch viele Straßen gelaufen. Früh morgens um 6 Uhr ging ich nach unten, und da stand meine Frau Anne vor dem Hotel. Den Laib Brot hatte sie in der Bäckerei in der Herengracht 100 gekauft. [...]

Norman, Howard: DER BILDERWÄCHTER, S. 221f.

Diese Erzählung mündet in einer verbalen „Momentaufnahme“, die dem Motiv des Gemäldes entspricht: ‚Frau mit Brot in der Hand vor einem Hotel‘. Daher lässt sie sich als Verbalisierung des Piktoralen beschreiben, auch wenn ihr narrativer Inhalt anteilig weit mehr aus dem Hinzugefügten des erzählenden Betrachters, hier des Malers, resultiert als aus dem Gemälde selbst. Nach der Gesamtinszenierung des fiktiven piktoralen Werks zu urteilen, ist dieses eines mit wenigen narrativ lenkenden Stimuli. Auch sein erzählerisches Potential resultiert aus der Provokation, die jene

¹⁴⁸⁵ Vgl. Wolf, Werner (2002): Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik, S. 71

stumm dastehende Jüdin darstellt, und die zu der unterschiedliche Antworten ermöglichenden, weil spekulativen Frage nach dem Warum ihrer Erscheinung an dem gemalten Ort führt:

Wollte sie nicht in ihr Hotelzimmer zurückkehren? Wollte sie ein Zimmer mieten und nicht mehr nach Hause zurück? Hatte sie genug Geld, um sich ein Zimmer zu nehmen? Stammte sie überhaupt aus Amsterdam? Wartete vielleicht in Zimmer 5, Zimmer 9 oder Zimmer 15 jemand auf sie? Verblüfft hielt ich inne – ich als Museumsaufseher verfiel in Spekulationen über eine Frau in einem Gemälde, mehr war sie schließlich nicht! Und stellte mir intime Fragen über sie. (S. 91)

Das Werk selbst kann auf diese Fragen keine Antwort geben, es bedarf der Stimme des Malers:

„Das Bild Jüdin auf einer Straße in Amsterdam zeigt Anne Meijer vor dem Hotel Ambassade. Lassen Sie mich erklären. Denn nur ich kann diese Erklärung liefern, in dem Bild scheint nichts davon durch. Sie sehen nur eine Frau, die Brot im Arm hält. [...]“ (S. 221)

Eine narrative Ausweitung, die nicht auf diesem Wissen beruht, sondern von der alleinigen, wenn auch intensiven Betrachtung des Gemäldes ausgeht, muss aufgrund der Freiheit, welche die Darstellung lässt, zu einem anderen Ergebnis kommen – wie hier jenes der Figur, die sich aus pathologischen Gründen für die Abgebildete hält, zeigt:

„Lassen Sie mich mit dem Bericht beginnen [...] wie der Künstler Joop Heijman dazu gekommen ist, mich vor dem Hotel Ambassade zu porträtieren. In Amsterdam. Ich war die ganze Nacht durch die Straßen gelaufen. Weil ich gerade vom Tod meiner Eltern erfahren hatte. Sie hatten sich in Deutschland aufgehalten. Fielen den unsäglichen Schrecken dort zum Opfer.“ (S. 198)

Hier erwächst das zur Bildansicht addierte Wissen, das die semantischen Leerstellen des Gemäldes füllen soll, nicht aus der persönlichen Bekanntschaft mit der Abgebildeten, sondern ist ein historisches, das aufgrund des Gemäldetitels „Jüdin auf einer Straße in Amsterdam“ und der erzählten (Betrachtungs-)Zeit, Ende der 30-er Jahre, für die Narrativierung herangezogen wurde. Dass die Entstehungszeit des Kunstwerks, 1931, dieser Erzählvariante entgegensteht, da zwei Jahre vor der Machtergreifung Hitlers keine Juden in Deutschland den „unsäglichen Schrecken“ des Holocaust zum Opfer gefallen sein können, unterstreicht, dass die narrative Ausweitung allein aus dem Motiv heraus erfolgt. Dies ist möglich, weil das Gemälde – laut seiner deskriptiven Beschreibung – einige Lenkungsstrukturen enthält, welche diese Narrativierung stützen. So ist das Narrem der Zentrierung auf Figuren durch die zentrale Darstellung der Frau gegeben, auch deutet das Gemälde eine Zeitlichkeit und damit das Narrem der Chronologie an, denn der Betrachter vermag zunächst nicht genau zu entscheiden, ob die Jüdin mit dem Brot im Arm das Fahrrad schiebt oder bereits angehalten hat (vgl. S. 88 und 91). Dadurch, dass die Dargestellte als *nicht so sehr repräsentativ oder symbolisch, sondern geheimnisvoll* (S. 124) beschrieben wird, ist in jedem Fall die narrative „tellability“ gegeben. Allein diese Außergewöhnlichkeit des Dargestellten provoziert die Fragen nach dem Woher (Narrem der Kausalität) und dem Wohin (Narrem der Teleologie) des Ganges der Frau. Dazwischen lässt sich eine Handlung konstruieren, die den Kern des Narrativen darstellt und aus der folgende allgemeine Narreme resultieren: 1. das der Sinndimension, etwa abgeleitet aus dem Gesichtsausdruck, der auf einen *schreckliche[n] Moment der Unentschlossenheit* oder einen *grundlegende[n] Sinneswandel* (S. 124) schließen lässt und mit existenziellen Fragen auf die philosophische Funktion¹⁴⁸⁶ des Narrativen verweist. 2. das der Darstellungsqualität, indem das Bild zeitliches Erleben vergegenwärtigt und damit die repräsentierende und (re-)konstruierende Funktion erfüllt. 3. das der Erlebnisqualität, die das Bild vor allem durch seine emotionale Ansprache herstellt, wel-

¹⁴⁸⁶ Zu den Funktionen des Narrativen vgl. Wolf, Werner (2002): Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik, S. 32f.

che sich in den Reaktionen der Betrachtenden – Rührung, Erschütterung, Identifikation – niederschlägt, ein gedanklich nachvollziehendes „Miterleben“ und die kommunikative, soziale und unterhaltende Funktion ermöglicht. So kann von einem narrativen Potential des Bildes ausgegangen werden, das im Roman in mehrfacher Weise genutzt wird. Die verschiedenen „Lesarten“ des Gemäldes unterstreichen ein Charakteristikum des Monophasen-Einzelbildes, das als Stimuli keine inter- oder transpiktorale Referenz (hier abgesehen vom Titel) aufweist: die Freiheit des Betrachters bei der Narrativierung des Gemäldes, die nur zu vom Bild unbestätigten Vermutungen führen kann.

Während das starr den Betrachter frontal aus dem Bildrahmen entgegenblickende Porträt als eine Ausprägung des Monophasen-Einzelbildes vor allem durch die evozierte Wer-Frage den Betrachter narrativ stimuliert und die Darstellung einer Person in einem Zustand als andere Ausprägung dieses verbreiteten Bildtypus durch seine Ungewöhnlichkeit bzw. Rätselhaftigkeit¹⁴⁸⁷ zur erzählerisch-temporalen Expansion animiert, ist als dritter bildinterner Stimulus die Haltung zu nennen, die Lessing in ihrem Negativ-Extrem als transistorisch beschrieben hat, weil sie auf den ersten Blick als eine des Übergangs erkennbar ist, die aber auch künstlerisch-qualitativ als „fruchtbar“ erscheinen kann, weil sie den Moment konserviert, der auch in der ewigen Erstarrung nicht in Hässlichkeit zerrinnt und dennoch als angehaltene Handlung erkennbar ist. In beiden Fällen provoziert diese eine Bewegung suggerierende Darstellung primär die Frage nach dem Vorher und Nachher des dargestellten Augenblicks. Auch ist diese Darstellungsform des Monophasen-Einzelbildes nicht auf die Haltung einer Person beschränkt, sondern schließt jene von Figuren zueinander, die eine Interaktion derselben suggeriert und die Frage nach deren Grund und Ziel aufwirft, ein.

Und in tausend Heimen spiegeln Gemälde das Leben wider, das sich dort abspielt. Eine Frau sitzt am Virginal und blickt dem Mann, der neben ihr steht, in die Augen. Ein schmucker junger Soldat hebt ein Glas an die Lippen; sein Spiegelbild schimmert in der silbernen Karaffe. Ein Dienstmädchen reicht der Herrin einen Brief... Die Augenblicke, die hier gespiegelt werden, sind erstarrt, wie in Aspid gefangen. In späteren Jahrhunderten werden Leute diese Gemälde betrachten und sich fragen, was wohl im nächsten Moment geschehen ist.

Moggach, Deborah: TULPENFIEBER, S. 37

Allein dadurch, dass diese holländischen Interieur-Gemälde Alltags- und damit bekannte Situationen darstellen, lassen sich die von ihnen suggerierten Handlungen logisch weiter- und damit narrativ ausführen. Die eigentliche Lenkung ergibt sich aus der angedeuteten (Inter-)Aktion im Bild, die hier auf die Nachzeitigkeit des Gezeigten ausgerichtet ist und das Narrem der Teleologie als Erklärung für die zeitliche Progression aktiviert. Genauso lassen sich aber auch Beispiele finden, die nach der Ursache des abgebildeten Zustandes fragen und damit das kausale Narrem aufgreifen.

*Und da war es, [...] ein Goya [...]. Er betrachtete es [...].
Am Abend stand er immer noch in der sinkenden Sonne. Seine rechte Hand umklammerte einen leergeschossenen Trabuco. Es war totenstill, nur fern, zwischen den Häusern hin und wieder die Salven, die das Schweigen spalteten.
Die französischen Grenadiere durchkämmten die ganze Stadt, und jeder, den sie bei ihren Kontrollen mit einer Waffe erwischten, wurde an die Wand gestellt und erschossen [...].
[...]
Ortega griffen sie kurz vor Einbruch der Dunkelheit, als er mit der leergeschossenen Muskete in der Hand über die Puerta del Sol irrte. [...]
Sie packten ihn, banden ihm die Hände auf den Rücken und stießen ihn vor sich her. [...]*

¹⁴⁸⁷ Rätselhaft oder ungewöhnlich in dem Sinne, dass die Kausalität oder Teleologie der angedeuteten Handlung nicht sofort in der gemalten Haltung erkennbar ist.

Gegen Mitternacht trafen sie auf der Moncloa vor dem Hang des Príncipe Pío ein [...]. Die Erde war getränkt mit frisch vergossenem Blut [...]. Einige Leichen blieben liegen, andere wurden zur Seite getragen, gezerrt oder geworfen, um Platz für die nächste zu schaffen. [...]

Die nächsten mußten ins Licht der Laterne treten [...]. Die Schützen legten an, einer der Rebellen rief: „Lang lebe der König!“ [...] und die Männer mit den angelegten Gewehren drückten ab.

[...]

[...] dann waren die nächsten fünf an der Reihe, darunter [...] Ortega in seinem flammendweißen Hemd. [...]

Der kommandierende Offizier hob seinen Säbel. Ortega starrte in die auf ihn gerichteten Mündungen, schleuderte die Arme auseinander, schrie „Viva la muerte!“ und verlor die Kontrolle über seinen Schließmuskel. Seine Brust zerriß, Hitze schlug über ihn hinweg, er rang nach Luft, dann lag er auf dem Rücken.

[...]

In jener Nacht fanden am Hang des Príncipe Pío über fünfzig Menschen den Tod; dreißig Gefangene waren im Prado standrechtlich erschossen worden, andere gleich auf der Puerta del Sol. [...]

Fischer, Cornelius: GOYAS HAND, S. 139ff.



Bild 8: „Die Erschießung der Aufständischen am 3. Mai 1808“, 1814 (Francisco de Goya)

Diese Narrativierung des Goya-Gemäldes „Die Erschießung der Aufständischen am 3. Mai 1808“, die sich im Bilder-Text GOYAS HAND über viereinhalb Seiten erstreckt, greift die Vorgeschichte jenes Momentes auf, den der Künstler als repräsentativ für die Geschehnisse der Nacht dargestellt hat. Sie zeigt außerdem, dass der bei der Deskription vorgestellte Verbalisierungs-Modus der Perspektiviertheit auch Anwendung bei der narrativen Versprachlichung finden kann – ebenso der Modus der Post-Markierung¹⁴⁸⁸. Der erzählend Betrachtende übernimmt hier nicht nur die Perspektive der zentralen Figur auf dem Gemälde, sondern nimmt auch deren Position im dargestellten Geschehen ein und verfolgt deren Weg durch die Vor-Zeit bis hin zu dem „Augenblick des Todes“, in dem er in seinem weißen Hemd im Laternenlicht steht und „sein Blick seine Freiheit und seine Furcht zu erkennen gibt, seinen Mut im Anblick des Todes. Das ist ein Augenblick der Wahrheit“¹⁴⁸⁹.

Diese umfangreiche Narrativierung hat – das wird durch die Zahl der Opfer, die Benennung der Orte etc. ersichtlich – ihre Informationsquelle nicht allein im Gemälde. Außerpiktorale Stimuli sind vor allem der Titel und das durch ihn angezeigte historische Ereignis der Hinrichtung der aufständischen Rebellen, die zuvor die französischen Truppen angegriffen hatten. Dennoch weist das Gemälde selbst einige Strukturen auf, welche die potentielle Narrativität des Werks untermauern und

¹⁴⁸⁸ Vgl. Kapitel 5.1.1.2

¹⁴⁸⁹ Holländer, Hans (1984): Augenblicksbilder, S. 197

dessen Narrativierung lenken. So deutet es durch die Figurenkonstellation – Männer mit Gewehren in schießbereiter Haltung zielen auf Wehrlose – die Handlung einer Hinrichtung an, gibt Auskunft über das unmittelbare Folgegeschehen, das in der oben zitierten, primär in die Vergangenheit ausgedehnten narrativen Ausführung als kleiner Schritt in die Zukunft auch noch aufgegriffen wird. Es verweist darüber hinaus in eine zeitliche Dimension – durch die am Boden liegenden Leichen, die davor erschossen worden waren. Eine Zentrierung auf die Person als notwendiges Narrum liegt besonders deutlich vor, da die Hauptfigur der Narrativierung auch im Bildaufbau die neben der Lichtquelle einzige helle Fläche auf dunkler Leinwand darstellt. Eine Erlebnisqualität ist überdies dem Gemälde aufgrund seiner starken Emotionalisierung eigen. Eine potentielle Narrativität, die für ein Monophasen-Einzelbild relativ viele Lenkungsstrukturen aufweist, ist also auch bildintern gegeben. Die oben zitierte Narrativierung greift diese auf und füllt die verbleibenden Leerstellen nur mit dem externen Stoff der historischen Ereignisse. Eine solche erzählerische Ausweitung kann daher ebenso als „parasitär“¹⁴⁹⁰ bezeichnet werden wie jene, die Wolf aufgrund ihrer Speisung aus einer verbal-dramatischen Erzählung derart charakterisiert.

Woher jedoch der Stoff der entstehenden Bilderzählung auch kommt – bedeutsam dafür, was als narrative Verbalisierung eines Gemäldes gelten darf, ist der Rückbezug auf das Kunstwerk. Dieser erfolgt in der oben zitierten Narrativierung zum einen dadurch, dass die Erzählung ihren Höhepunkt und Schluss in dem Augenblick findet, den das Goya-Werk zeigt, zum anderen verortet der Erzähler seinen Protagonisten am Ende auf surreale Weise in dem Gemälde:

Er vernahm ein Geräusch wie von brechender Brotkruste oder splitterndem Eis, aber er wußte, es handelte sich weder um das eine noch um das andere. Es war die dicke pastose Farbschicht um die beiden Einschußlöcher in seinem Brustkorb, die abbröckelte, um unter der abgehäuteten eine weitere, unversehrte Schicht freizulegen.

Fischer, Cornelius: GOYAS HAND, S. 143¹⁴⁹¹

So nimmt die Erzählung nicht nur ihren Anfang in der Materialität des Kunstwerks, in dem *gleichsam weißglühende[n] Geflecht aus Pinselstrichen* (S. 139), sondern mündet auch in derselben.

Ein anderes „parasitäres“ Beispiel, das seine narrative Hauptquelle in einem literarisch geprägten Stoff gefunden hat, zeigt ebenso, dass das Gemälde nicht zum bloßen Anlass für Intertextualität werden muss, sondern zu einer intermedialen Narrativierung verleiten kann, die durch die Referenz auf einen Fremdtext nur ergänzt wird: Im Bilder-Text DIE PURPURLINIE folgt auf die prosaische Deskription eines Gemäldes zunächst der namentliche Hinweis (*Ja, es gab keinen Zweifel. Es war die Aktaion-Szene aus dem dritten Buch von Ovids Metarmorphosen [...]*), danach eine paraphrasierte Inhaltsangabe des genannten Mythos'. Bereits damit wäre der intertextuellen Referenz genüge getan. Dennoch schließen sich – in voller Länge und kursiv gedruckt – *die eindringlichen Worte des Dichters* an, die der Protagonist *zu hören [vermeinte], während er sich die Bilder deutlicher und deutlicher in Erinnerung rief* (Fleischhauer, Wolfram: DIE PURPURLINIE, S. 175). Unterbrochen – auch optisch markiert – wird dieses lange Zitat jedoch vom Hinweis, dass das nun folgend erzählte Ende den auf einem der beiden Waldszene-Gemälde gezeigten Augenblick darstellt (vgl. S. 176). Dies zeigt, dass die Intertextualität, die nicht nur durch Referenz auf einen Fremdtext, sondern durch dessen vollständige Integration hergestellt wird, der Intermedialität dient. Sie ist hier deckungs-

¹⁴⁹⁰ Wolf, Werner (2002): Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik, S. 75

¹⁴⁹¹ Als Unschärfe muss markiert werden, dass Goyas reales Gemälde nicht die Einschusslöcher zeigt, sondern den Augenblick vor dem Schuss.

gleich mit der ausgeführten Strategie der narrativen Verbalisierung. Während das Fremdmedium „Bild im Text“ nicht in seiner medialen Gestalt, sondern allenfalls als ein „Als ob“ in den Roman integriert werden kann, ist der Fremdtext in seiner genuinen, weil nicht fremdmedialen Form integrierbar und stützt die intermediale Inszenierung. Doch kann auch die evozierte Vorstellung von einem den finalen Moment der Erzählung fokussierenden Gemälde die intertextuelle Referenz betonen. Diese Wechselseitigkeit geht jedoch nicht auf Kosten der Autarkie der beiden Strategien. Weder trägt die Gemäldeinszenierung nur die Intertextualität, noch stellt die Mythos-Integration allein die narrative Versprachlichung des Kunstwerks dar. Dies zeigt folgende Passage, in der die Unabhängigkeit der beiden inszenierten Medien durch ihre Unterschiedlichkeit hervorgehoben wird:

*Doch wer war der Edelmann, der hinten auf der Lichtung vorüberritt? Hatte der Maler sich hier nicht von der mythologischen Erzählung entfernt und in der Darstellung jenen Reiter zum Rächer für Aktai-
ons Vergehen gemacht? Ja, so mußte es sein. Deshalb war das Antlitz der Göttin der Herzogin von
Beaufort nachempfunden. Das Gemälde stiftete einen allegorischen Zusammenhang zwischen jenem
Reiter und der Gabrielle d'Estrées. [...]*

Fleischhauer, Wolfram: DIE PURPURLINIE, S. 176

Durch *eine feinsinnige Veränderung [hatte] der Maler das Diana-Motiv für seine Darstellung der
Liebe zwischen Navarra und Gabrielle genutzt [...]* (S. 176). Damit fungiert das Mythos-Zitat über
die intertextuelle Referenz hinaus zwar auch als intermediale Inszenierung, als narrative Versprach-
lichung des Bildes, es verliert jedoch nicht seine Funktion als Zitat, da der Text erst die piktorale
Abweichung kenntlich macht. Genauso verliert das inszenierte „narrative“ Gemälde – im herkömm-
lichen Sinne als eine auf einen literarisch geprägten Stoff fußende Darstellung – seine Autarkie,
was Giuliani als „unvermeidliche[s], konstituierende[s] Charakteristikum narrativer Bildkunst“¹⁴⁹²
ansieht, weil für deren Verständnis die Kenntnis der literarischen Vorlage notwendig ist. Das „nar-
rative“ Gemälde büßt seine Unabhängigkeit jedoch nicht zwangsläufig in dem Sinne ein, dass es
nur erschöpfend und ausschließlich mit dem Mythos-Zitat versprachlicht werden könnte. Seine
Inszenierung setzt dagegen kontrastierende Akzente, die sich gerade vom literarischen Zitat wie
von einer Folie abheben. Daher behalten Intertextualität und Intermedialität, integrierter Text und
inszeniertes Bild, hier eine Eigenständigkeit, die ihre Parallelität noch zusätzlich zur wechselseitigen
Ergänzung legitimiert.

In welchem Ausmaß Gemälde zur Narrativierung animieren, selbst wenn sie selbst nicht narrativ
sein können, unterstreichen Bilder-Texte, deren gesamter Plot eine erzählerische Ausweitung eines
Kunstwerks darstellt, Romane, die sich als literarischer Text auf das piktorale Motiv – nicht nur wie
beim Malerroman auf Zeit und Umstände seiner Entstehung – als narrative Quelle zurückführen
lassen. Ein Beispiel dafür ist Tracy Chevaliers´ DAS MÄDCHEN MIT DEM PERLENOHRRING¹⁴⁹³. Nicht nur
der Originaltitel GIRL WITH A PEARL EARRING¹⁴⁹⁴ verweist auf das Gemälde Jan Vermeer van Delft, das
im Deutschen unterschiedlich angegeben wird: „Das Mädchen mit der Perle“, „Das Mädchen mit
dem Perlenohrring“ oder „Mädchen mit Turban“¹⁴⁹⁵. Auch die deskriptive Verbalisierung des Ge-
mäldes (vgl. S. 228f.) beschreibt ohne Abweichungen diese um 1665 entstandene Arbeit. Der Ro-

¹⁴⁹² Giuliani, Luca (1996): Laokoon in der Höhle des Polyphem, S. 32

¹⁴⁹³ Vgl. als Beispiel einer narrativen Expansion eines realen Gemäldes in die Zeit auch einen Erzählstrang in Peter Ackroyds
„Chatterton“, der sich auf das im Roman explizit erwähnte Gemälde *The Death of Chatterton* (1856) von Henry Wallis
(1830-1916) zurückführen lässt, für das jedoch nicht der jung verstorbene Poet Thomas Chatterton (1752 - 1770), sondern
der später lebende Dichter George Meredith Modell gestanden hat.

¹⁴⁹⁴ 1999 bei HarperCollins Publishers, London, erschienen.

¹⁴⁹⁵ Öl auf Leinwand, 44,5 x 39 cm, Königliches Gemäldekabinett Maurithuis Den Haag

man erzählt die Entstehungsgeschichte dieses Werks, richtet seinen Fokus auf die Dargestellte und geht von der Frage nach deren Identität aus: Wer war das Mädchen, das auf des Künstlers Leinwand mit runden Augen *unverkennbar jemand[en] anschaut[.]*, als würde sie *auf etwas warten, von dem [sie] nicht glaubte, daß es je eintreffen würde* (S. 228)?



Bild 9: „Das Mädchen mit der Perle“, 1665 (Jan Vermeer van Delft)

Das Gemälde ist ein Monophasen-Einzelbild, das durch seine Konzentration auf die Ansicht der Kopfpartie einer Person und durch das Fehlen jeglicher und damit jener für die holländische Malerei so typischen bedeutungstragenden Piktoralzeichen (*[...] kein Tisch und kein Fenster, keine Puderquaste oder Vorhänge [...]*. *Der Hintergrund war schwarz [...]*, S. 228) die denkbar wenigsten Lenkungsstrukturen aufweist. Und dennoch vermittelt es wie alle Gemälde dieses Künstlers „den Eindruck, als bilde es den angehaltenen Augenblick einer komplexen Erzählung, als gäbe es ein Davor und Danach“¹⁴⁹⁶. Von dieser möglichen Erzählung verrät das Werk jedoch selbst nichts. Zur narrativen Expansion in die Zeit wird der erzählende Betrachter einzig durch seine Fragen an das Bild stimuliert. Als bildinterner Anreiz lässt sich nur die unbekannte psychologische Ursache des Gesichtsausdrucks der Abgebildeten erkennen. Doch auch deren Miene ist nicht so konkret zu bestimmen, als dass sich daraus mit Eindeutigkeit das kausale Narrum speisen ließe: Schaut das Mädchen müde, enttäuscht, ernüchtert...? Die narrativen Stimuli – das ist am Roman ablesbar – waren daher außerpiktorale.

Der Anreiz zur Narrativierung für die Autorin, die dieses Vermeer-Gemälde im Kontext des Gesamtwerks des Malers kennt, dürfte die Außergewöhnlichkeit des Bildes gewesen sein: *Das Gemäl-*

¹⁴⁹⁶ Wagner-Egelhaaf, Martina (2002): Ein anderes Zeichen, S. 87

*de war völlig anders als alle anderen, die er gemacht hatte.*¹⁴⁹⁷ (S. 228) Dies unterstreicht die Relevanz der Frage nach der Dargestellten: Warum hat Vermeer sie anders gemalt als etwa seine Auftraggeber? Nimmt sie eine besondere Stellung in seinem Leben ein? Und welcher Art ist diese? Es zeigt sich bereits, dass die Suche nach diesen Antworten nur in die Lebenswelt des Malers führen kann, die – durch historische Quellen gestützt – narratives Material hinsichtlich der Zeit und des Ortes für das Erzählte bietet.¹⁴⁹⁸ Die Festlegung auf Figuren ist damit ebenfalls erfolgt: Maler und Modell. Zwischen diesen Protagonisten kann sich das Wesentliche des Narrativen entfalten: die Handlung, die im Falle dieses Vermeer-Romans zum Großteil die fiktive Vorgeschichte des Gemäldes, des auf ihm Gezeigten ist und auf die Fertigstellung desselben hinführt. Das abgebildete Mädchen Griet ist im Bilder-Text die Dienstmagd im Hause Vermeers. Weil sie ihre Faszination an seinen Werken nicht verbergen kann, wird der Hausherr aufmerksam auf seine Angestellte und beginnt sie heimlich, verborgen vor den Augen seiner eifersüchtigen Gattin, zu malen. Über all dies sagt die piktorale Vorlage ebenso wenig wie das historische Wissen. Direkt durch das zu Sehende auf der Leinwand motiviert ist hingegen die finale Katastrophe des Erzählten, genauer: durch ein gemaltes Detail, das nicht nur im Gemäldetitel hervorgehoben wird, sondern auch den für Vermeer typischen Licht- und damit den zentralen Blickpunkt in der piktoralen Syntax der realen Bildvorlage darstellt: die Perle.¹⁴⁹⁹ Sie ist der Höhepunkt im Roman und auf dem Gemälde. In sie mündet gleichermaßen das narrative Geschehen¹⁵⁰⁰ wie die visuelle Anschauung. Schon aufgrund dieser intermedialen Ausrichtung des Romans nach der syntaktischen Ordnung des Bildes ist von jenem als von einer narrativen Verbalisierung des piktoralen Werks zu sprechen. Doch der Rückbezug erfolgt auch an anderer Stelle und wird noch deutlicher dadurch, dass er für den Plot des Romans verzichtbar gewesen wäre. So bettet der Bilder-Text etwa ins Handlungsgeschehen die Erklärung für den unbestimmten Gesichtsausdruck der Dargestellten ein, dessen dominantes Merkmal der offene Mund des Mädchens darstellt:

„Laß den Mund offen.“

Diese Bitte überraschte mich so sehr, daß mir der Mund von selbst offen stehen blieb. Ich blinzelte, um nicht zu weinen. Tugendhafte Frauen öffneten auf einem Gemälde nicht die Lippen.

Chevalier, Tracy: DAS MÄDCHEN MIT DEM PERLENOHRRING, S. 236f.

¹⁴⁹⁷ Vergleichbar ist einzig das „Porträt einer jungen Frau“, auf dem eine ebensolche vor schwarzem Hintergrund gleichermaßen dem Betrachter entgegenblickt. Dieses, so wird angenommen, ist jedoch nach dem „Mädchen mit dem Perlenohrring“ entstanden.

¹⁴⁹⁸ Irena Netta indes bezweifelt, „ob und inwieweit die Bilder Vermeers tatsächlich seine eigene Lebenswelt widerspiegeln“ (dies. (2001): Vermeer van Delft, S. 7). Dass dem dennoch so sein könnte, zeigen zum einen die Arbeiten mit ähnlichen Motiven anderer Maler dieser Epoche und dieses Ortes, zum anderen die realen Gemälde aus der Sammlung von Vermeers Schwiegermutter, die der Maler in seinen Bildern zitiert (z.B. „Die Kupplerin“ (1622) von Dirck van Barburen in „Das Konzert“ und „Sitzende Virginalspielerin“). Diese Gemälde greift auch Chevalier auf, die sich damit – und angesichts spärlicher Informationen über den nahezu heute als anonym zu bezeichnenden Künstler – bemüht, dessen Lebenswelt erzählerisch abzubilden (vgl. Chevalier, Tracy: DAS MÄDCHEN MIT DEM PERLENOHRRING, S. 218).

¹⁴⁹⁹ Vgl. zur Blicklenkung durch die Perle: Asman, Carrie (2002): Der Kult um Vermeer - Kultur- und Wissenschaftsgeschichten zur Perle, S. 75

¹⁵⁰⁰ Vermeer bittet Griet zur Fertigstellung des Gemäldes den Perlenohrring seiner Frau zu tragen, die – als sie das Schmuckstück auf dem Gemälde sieht – das Werk zerstören will (vgl. Chevalier, Tracy: DAS MÄDCHEN MIT DEM PERLENOHRRING, S. 256). Die Magd ahnt diese Entwicklung bereits lange zuvor: „Das wird das Ende sein, dachte ich. Ich hatte recht“ (ebd. S. 229). Und durchschaut auch die Motivation der Gattin: Eifersucht (zur Bedeutung des Ohrläppchen-Durchstechens als symbolischer Akt der Penetration vgl. Wagner-Egelhaaf, Martina (2002): Ein anderes Zeichen, S.89). Sie meint das Ende ihrer von unerfüllter erotischer Spannung aufgeladenen Beziehung zu Vermeer, deren Bedeutung für ihn sie erkennt: Für den Maler ist sie eine zwischen der in seinen Augen zum Kunstbild gewordenen Frau und dem Künstler. Daher wird Griet mit der Vollendung des Gemäldes für ihn überflüssig: „Jetzt, wo das Gemälde fertig war, wollte er mich nicht mehr“ (Chevalier, Tracy: DAS MÄDCHEN MIT DEM PERLENOHRRING, S. 250). Wie in Edgar Allen Poes „The Oval Portrait“ geht hier die Kunst auf Kosten der Lebenden: „[Vermeer:] ‘Ich weiß, daß das Gemälde vollständig sein wird.’ Ihr werdet mich zerstören, dachte ich“ (ebd. S. 236).

An anderer Stelle nimmt er Bezug auf die für ihre Zeit und ihren sozialen Stand ungewöhnliche Kopfbedeckung des Mädchens, das auf dem Gemälde gelben und blauen Stoff ums Haupt gewickelt hat. *Vielleicht machen Frauen, die weder Damen noch Dienstmägde [...] sind, so etwas mit ihren Haaren* (S. 218), überlegt Griet im Bilder-Text, nachdem Vermeer sie gebeten hatte, ihre Haube, Insigne einer Angestellten, abzulegen. Der Logik des Erzählten ist damit nur gedient, weil erklärt wird, warum die zum Bild gewordene Protagonistin des Romans dennoch eine Hausangestellte sein kann. Bedeutsamer ist jedoch die visualisierende Funktion der Szene, die den literarischen Text auf seine zu sehende Vorlage zurückführt und so von dessen Anschaulichkeit profitiert.

Ein Beispiel für einen Roman, der als narrativ-temporale Ausdehnung des Moments mehrerer fiktiver Gemälde gelten kann, ist TULPENFIEBER von Deborah Moggach.¹⁵⁰¹ Der piktorale Ausgangspunkt ihres Bilder-Textes sind „Gemälde“, die der Roman selbst erst „malt“ – durch den Rückgriff auf eine Kumulation an piktoralen Vorstellungen, welche die Narreme Ort und Zeit (die Niederlande im Goldenen Zeitalter) konnotativ evozieren.

*Ich sehe uns als Gemälde. Cornelis mit weißem Spitzenkragen vor schwarzem Hintergrund, der Bart, der sich beim Essen auf und ab bewegt. Der Hering auf meinem Teller, die glänzend gebräunte Haut aufgeplatzt, so daß das Fleisch freiliegt. Die geöffneten Lippen meines Brötchens. Weintrauben, kugelig und durchscheinend im Kerzenlicht; das matte Schimmern des Zinnkelchs.
Ich sehe uns am Tisch sitzen, reglos – erstarrt in dem Moment, bevor sich alles ändert.
Nach dem Essen liest er mir aus der Bibel vor: [...] Aber ich hänge bereits an der Wand und beobachte uns.*

Moggach, Deborah: TULPENFIEBER, S. 12

Wie diese Beschreibung eines auch im Handlungsgeschehen noch nicht existenten Gemäldes rufen deskriptive Versprachlichungen anderer fiktiver Werke in diesem Bilder-Text Merkmale der holländischen Malerei des Goldenen Zeitalters, des 17. Jahrhunderts, auf. Der weiße Spitzenkragen lässt an Gemälde von Frans Hals oder Anthonis van Dyck denken, die Positionierung der Figuren ist ein Charakteristikum aller Porträts dieser Zeit, die sehr formell und steif in ihrem Aufbau waren. Gruppen saßen häufig an einem Tisch, mit starrem Blick auf den Betrachter. Die malerischen Ausführungen legten großen Wert auf die kleinen Details der Kleidung. Auch werden in TULPENFIEBER immer wieder bekannte literaturabhängige Sujets („Susanna im Bade“, von Rubens und vielen anderen gemalt) oder gängige Motive (*Ein Dienstmädchen reicht der Herrin einen Brief*, S. 37, u.a. von Vermeer und Gabriel Metsu), außerdem Attribute wie die nicht nur von Vermeer häufig gemalte Perle (*Sie [die junge Frau] hat die Haare sittsam aus dem Gesicht genommen, aber Perlen glitzern darin und zwinkern dem Betrachter zu*. S. 43) genannt, wodurch der Leser gedanklich neue Gemälde im Stil der Genremalerei generieren soll. Im Zentrum des Bilder-Textes stehen jedoch maßgeblich zwei Werke, die durch den Protagonisten im Handlungsverlauf gemalt werden: Das Porträt des Ehepaares und das der am Fenster stehenden Briefleserin. Dass der gesamte Roman eine narrative Ausweitung derselben in die Zeit darstellt, zeigt bereits die Kongruenz der piktoralen Motive mit den beiden Handlungssträngen des Bilder-Textes: dem der konfliktreichen Ehe und dem des

¹⁵⁰¹ Vgl. auch das letzte Kapitel in Susan Vreelands DAS MÄDCHEN IN HYAZINTHBLAU. Auch dieses stellt die narrativ-temporale Ausweitung eines Gemäldes dar, das romanintern zwar aus Vermeers Hand sein soll, das tatsächlich – durch die Gesamtinszenierung erkennbar – jedoch keinem konkreten der 35 Werke zugeordnet werden kann, sondern eher ein Konglomerat aus Details seines Gesamtwerks darstellt. Das Cover-Bild auf der Taschenbuch-Ausgabe des Diana-Verlags zeigt einen Ausschnitt von Vermeers „Brieflesendes Mädchen am offenen Fenster“, dieses ist jedoch farblich der Beschreibung im Roman angeglichen und gespiegelt.

Zwangs zur Entscheidung für oder gegen den Liebesbriefschreiber, dem die Protagonistin unterliegt.

Eine temporal-expansive Narrativierung im weiteren Sinne stellt ebenso Katharine Webers Roman MUSIKSTUNDE dar. Wenn auch erst auf den zweiten Blick. Denn die entsprechenden Narreme stimmen nicht mit dem Ort und der Zeit überein, auf die das inszenierte und durch den literarischen Text erst generierte „Vermeer“-Gemälde verweist.¹⁵⁰² Das auf fiktiver Leinwand „Abgebildete“ lässt sich als narrative Quelle des Romans dagegen durch die Parallelität der durch die Ich-Erzählerin im Roman erzeugten und der von ihr aus dem Gemälde heraus-„gelesenen“ Atmosphäre erkennen. Die Frau auf dem Vermeer-Werk fungiert als Spiegelbild der Protagonistin. Dadurch wird suggeriert, dass die durch den piktoralen Reiz potentiell zu imagierende Geschichte der Gemalten, die im Roman jedoch nicht expliziert wird, eine Parallelität zur erzählten der Romanfigur aufweist. Das Kunstwerk erscheint so als Folie der Handlung des Bilder-Textes – auch wenn dessen Narreme Ort, Zeit, Figur von den potentiellen des Bildes abweichen. Das Narrem der Erlebnisqualität hingegen, das im Bilder-Text realisiert wird und mit gleicher Intensität aus dem Gemälde zu sprechen scheint, ist kongruent. Darüber hinaus stellt die Ich-Erzählerin nicht nur durch ihre an Identifikation grenzende emotionale Nähe zur Dargestellten diese Beziehung her, sie spricht auch ausdrücklich von einer Relation zwischen ihrer Zeit und ihrem Ort des Daseins und jener und jenem der gemalten Frau, die im Holland des 17. Jahrhunderts gelebt haben müsse.

*Es gibt in der gesamten niederländischen Kunst eine Liebe für das Wirkliche [...].
Für mich gibt es zwischen der irischen Leidenschaft und der niederländischen Zurückhaltung eine tiefe Verbindung, hier in dem Cottage am Saum des Meeres, allein mit ihr in all ihrer strahlenden Gelassenheit.
[Kapitelende]*

Weber, Katharine: MUSIKSTUNDE, S. 45

In ähnlicher Weise lässt sich auch ein anderer Roman auf die Narrativierung eines in ihm inszenierten Gemäldes zurückführen. Bereits der Titel legt dies nahe: In LAURAS BILDNIS stellt auch eine Laura eine der zwei Hauptfiguren dar, was auf den ersten Blick den gesamten Bilder-Text als eine Narrativierung ihres Porträts, ausgehend von der Frage nach der Identität der Dargestellten, erscheinen lässt. Dass Henning Boetius – wie Katharine Weber – von Ort und Zeit der aus der Vergangenheit stammenden und diese repräsentierenden Bildvorlage abweicht, muss diesem Eindruck – wie oben gezeigt – noch nicht widersprechen, wenn man die Narrativierung weiter fasst und zulässt, dass das Gemälde graduell piktorale Stimuli bei der Anlage der Narreme ignorieren darf (hier jene der Kleidung der Gentildonna, die italienische Mode des 14. Jahrhunderts trägt), so lange es sich noch auf das Gezeigte rückbezieht bzw. beziehen lässt. Doch der zweite Blick lässt erkennen, dass es sich trotz der zentralen Stellung des Gemäldes, die durch eine andere intermediale Strategie untermauert wird¹⁵⁰³, beim zentralen Handlungsstrang nicht um eine narrative Generierung auf Basis des Bildes, sondern auf jener eines intertextuellen Bezugs handelt.

¹⁵⁰² Auch das zentrale, angebliche Vermeer-Gemälde dieses Bilder-Textes – darauf weist die Autorin vorab hin – hat die „Welt nie gesehen, weil es so nicht existiert“ (Weber, Katharine: Musikstunde, S. 7). Vielmehr leiht sich das textuell „gemalte“ Werk (vgl. ebd. S. 72) seinen Titel von Vermeers „Die Musikstunde“ (um 1622/24), das Detail des „glänzend-weißen Kruges“ etwa von den Gemälden „Herr und Dame beim Wein“ (um 1658/60) oder „Schlafendes Mädchen“ (um 1657), „die glatten schwarzen und weißen Fliesen des Steinfußbodens“ von verschiedenen Werken des Künstlers, etwa von „Das Konzert“ (um 1665/66), und „die Laute“ im Schoß des Mädchens von „Die Lautenspielerin“ (um 1664).

¹⁵⁰³ Vgl. Kapitel 5.3.1.2

Die „vordergründige“ Liebesgeschichte zwischen einem Restaurator und einer Malerin namens Laura wird eingerahmt von jener zwischen dem Renaissance-Dichter Petrarca und seiner Geliebten Laura und vollzieht sich auch auf dieser historischen Folie. Gleichzeitig ist dieser Prä-Text als die narrative Verbalisierung des zentralen Gemäldes zu lesen, da er die Ausdehnung des dargestellten Momentes in dessen Vor-Zeit erzählt und damit die Porträtierte als die Laura Petrarcas (nicht etwa als die gleichnamige Geliebte des Protagonisten) vorstellt und die Gemalte so *von der Anonymität eines in Vergessenheit geratenen Lebens befrei[t]* (S. 43). Derart narrativiert erscheint das Gemälde neben der historischen Erzählung als zweite Repräsentation eines Stoffes, dessen Neuinszenierung im zentralen Handlungsgeschehen mit neuer Besetzung erfolgt: Die gleichermaßen konfliktreiche Liebesgeschichte zwischen dem „neuen“ Francesco und der „neuen“ Laura. Tatsächlich enthält das generell an Stimuli äußerst arme, obendrein fiktive¹⁵⁰⁴ Monophasen-Bild jedoch keine semantisch-manifesten Merkmale, die eine Narrativierung in eine solche Richtung lenkten, allerdings auch keine, die ihr widersprächen. So erkennt der Betrachter einzig: *Es handelte sich um eine Gentildonna, eine vornehme Dame und sie hält ein zepterähnliches Utensil. War es ein ironischer Hinweis auf jene Macht, die eine schöne Frau über gesellschaftlich weit über ihr stehende Männer auszuüben versteht?* (S. 40). Die Generierung der Narrativität erfolgt also auf Basis der historischen Liebesgeschichte, zu welcher das Gemälde nur im wahrsten Wortsinne als Medium, als Mittler, hinführt. Bezüglich des erzählten Inhalts des gesamten Romans ist es nur eine Intertextualität vermittelnde Instanz, eine Brücke aus der historischen Erzählzeit in jene des zentralen Romangeschehens. Als narrative Quelle desselben fungiert es nicht. Seine intermediale Funktion im Roman ist eine andere.¹⁵⁰⁵

Ein Blick in die Mikrostruktur dieses Bilder-Textes unterstreicht diesen Befund. Im Gegensatz zum Prä-Text über die historische Liebe, *diese[m] verflixten Buch, diese[r] Fibel für den Liebeskranken, die bis heute nichts von ihrer Aktualität verloren hat[.]* (S. 210) – die Rede ist von Petrarcas Bekenntnissen – dient das Gemälde nicht der Vorstrukturierung der gesamten narrativen Progression. Doch ist LAURAS BILDNIS in der Manifestation als piktorales Kunstwerk dem Protagonisten narrative Quelle, aus welcher er schöpfend seine eigene Lebens- und vor allem Liebesgeschichte vor-„schreibt“¹⁵⁰⁶ und dann versucht, sie auf das reale Leben zu über-„schreiben“: *Hatte er sich nicht zuerst in Lauras Bildnis und dann in die lebendige Laura verliebt?* (S. 235) Doch dieser Transfer-Versuch scheitert, weil der aus der Kunst generierte Lebensentwurf ein künstlicher ist und sich nicht der natürlichen Realität anpassen lässt, in welcher Frauen keine im Rahmen gefangenen Ikonen, keine erstarrten Bilder sind und sich nicht zu solch kontrollierbaren machen lassen: *Dann kam ein Abend, an dem ich zum erstenmal ein Treffen mit Laura [der Lebendigen] absagte. [...] Ich wollte die Gentildonna rahmen.* (S. 187). Aber der Weg zu dieser finalen Selbsterkenntnis, keine des Sehens fähigen Augen für die Wirklichkeit zu haben, ist für die Hauptfigur einer des schmerzhaften Scheiterns:

¹⁵⁰⁴ Die Inszenierung passt nicht auf Leonardo da Vincis „Dame mit dem Hermelin“, wie der Verlag durch die Cover-Gestaltung suggerieren will, wenngleich legitim erscheint anzunehmen, dass ein Gemälde in diesem Stil vom Leser imaginiert werden soll, da es in den vom Roman aufgespannten zeitlich und stilistischen Rahmen passt.

¹⁵⁰⁵ Vgl. Kapitel 5.3.1.2

¹⁵⁰⁶ Er versucht gerade nicht, die Geschichte der Dargestellten zu ergründen, sondern narrativiert das Bild, indem er die Gentildonna als die „Hälfte der Person“ (Boetius, Henning: LAURAS BILDNIS, S. 179) Lauras ansieht und mit ihr eine Geschichte zu leben versucht.

Vielleicht sollte er ernsthaft anfangen zu malen, und zwar nicht im Licht der Provence, sondern dem eines Ateliers in seiner Heimatstadt. Um malen zu können, mußte er endlich lernen, richtig zu sehen. Es war keine Frage des Lichts, auch keine der Farben und der Leinwand. Das Auge war es. Es mußte begreifen lernen. Nicht immer nur sehen, was es sehen wollte.

Boetius, Henning: LAURAS BILDNIS, S. 234f.

Erst am Ende findet der Protagonist den Mut zum „Malen“, das heißt zum Leben – nicht zu einem im idealisierten Licht einer fernen Wunsch-Welt, sondern im *ziemlich trübe[n] Licht* (S. 236) des Alltags. Dort malt der Restaurator dann nicht mehr das Werk eines großen Künstlers nach, sondern schafft sein *erstes wirkliches Bild*, das ein Fenster nach Süden zeigt (vgl. S. 237). Damit hat sich auch sein anfänglicher *Interessenskonflikt* gelöst, der bei der Betrachtung des Laura-Bildnisses aus der Renaissance noch darin bestanden hatte, dass die Augen sich nicht zwischen dem Frauengesicht und dem Fenster im Hintergrund, das eine *südliche Landschaft* (S. 40) zeigte, zu entscheiden wussten. Erst am Ende, als er beide Frauen – die reale und jene auf dem Gemälde – *ohne Gruß* (S. 235) verlassen hatte und außerdem vom Zwang, wie sein mythologischer Verwandter Orpheus sehen zu müssen, befreit, sich *mit geschlossenen Augen* (S. 237) über sein Landschaftsaquarell beugte, kann er durchatmen: Der aus dem Gemälde generierte Lebens- und Liebesentwurf war gescheitert, die Akzeptanz dieser Erkenntnis – er *firmte das stumpf gewordene Bild* (S. 235) – ermöglicht die persönliche Renaissance des Protagonisten, die der Autor Boetius nicht „Wiedergeburt“, sondern „besser als Neugeburt bezeichne[t]“¹⁵⁰⁷ wissen will.

Derart „intermedial“ betrachtet, stellt die Narrativierung des Gemäldes durch den Protagonisten eine Negation der potentiellen Narrativität eines Monophasen-Einzelbildes dar, das Scheitern der aus dem Bild generierten Liebesgeschichte legt die vermeintlichen bildinternen Erzähl-Stimuli als bildexterne Projektionen offen. Das Gemälde ist *der Umklammerung der Zeit* (S. 43) schon immer medienbedingt entrissen, es lässt sich nicht wieder in die Chronologie eingliedern, es kann nicht narrativiert, die Gentildonna nicht durch Zuweisung des Porträts an eine Lebende aus ihrem jahrhundertelangen Dornröschenschlaf erlöst werden. Eine derartige, von der Identität der Abgebildeten ausgehende Narrativierung kann überdies schon gar nicht zur Folie eines zu lebenden Lebens werden, das durch Entwicklungsfreiheit und Progression definiert ist. So wird das Medium zur Metapher für einen erstarrten Lebens- und Liebesentwurf. Als solche dient es mit gleicher Aussage schon in der Bibel: Aus dem ersten biblischen Gebot „Du sollst Dir kein Bildnis machen“ wird im Roman die Einsicht: *Das Bild ist das Verbotene* (S. 231). Denn in ihm ist festgehalten, was sich entwickeln sollte.

Die zweite denkbare Überschreitung der piktoralen Repräsentation mit narrativem Ertrag ist eine lokale, die als Ausdehnung in verschiedene Dimensionen realisiert werden kann. Am nahe liegendsten scheint die Expansion ins „Rahmenlose“. Der naturgegebene „Fensterblick“, den das Bild als Bruchstück einer angenommenen Realität bietet, kann erzählerisch eine außerpiktorale Ergänzung nach allen „Seiten“ hin – rechts, links, oben, unten, aber auch „vorne“ und „hinten“ – erfahren und so angrenzende Schauplätze eröffnen. Diese Strategie scheint einem elementaren Bedürfnis der Bildbetrachter zu entsprechen, deren gewohnte Sehweise durch den Rahmen stets eine unnatürliche Begrenzung erfährt. Dennoch wird sie in den Bilder-Texten selten realisiert, was zum einen

¹⁵⁰⁷ Boetius, Henning (1991): LAURAS BILDNIS, S. 241 [Nachwort: Der erste moderne Mensch]

daran liegen könnte, dass die Rahmung zwar bewusst, jedoch als derart manifest erfahren wird, als dass sie narrativ überwindbar schiene. Zum anderen weisen die in den Romanen inszenierten, meist vormodernen Gemälde, deren auf harmonische Ausgewogenheit ausgerichteter Bildaufbau eine Ausschnitthaftigkeit des zu zeigenden Möglichen gerade vergessen machen will, meist keine grenzüberschreitenden Stimuli auf, die erzählerisch aufgegriffen werden könnten. Mit dem Blick des Betrachters ist dann auch dessen Imaginationskraft in der Proportionalität des Gemäldes gefangen. Wo dem Motiv desselben einmal *in dem engen Rahmen des Bildes zu eng* zu werden und es *förmlich über [die] Grenzen hinaus[zudrängen]* (Platowa, Viktoria: DAS TAUFBECKEN DES TEUFELS, S. 314) scheint, stellt es nur einen Part eines dreiteiligen Kunstwerks dar, erweckt jedoch in der Zusammenschau der Teile den Eindruck der Vollständigkeit: *Der fehlende dritte Flügel brachte das Triptychon ins Gleichgewicht* (S. 460). In einem anderen Text wird der Gemäldeausschnitt ergänzt, hier aufgrund eines bildinternen Stimulus, vor allem allerdings auf Basis der mythologisch-literarischen Vorlage:

„Narziß ist traurig, er sieht sich im Spiegel des Wassers [...]. Leider ist das Bild am unteren Rand beschnitten, und somit können wir die Spiegelung nur ahnen. Sie muß einem furchtbaren Abgrund gleichen, so wie dieser Jüngling aussieht. [...]“

Boetius, Henning: LAURAS BILDNIS, S. 147

Es scheint in jedem Fall, als könne die narrativ-lokale Expansion nach den vier durch den Rahmen begrenzten Seiten nur durch den Eindruck der Unvollständigkeit des Gemäldes realisiert werden. Einige Gemälde weisen jedoch Stimuli auf, die eine Raum-Erweiterung nach „hinten“ nahe legen, indem sie die Frage provozieren, was „vor“ einem gemalten Fenster geschieht:

Es war, als würde sie [die Betrachterin] selbst durch das auf dem Gemälde einsehbare Zimmer eilen, hin ans geöffnete Fenster, vor dem Beatrix von Burgund in ihrem Buch las. Als lange es, sich über die Brüstung hinauszubeugen und man sähe, was sich dort unten, am Fuße der Mauer, befand: der Graben am Osttor, wo das Geschoss aus der Armbrust Roger von Arras tötete.

Pérez-Reverte, Arturo: DAS GEHEIMNIS DER SCHWARZEN DAME, S. 81

Da solche Stimuli auf den in den Bilder-Texten inszenierten Gemälden selten sind, erfolgt eine derartige Ausdehnung in den Raum nur als Konsequenz einer Überschreitung in die Zeit: Die temporale Abfolge einer Erzählung, in deren Chronologie irgendwo der im Bild dargestellte Moment auftritt, muss den Schauplatzwechsel mit sich bringen.

Als dritte Überschreitung, die metaphorisch als eine in die „Tiefe“ des flächigen Bildes, in eine Dimension also, die nicht nur aufgrund der Ausschnitthaftigkeit nicht gesehen, sondern generell unsichtbar ist, beschrieben werden soll, ist – streng genommen – nach dem hier maßgebenden Kriterienkatalog, den Wolf für eine die verbale Erzählkunst übergreifende Beschreibung des Narrativen aufgestellt hat, nur schwer „narrativ“ zu nennen. Denn ihre sprachliche Ausführung soll hier vor allem gekennzeichnet werden durch das Narrem der inneren, psychischen Handlung, die Wolf zwar als „mögliche Variante narrativer Handlung“ anerkennt, doch allein nicht zu der „Minimaldefinition“ des Narrativen zählt.¹⁵⁰⁸ Sie könne daher nur als Attribut eines vom Narrem der äußeren Handlung bestimmten Textes diesen zu einem erzählenden machen. Es wird im Einzelnen zu betrachten sein, inwiefern die Bilder-Texte im Rahmen dieser Substrategie noch den Mindestansprüchen ans Narrative entsprechen oder „nach unten“ abweichen und damit nur noch „mehr oder weniger lose Affini-

¹⁵⁰⁸ Werner Wolf begründet dies mit der grundsätzlichen Schwierigkeit der Darstellung von Bewusstseinsinhalten für nicht-verbale Medien (vgl. ders. (2002): Intermediale Erzähltheorie, S. 46).

täten zum Narrativen¹⁵⁰⁹ aufweisen. Doch allein aufgrund der Quantität der Anwendung dieser aus der „Tiefe“ des Bildes schöpfenden „Narrativierung“ in den Bilder-Texten kann diese nicht unbeachtet bleiben. Vor allem angesichts von Porträts verlieren sich die Inszenierungen häufig in die unsichtbare und piktoral nur schwer semantisch konkret andeutbare Bewusstseinsdimension der Dargestellten.

„Oheim, Caravaggios Gemälde liest sich wie eine Anmerkung zu seinem Leben. Es öffnet Zugänge zu einem verschollenen Wissen, in dem sich Gedanken als Bilder verkleidet haben.“

Dempf, Peter: DAS GEHEIMNIS DES CARAVAGGIO, S. 560

Auch wenn daraus nicht immer eine erzählerisch ausgestaltete, „erfundene Geschichte zum Bild“¹⁵¹⁰ wird, so kann dennoch ein narrativer Kontext zumindest konnotiert werden. Entspringt jedoch aus dieser piktoralen Quelle tatsächlich eine Geschichte, die per definitionem vor allem die Narreme der Chronologie und Handlung aufweisen muss, so unterscheidet sie sich von der Narrativierung durch die Überschreitung in die Zeit dadurch, dass sie sich nicht derart auf einzeln manifeste, lenkende Stimuli des piktoralen Vor-Bildes zurückbeziehen lässt, sondern stärker von dessen „Stimmung“ geprägt ist. Diese Substrategie kommt daher vor allem bei der Verbalisierung „statischer“, damit „stummer“, nur wenige Stimuli aufweisender Gemälde zur Anwendung. Nur solche legitimieren diese größtmögliche Freiheit einer Narrativierung, welche noch als Verbalisierung eines Gemäldes erkennbar bleiben will.

Sprachlich manifestiert sich dieser große Anteil Fantasie des Betrachters vor allem in der Formulierung von Vermutungen: „Vielleicht“, „wahrscheinlich“... sind die diese Substrategie indizierenden Merkmale. Der Betrachter kann sich auf nur wenige Stimuli dieser in der Regel von einem denkbar großen „lack of narrativ action“ und einer „fixity of pose“¹⁵¹¹ bestimmten Gemälde stützen.

„Ich mag es sehr [das Gemälde „Frau und Kind“ im Park]. Aber etwas an ihm wirkt irgendwie bedrohlich. [...]“

„Etwas in ihren Gesichtszügen“, kam ihr Mann ihr zur Hilfe.“

Atkins, Charles: DAS VERSCHWUNDENE PORTRÄT, S. 22

Außer der Bedrohlichkeit, die zeichnerisch in die Gesichtszüge der Abgebildeten gelegt worden ist, zeigen sich den Rezipienten keine die Narrativierung in die Tiefe lenkenden Strukturen. Dennoch scheint dieser Stimulus so stark, dass er den Titel und die vordergründige Ansicht „Frau und Kind im Park“, welche auf eine nahezu idyllische Szenerie schließen lassen, in den Hintergrund drängt. Wie groß jedoch dieser unspezifizierte Raum in der „Tiefe“ sein kann, zeigt die Narrativierung durch den Maler, die jedoch nicht von dem Gemälde, sondern aus seiner Malerfahrung gespeist ist. Ein Betrachter mit viel Fantasie könnte diese allenfalls als Vermutung äußern.

Ich überließ die Jenseits ihren Gedanken vor dem scheinbar harmlosen Porträt einer Mutter und einem kleinen Kind mit einem Ballon. Das Vorbild für die Mutter war eine Frau gewesen, die von paranoider Schizophrenie malträtiert wurde. Sie glaubte, dass in ihr Babys gefangen waren. Hin und wieder versuchte sie, mit dem Plastikbesteck, das sie uns in Glendale [einer Psychiatrie] gaben, an sie heranzukommen. Das Mädchen war ein kleines Mädchen, das ich in der Notaufnahme gesehen hatte. Ich wusste nicht, warum man sie dorthin gebracht hatte, aber etwas in ihrer Ruhe erzählte mir von unsagbarer Trauer.

Atkins, Charles: DAS VERSCHWUNDENE PORTRÄT, S. 22

Es bedarf jedoch generell einer großen Empathie, um jene bildinternen Anzeichen zu erkennen, die zu einer die Gemäldetiefe ergründenden Narrativierung reizen und diese befruchten. Während eine

¹⁵⁰⁹ Wolf, Werner (2002): Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik, S. 52

¹⁵¹⁰ Vgl. Schmitz-Emans, Monika (1999): Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare, S. 51

¹⁵¹¹ Alpers, Svetlana (1976): Describe or Narrate? S. 16

angehaltene Bewegung oder Interaktion zwischen Figuren schnell als solche erkannt und erzählerisch ausgeführt werden kann, Symbole sich eindeutig zuordnen lassen und sich daraus eine Erzählung entfaltet, stehen für das stets Unsichtbare, das „Innere“ des Menschen, keine äußeren, durch strenge Konventionalität semantisch determinierten (An-)Zeichen zur Verfügung.

Jedes Gesicht hat etwas Eigenes, Unverwechselbares, und während ich die nächste Frau zeichne, lese ich ihre Geschichten, die vergangenen und die kommenden, als wäre ich ein Orakel, sehe ich alles ganz klar in ihren Zügen, und ein bisschen davon wandert auf das Papier, und trotz seiner schlechten Qualität und dem unzureichenden Zeichenwerkzeug gelingt mir ein Portrait nach dem anderen, reduziert auf wenige Striche und doch ist da dieses Leuchten von Leben und einer Geschichte.

Rygiert, Beate: DIE FÄLSCHERIN, S. 198

Die Darstellung von abstrakten Bewusstseinsinhalten ist konkret nur der Sprache möglich, doch sind Stimmungen als somatischer Ausdruck darstellbar.¹⁵¹² Durch diesen schimmert die Gefühls- und Gedankenwelt des Gemalten hindurch, die der Betrachter auf der Erfahrungsbasis seiner alltäglichen Interaktionen in Annäherung erkennen kann und die das „Leuchten von [...] einer Geschichte“ widerspiegeln, die nicht erzählt werden muss, um im Bilder-Text als eine solche aufgerufen zu sein.

„Und jetzt betrachten Sie bitte das Gesicht der Jüdin: ein schrecklicher Moment der Unentschlossenheit, würde ich meinen. Oder: ein grundlegender Sinneswandel. Sie steht da, den Blick auf das Hotel gerichtet. Sie scheint sich mit äußerster Kraft zu konzentrieren, nicht auf die Ziegelfassaden, sondern auf das Leben – oder den Mangel an Leben? – im Inneren des Hotels. [...] Wer könnte erahnen, was diese Frau denkt? [...]“

Norman, Howard: DER BILDERWÄCHTER, S. 124

Diese „Narrativierung“ markiert mehr die narrativen Leerstellen des Gemäldes als sie tatsächlich auszufüllen. Sie konnotiert die Geschichte stärker als sie zu erzählen, steckt so jedoch Eckpunkte einer Erzählung ab, deren Narreme zumindest in Andeutungen erkennbar werden.

[...] Joop Heijmann [mußte] die Jüdin, die er gemalt hatte, lieben. Das sprang auch noch dem Dümmssten sofort ins Auge. Man brauchte nur zu sehen, wie schön sie war, mit welcher Traurigkeit, Zärtlichkeit und Liebe zum Detail er sie gemalt hatte. Sollte er sie noch nicht geliebt haben, als er das Bild begann, so liebte er sie sicher, als er es beendet hatte. Vielleicht hatte er sie verloren. Vielleicht hatte er sie irgendwo gesehen und auf die niedrigste Art begehrt [...]. (S. 90f.)

Ausgehend vom markanten Ausdruck – der Traurigkeit der Porträtierten, die so *schwer zu übersehen* ist wie die Tatsache, dass *der Himmel grau ist* (S. 113) – wird hier der Aufriss einer tragischen Liebesgeschichte entworfen, die Stereotype aufruft, aber nicht ausfüllt. Dies ist ein Charakteristikum dieser Substrategie, welche der Betrachterfantasie die größtmögliche Freiheit lässt, sich aber aufgrund der fehlenden Stimuli und Lenkungsstrukturen im Bild nur als Vermutung und damit als narratives Grundgerüst darstellen kann. Derer sind angesichts eines Gemäldes auch mehrere denkbar.

Sie sah Beatrix von Burgund [auf einem Gemälde...] am Fenster in das Poem von der Rose und dem Ritter vertieft. [...] Vielleicht liebte sie und war unglücklich, und es verletzte ihren Stolz, daß jener Mann sie zurückwies [...]. Oder hatte der bestochene Armbrustschütze den Gram nach einer erstorbenen Leidenschaft [...] gerächt?

Pérez-Reverte, Arturo: DAS GEHEIMNIS DER SCHWARZEN DAME, S. 165

¹⁵¹² Vgl.: „Zwar kann sie [die bildende Kunst] so das Äußere von Figuren direkt wiedergeben und damit also das inhaltliche Narrem anthropomorpher Handlungsträger und -objekte erfüllen, aber alles Nicht-Visuelle, insbesondere Sinnzusammenhänge, die innere Welt der Gedanken, Gefühle und Vorstellungen der Figuren und vor allem deren Rede, bleibt im Gegensatz zum verbalen Erzählen jenseits ihres direkten Darstellungsbereichs und kann allenfalls indirekt, durch lexikalisches Andeuten im Gesichtsausdruck, in Blicken und Gestik der Figuren oder auch z.B. durch Allegorien, ersatzweise angedeutet werden.“ (Wolf, Werner (2002): Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik, S. 54) Leonardo da Vinci glaubte hingegen an die Ausdruckskraft der Malerei: „Und [...] Bilder werden, wenn die Geberden und Stellungen (der Figuren) gut zu den Gemüthszuständen (die sie ausdrücken sollen) passen, verstanden werden, als ob sie sprächen. (Ders. (1882): Das Buch von der Malerei, S. 29f.)

Nur in (An-)Deutungen wird hier der mögliche Plot einer Geschichte umrissen, der sich nicht aufgrund richtungslenkender Stimuli in die unmittelbare Vor- bzw. Nachzeit des gemalten Moments erstreckt, sondern aus der Stimmung generiert wird, welche das Gemälde erzeugt. Dieses schweigt jedoch gleichsam darüber, woraus seine dominante Atmosphäre resultiert. Die Dame, die auf ihm in schwarzen Samt gehüllt scheinbar in ihr Buch vertieft ist, könnte genauso gut *den Blick gesenkt [halten], um eine Träne zu verbergen [...]* (165). Hervorstechend ist in jedem Fall ihr Ausdruck von Trauer, der das narrative Potential mit der Frage nach der Ursache derselben erschließt. Je unergründlicher sich jedoch das Mienenspiel der Porträtierten darstellt, desto freier kann auch die Narrativierung erfolgen:

Dieser Brief, was sagt er der Frau, die am Fenster steht, das Gesicht in Sonnenlicht gebadet? Ist sie verliebt? [...]

Wer vermag das zu sagen? Ihr Gesicht ist abgeklärt, sie hat ihre Geheimnisse tief in ihrem Herzen verborgen. So steht sie da, begrenzt vom Bilderrahmen, eingefangen in einem Moment der Wahrheit. Sie hat ihre Entscheidung noch nicht getroffen.

Moggach, Deborah: TULPENFIEBER, S. 37

Dass hier der Rückbezug auf das zu inszenierende Gemälde intendiert ist, zeigt das textuelle Verharren im „Vielleicht“, das aufgrund der semantischen Unbestimmtheit des an Stimuli armen Monophasen-Einzelbildes glaubhaft nicht überschritten werden kann.

Man hat den Eindruck, als wäre es für sie [die geraubte Helena] ganz normal, daß sie mitten in der Nacht von merkwürdigen Burschen weggeschafft wird [...]. Die rechte Hand hat sie erhoben, was darauf hindeutet, daß sie vermutlich doch etwas beschäftigt. Vielleicht hat sie es mit den Bronchien. Wenn ich auch noch die andere Brust der grimmigen Kälte im Frühstückszimmer der Churts aussetze, denke ich, werde ich die erste Liebesnacht unter trojanischen Sternen vielleicht mit einem schlimmen Husten und einer triefenden Nase verbringen.

Frayn, Michael: DAS VERSCHOLLENE BILD, S. 39

Abgesehen von der humoristischen Qualität zeigt auch dieses Beispiel, dass die Orientierung tatsächlich am zu inszenierenden – und das heißt hier zu visualisierenden – Gemälde erfolgt und nicht an der mythologischen Hintergrund-Geschichte. Der konkrete Ausdruck der Helena auf diesem offenbar wenig gelungenen Werk soll für den Leser durch diese narrative Konnotation „sichtbar“ werden und nicht jener konventionelle aus der literarisierten Vor-Geschichte.

Diese in die psychologische „Tiefe“ des Bildes eindringende Narrativierung stellt im Grunde ein Paradoxon dar, weil sie durch das schon auf dem Gemälde „Unsichtbare“ das im Text unsichtbare Gemälde für den Leser sichtbar machen will. Damit ist sie die narrative Strategie, die am wenigsten durch das sichtbare Bild und am stärksten durch den Betrachter determiniert ist.¹⁵¹³ Als intermediale Inszenierung darf sie nur gelten, weil sie das „Vielleicht“ offen legt und mit diesem die semantische Uneindeutigkeit des Bildes repräsentiert. Denn dass dasselbe in seiner Ausprägung mit minimalem narrativen Potential, bei dem diese Strategie meist zum Einsatz kommt, weit weniger ein Plateau mit narrativen Stimuli als eine weiße Leinwand für die Projektionen der Betrachter darstellt, zeigt abschließend die in die Tiefe reichende Narrativierung eines Gemäldes durch verschiedene Rezipienten im Bilder-Text von Susan Vreeland, DAS MÄDCHEN IN HYAZINTHBLAU:

¹⁵¹³ Bild und Betrachter sind jene zwei Instanzen, welche die Narrativierung immer beeinflussen. Vgl.: „Die Beschreibung eines Bildes, die Deutung einer Skulptur lösen die in Bild und Skulptur enthaltene und verschlossene Geschichte heraus – dies ist literarische Praxis. [...] [D]ie Bildbeschreibung [kann] dabei nicht beliebig viele Geschichten erfinden [...], sondern nur solche Geschichten, die sowohl durch den geometrischen Ort des Kunstwerks, als auch durch den archimedischen Punkt des betrachtenden Ichs hindurchgehen [...]“ (Koeber, Thomas (1988): Verteidigung der Bildbeschreibung, S. 161) Die narrativen Substrategien unterscheiden sich nur durch den konstruktiven Anteil, den diese zwei Produzenten an der Generierung der Geschichte haben.

Jetzt wurde ihr klar, weshalb sie das Mädchen auf dem Gemälde so liebte. Es war ihre Stille. [...] [S]ie [hatte] das Gefühl, daß dieses Mädchen, das in einem Zimmer saß, aber hinausblickte, wahrscheinlich von Natur aus still war, genau wie sie. [...] Ihr Gesicht sagte ihr, daß sie sich wahrscheinlich etwas so Inniges oder Abwegiges wünschte, daß sie niemals wagen würde, ein Sterbenswörtchen davon zu sagen, daß sie aber dort am Fenster daran dachte. Und es sich nicht nur wünschte. Sie war in der Lage, etwas Großartiges, Verrücktes, Herzengutes zu tun. O ja. (S. 52)

Was mir vorher wie eine Leere in ihrem Blick vorgekommen war, erschien mir jetzt als unwiederbringliche Unschuld und eine tiefe Gemütsruhe, die mir einen Stich versetzte. Sie war nicht nur Attribut ihrer Jugend, sondern einer edleren Verfassung eines ungekünstelten Naturells. Das konnte ich in ihren Augen erkennen. Dieses Mädchen, wenn sie eine Frau geworden war, würde alles riskieren, alles opfern, über alles hinwegsehen und alles ertragen, um mit ihrem Geliebten vereint zu sein. (S. 95)

Die Geschichte, die sie sich ausgedacht hatte, erwachte wieder zu neuem Leben. [...] So wie der Künstler sie gemalt hatte, war sie mit sich nicht im reinen. Sie saß nach vorn gebeugt, und ihr angespannter Rücken kündete von einem inneren Kummer. Sie war eine verzweifelte Frau, die Schwächen hatte, genau wie sie, Versuchungen unterlag, genau wie sie. Eine Frau, die Bedürfnisse hatte. Eine Frau, die fast bis zur Selbstauflösung liebte. Eine Frau, die wahrscheinlich zuviel weinte, genau wie sie. Eine verängstigte Frau, die lieber glauben wollte, als daß sie wirklich glaubte [...]. (S. 120)

Nicht nur die Tatsache, dass jede der durch das Bild bewegten „Erzählerinnen“ der Dargestellten eine andere psychologische Tiefendimension verleiht, sondern auch, dass einige von ihnen ihre erste Version in Folge ihrer eigenen veränderten Lebenslage revidieren, weist das Fehlen der Lenkungsstrukturen im Bild selbst aus. Sie werden ersetzt durch die jeweilige psychische Grundstimmung und reale Lebenslage (*[...] genau wie sie!* S. 52) der Rezipientin, die der dominanten des Bildes zumindest nicht widerspricht. Denn alle drei erkennen hier deutlich den Stimulus, der mit der Miene und Haltung des gemalten Mädchens gegeben ist. Zwar legen sie ihn unterschiedlich auf die Facetten „Stille“, „Gemütsruhe“ und „innerer Kummer“ fest, er scheint jedoch derart dominant, dass er andere Stimuli – bei der Darstellung einer Person etwa die Frage nach Identität und Biographie derselben, die als Expansion in die Zeit beantwortet werden müsste¹⁵¹⁴ – in den Hintergrund rückt.

Die bezüglich der Bilder-Texte zu konstatierende Häufigkeit dieser narrativen Inszenierungsstrategie vor allem bei Monophasen-Einzelbildern, in der Regel Porträts, wirft die Frage auf, ob nicht gerade sie der Literatur besonders entgegenkommt. Lässt das narrative Eindringen in die „Tiefe“ eines Einzelbildes doch den größten kreativen Spielraum und kann durch die Sprache das Abstrakte explizieren, was im Piktoralen nur als Konnotation zum Ausdruck kommt: Emotionen, welche die Schnittstelle zwischen Einzelbild und Literatur darstellen:

„Das Ziel der visuell dargebotenen Geschichte sowie ihre Wirkung auf den Betrachter sind ungefähr dieselben wie die der literarischen Texte auf den Leser: sie sind affektiver Art. Während Bilderreihen mit ihrer epischen Narrativität im allgemeinen die Erweckung der admiratio anstreben, soll die dramatische Narrativität des Einzelbildes heftigere Emotionen auslösen.“¹⁵¹⁵

Abschließend lässt sich erneut fragen: Können Gemälde in literaturgemäßer Form, das heißt erzählerisch, inszeniert werden? Die Bilder-Texte geben eine positive, außerdem differenzierte Antwort darauf. Sie verbalisieren nicht nur die konventionell als „narrative“ gekennzeichneten Werken, sondern alle sich graduell bezüglich bildinternen lenkender Stimuli unterscheidenden Ausprägungen piktoraler Darstellungen und überwinden mit sprachlichen Mitteln jenes „Defizit des bildlichen Medi-

¹⁵¹⁴ Dass diese möglich ist, deutet der Text nur an: *Sie erfand Geschichten über die junge Frau aus Groningen oder Amsterdam oder Utrecht, die mit ihrer Nähkunst berühmt wurde und bei der Menschen aus aller Welt anreisten, um sich ein Gewand von ihr schneidern zu lassen.* (Vreeland, Susan: DAS MÄDCHEN IN HYAZINTHBLAU, S. 109)

¹⁵¹⁵ Varga, Aron Kibédi (1990): Visuelle Argumentation und visuelle Narrativität, S. 365

ums, temporale und kausale Kohärenz und klare Identifikationsmöglichkeiten allein aus sich heraus zu ermöglichen¹⁵¹⁶, welches den Unterschied zum verbalen Medium markiert.

Als Charakteristikum der auf Unterhaltung zielenden Textsorte ist jedoch zu konstatieren, dass die untersuchten Romane die narrative Versprachlichung vor allem bei real nicht-existenten Bildern anwenden. Es ist erstens zu vermuten, dass die konventionellen und etablierten semantischen Rezeptionsschemata, die bei realen, bekannten Werke der bildenden Kunst auch bei deren literarischer Form unweigerlich aufgerufen würden, die erzählerische Freiheit des Romanautors einschränken. Zweitens ist anzunehmen, dass die Bilder-Texte als auf primär auf Unterhaltung zielende Literatur es scheuen, mit ihren Mitteln die etablierten Geschichten „hinter“ den prominenten Gemälden zu durchbrechen, das heißt, dem über eine lange Zeit „fortgeschriebenen“ Rezeptionstext einen kontrastierenden entgegenzusetzen. Eine derartige Auseinandersetzung mit dem piktoralen Werk widerspräche der Lesererwartung und träge nicht die unterhaltende statt intellektuelle Rezeptionshaltung. Generell ist daher zwar Schmitz-Emans zuzustimmen, die konstatiert, dass dem „Bild [...] nicht nur Geschichten eingeschrieben [sind], es entlässt auch neue Geschichten aus sich heraus, und diese können den ursprünglichen Sinn, die ursprünglichen Geschichten überwuchern und verdecken. Sollen wir sagen, das Bild sei noch nicht fertig; die Literatur arbeite noch daran?“¹⁵¹⁷ Die Bilder-Texte sind jedoch mit ihrem vorrangigen, durch piktorale Inszenierung zu erreichenden Ziel einer stärkeren visuellen Komplexität nicht an einer solchen „Arbeit“ interessiert. Dies zeigt außerdem der Befund, dass viele dieser Romane auch keine gänzlich „neuen“, das heißt fiktiven Gemälde narrativieren, sondern eigene, im Stil bekannter Künstler „gemalte“, so dass diese literarisch generierten Kunstwerke dem Leser ohne historischen Ballast und dennoch visuell imaginär möglichst stark konturiert vor Augen stehen. Nur von solchen lassen sich narrativ Geschichten ableiten, die an jeder Stelle auch auf diese inszenierten Gemälde zurückführbar und somit „bebildert“ sind. Damit weisen sich die Bilder-Texte einmal mehr als Visualisierungsliteratur aus und zeigen, dass es sich bei der narrativen Versprachlichung der inszenierten Gemälde um ein intentionales intermediales Phänomen handelt.

5.1.1.4. Titulierende Verbalisierung

Eine Verbalisierung, welche die drei ersten in Kurzform vereint, ist die auch außerliterarisch gegebene konventionelle Versprachlichung eines Gemäldes: sein Titel. Da es keine Regeln dafür gibt, welche Relation diese Bildbezeichnung zum Werk aufweisen, welchen Bildaspekt sie aufgreifen muss und damit, welche Funktion sie haben soll, kann sie als explizite sprachliche Benennung fungieren (z.B. Robert Delaunay: „Fenster-Bild“, 1912 / Wassily Kandinsky: „Komposition“, 1925), deskriptive Aussagen machen (z.B. Joachim Beuckelaer: „Marktfrau mit Gemüse, Obst und Geflügel“, 1564 / Albrecht Dürer: „Bildnis des Malers“, 1516), die denkbar kürzeste Form eines narrativen Textes darstellen (Salvador Dalí: Geopolitisches Kind beobachtet die Geburt des neuen Menschen, 1943) oder einen literarisch konstituierten Prä-Text aufrufen (z.B. Paul Delvaux: Pygmalion, 1939 / Vittore Carpaccio: Legende der Heiligen Ursula, 1490/95). Keinesfalls muss dieser Bildname

¹⁵¹⁶ Wolf, Werner (2002): Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik, S. 70

¹⁵¹⁷ Schmitz-Emans, Monika (2002): Die Intertextualität der Bilder als Gegenstand der Literaturwissenschaft, S. 224

auch das Bild „mimetisch“ repräsentieren, es also mit dem, was es darstellt, bezeichnen, auch wenn dies von den meisten Rezipienten erwartet wird, die durch diesen Text zu „sehen“ hoffen, was ihnen die Anschauung des Bildes nicht eindeutig offenbart. Doch gerade Werke der modernen Kunst, die auf der Leinwand nichts „darstellen“, allenfalls durch Farbe oder Konturen „etwas“ andeuten, was ihr Titel vorgibt und „sehen machen will“, spielen mit der Erwartung an den Bildnamen. Wenn Betrachter tatsächlich in Franz Marcs „Kämpfenden Hähnen“ selbige zu sehen glauben oder in Marcel Duchamps „Akt, eine Treppe hinabsteigend“ (1912) eine Person „in statischer Bewegung“ erkennen, zeigt dies, dass bei einer „Gleichrangigkeit von Bild und Text [...] die Textsemantik über die Bildsemantik [dominiert]“¹⁵¹⁸ und der Bildtitel die -interpretation steuert. Dem Betrachter wird suggeriert, was er sehen soll. Die Frage, ob der Rezipient auch sieht, was dargestellt ist, führt auf ein die Leinwand übergreifendes, intermediales Feld, auf dem der Künstler mit der Wahrnehmung des Betrachters und mit dessen Anspruch an das, was ein Titel konventionell zu leisten hat, spielt: Er macht diesem, der auf das Selbst und seine Sinne zurückgeworfen ist, zwei Illusionsangebote und fordert dessen Entscheidungsfähigkeit heraus, diese in Text und Bild dargebotenen Seh-Offerten in Übereinstimmung zu bringen oder sich von einer zu distanzieren. Die Emanzipation des Betrachters vom betrachteten Objekt und sich selbst ist also gleichermaßen vonnöten und führt zur Reflexion der eigenen Wahrnehmung, die sich so als eine nicht nur (seh)sinnlich, sondern auch intellektuell gesteuerte erkennbar macht.

Wie bei einer offenkundigen Nicht-Korrelation von Signifikat und Signifikant, von Gemälde und Titel, stellt sich für die Bilder-Texte in ähnlicher Weise die Frage, welche – über die Lenkungsfunktion aufs Pikturale hinaus – inszenatorische Kraft der Bildname alleine, als singuläre Strategie zur Visualisierung eines Bildes im Text, haben kann. Denn in diesem Kapitel sollen nicht jene Bildtitel untersucht werden, die etwa als formelhafte Ergänzung der narrativen Verbalisierung fungieren oder die deskriptive unmittelbar zusammenfassend abschließen. Es soll stattdessen gezeigt werden, dass der Bildname selbst einen eine Ansicht, vielleicht gar Anschaulichkeit oder Erfahrbarkeit generierenden Prozess in Gang setzen kann, wenn er bestimmte Voraussetzungen erfüllt bzw. in einem spezifischen Kontext steht. Diese Möglichkeit wird in einem der Romane erwogen:

Liebe Freunde,

Der letzte Arztbesuch. Gewiss steht Ihnen schon beim Lesen dieses Titels ein pathetisches Gemälde vor Augen. Ein verlegener Arzt, der den nächsten Anverwandten den bevorstehenden Tod eines jungen Mannes ankündigt. Man sieht ihn im Hintergrund des Zimmers auf seinem Bett liegen. An diesem dramatischen Bild mit dem traurig ahnungsvollen Titel hat Deverell in den letzten drei Monaten gearbeitet.

Delerm, Philippe: BLAUSEIDENER PFAU, S. 156

Der natürliche „Zeige-Effekt“¹⁵¹⁹ des Titels wird hier zu einem konstruktiven Visualisierungsanreiz, der auf verschiedene Bildaspekte gerichtet sein kann, etwa auf das Sujet, kompositorische Eigenschaften oder die Bildstimmung. Dies ist jedoch kein singulärer Fokus, sondern kann mehrere Suggestionen einschließen. So wird hier durch „Arztbesuch“ die Ansicht einer alltäglichen Situation evoziert, der Zusatz „letzte“ erzeugt die Atmosphäre des Gemäldes, das aufgrund des „traurig ahnungsvollen“ Titels vor dem inneren Auge unweigerlich in dunklen Tönen erscheint. Die „allgemein menschliche Situation“, die keine historischen oder literarischen Kenntnisse voraussetzt, spannt überdies einen narrativen Rahmen auf, da „sich der Betrachter leicht selber eine ihn rührende Ge-

¹⁵¹⁸ Titzmann, Michael (1990): Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relation, S. 382

¹⁵¹⁹ Vgl. Schmitz-Emans, Monika (1999): Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare, S. 43

schichte um das dargestellte punctum temporis imaginieren kann“ und sich damit „die affektive Wirkung [besonders] eines [Monophasen-]Bildes[...] wesentlich erhöht“¹⁵²⁰.

„Wir brauchen unbedingt Titel [...]. Durch den Titel wird nicht nur die kulturelle Stellung des Werkes verändert, sondern auch der gesamte Kontext, in dem es sich uns zeigt: die Bedeutung dieser bestimmten Anordnung von Formen und Farben verändert sich während des mitunter sehr langsam fortschreitenden Verstehens dieser wenigen Wörter, doch auch die Anordnung selbst verändert sich.“¹⁵²¹

Und dies gilt nicht weniger für ein rein sprachlich evoziertes Gemälde, als welches das in BLAUSEIDENER PFAU inszenierte des Präraffaeliten Walter Deverell, „The Doctor´s Last Visit“, für die meisten Leser wohl gelten muss, weil es weitgehend unbekannt ist. Im Roman steht die titulierende Verbalisierung am Anfang eines Briefes, in dem von den „letzten Tagen“ des Künstlers berichtet wird und der als narrative Verbalisierung des Gemäldes gelesen werden kann, da der Maler im Gemälde seine eigene momentane Situation dargestellt hat. Diese erzählende Versprachlichung stützt hier jedoch lediglich nachträglich die durch den Titel schon erzeugte Visualisierung, vor allem in ihren Ausprägungen der Ansicht und Erfahrbarkeit: die gezeigte Situation wird sichtbar und berührt, die konkrete künstlerische Gestaltung ist zumindest zu erahnen.

Auf diese evozierende Kraft eines eine Alltagsbeschreibung implizierenden Titels setzt auch der Bilder-Text DER BILDERWÄCHTER, in dem im ersten Satz das zentrale Gemälde mit Namen „Jüdin auf einer Straße in Amsterdam“ genannt und dieser bis Seite 88 fünf Mal wiederholt wird ohne dass bis dahin einmal gesagt oder über die Titel-Informationen hinaus beschrieben worden wäre, was das Gemälde darstellt. Die Visualisierung soll durch den Bildnamen erfolgen, der rein deskriptiv und ein *Allerweltstitel* zu sein scheint – *und trotzdem bedeutungsgeladen* (S. 124) ist. Andere Titel sind rein deskriptiv, suggerieren nichts über ihre Semantik hinaus. Dies ist meist der Fall, wenn es sich um Stillleben handelt („Stilleben mit Äpfeln“, Mayle, Peter: CÉZANNE GESUCHT!, S. 102), um Porträts von Unbekannten („Portrait einer jungen Frau“, Chadwick, Whitney: IM LABYRINTH DER BILDER, S. 68), um eine Kombination derselben („Knabe mit der Eidechse“, „Knabe mit dem Fruchtkorb“, Dempf, Peter: DAS VERMÄCHTNIS DES CARAVAGGIO, S. 185) und generell um Bilder, die vermutlich wenige narrative Lenkungsstrukturen aufweisen, also keine Handlungen, sondern Haltungen (von Personen) oder Zustände (von Dingen) darstellen („Das Glace-Museum“, Norman, Howard: DER BILDERWÄCHTER, S. 12). Diese Titel erzeugen allein eine Ansicht beim lesenden „Betrachter“, berühren ihn jedoch weder noch vermitteln sie ihm eine konkrete Anschauung des Gemäldes.

Eines der Bilder, das ich suchte, trug laut Kartei den Titel „Liegendes Mädchen Nackt“. Ich erwartete eine halbherzig stilisierte Malerei und hoffte, wenigstens dieses Motiv gleich zu erkennen.

Boetius, Henning: LAURAS BILDNIS, S. 39

Allenfalls wird mit diesem deskriptiven Titel die Gemäldeansicht, also eine Motiv-Vorstellung mit reinem Informationswert, evoziert. Nicht verwunderlich ist daher, dass diese Inszenierung fast ausschließlich Gemälden vorbehalten ist, die im Roman keine zentrale Rolle spielen, nur als „Requisiten“ fungieren und die „intermediale Atmosphäre“ des Bilder-Textes unterstreichen. Eine ebenso wenig visuell konkrete Imagination schaffen auch die Titel, die mit jenem einer literarischen Geschichte oder der Bezeichnung eines historischen Ereignisses identisch sind und damit gleichzeitig einen piktoralen Topos der Kunstgeschichte aufrufen. Während die oben beschriebenen Strategie-Varianten auf den Sachsinne des lesenden „Betrachters“ setzen, sprechen diese Bildnamen dessen

¹⁵²⁰ Varga, Aron Kibédi (1990): Visuelle Argumentation und visuelle Narrativität, S. 364

¹⁵²¹ Butor, Michael (²1993): Die Wörter in der Malerei, S. 15

Bedeutungssinn an. Während dieser im Sinne Panofskys dazu diente, das Bild zu interpretieren, kann er hier ebenso die „Bildinterpretation“ wieder in eine Ansicht umwandeln. Das Wissen um die Geschichte oder/und – dies ist abhängig vom Bildungsgrad des Betrachters – die Kenntnis der in der Kunstgeschichte erfolgten Motiv-Prägung dieses Sujets sind die visualisierenden Quellen. So werden Gemälde mit Titeln wie die „Auferstehung des Lazarus“ (Dempf, Peter: DAS VERMÄCHTNIS DES CARAVAGGIO, S. 437) oder „Susanna im Bade“ (Moggach, Deborah: TULPENFIEBER, S. 12), welche die literarischen und künstlerischen Sujets zitieren, auch nicht mehr mit anderen Strategien inszeniert. Dies zeigt sich umso deutlicher, wenn die Ansicht eines derart inszenierten Gemäldes von der konventionellen Geschichte oder Bildgestaltung abweichen soll. Dempf etwa nutzt die titulierende Verbalisierung als eine die deskriptive ersetzende Kurzform und baut seine abweichende Ansicht darauf auf:

„Micheles [Caravaggios] Apostel, die hier Maria umstanden, waren keine Priester, wie es die derzeitige päpstliche Linie vorschrieb, sie waren allesamt Laien [...]. Eilte nicht der Legende nach Christus herbei, um Marias Seele in den Himmel zu geleiten? Wo war er? Warum fehlte er?“

Dempf, Peter: DAS VERMÄCHTNIS DES CARAVAGGIO, S. 85



Bild 10: „Tod Mariä“, 1605/06 (Caravaggio)

Der „Tod Mariä“ wäre mit dem Titel ausreichend inszeniert, wenn es um das Imaginieren einer Ansicht ginge, die nicht von der konventionellen Gestaltung dieses Themas abweiche. Überdies ist dadurch auch ein Grad an Anschauung zu erreichen, da der klassisch gebildete Leser zur Visualisierung durch derartige, auf religiöse oder mythologische Motive verweisende Titel (ohne Verweis auf den Künstler) klassische, figürliche Umsetzungen „Alter Meister“ heranziehen und beim „Abendmahl“ sicherlich nicht an die surrealistische Gestaltung von Salvador Dalí (1955), sondern an jene Leonardo da Vincis denken wird. Dies gilt für alle durch Titel aufgerufenen Genres. Mit dem Bildnamen „Portrait von Napoleon in seinem Arbeitszimmer“ (Chadwick, Whitney: *IM LABYRINTH DER BILDER*, S. 68) werden Herrscherbildnisse mit ihren spezifischen Merkmalen aktualisiert, durch die Nennung des prominenten Porträtierten außerdem typische Darstellungen desselben. Auch ohne dass das reale Vor-Bild derart bekannt wäre wie das hier titulierend verbalisierte Gemälde von Jacques-Louis David (1812), lässt sich von diesem eine Ansicht und vage Anschaulichkeit herstellen.



Bild 11: „Napoleon in seinem Arbeitszimmer“, 1820 (Jacques-Louis David)

Dies gilt nicht nur für gegenständliche Kunst. Auch die für die moderne Abstraktion typischen, den Experimentalcharakter indizierenden Titel evozieren konturierte Vorstellungen, so dass auch ein Gemälde mit dem weitgehend unbestimmten Titel „Studie in Blau“ (Roberts, Nora: DER MALER UND DIE LADY, S. 47) zumindest in unscharfen Umrissen imaginiert werden kann.

Ein größerer Grad an Anschaulichkeit ist mit der titulierenden Verbalisierung erst durch deren Kombination mit dem (realen) Künstlernamen oder der Stilepoche zu erreichen. Dies muss nicht auch die außerliterarische Existenz eines Gemäldes dieses Titels (*Dem Kunstwerk war [in einem Kunst-Sachbuch] eine volle Seite gewidmet, und es trug den kurzen Titel: „Frau mit Melonen. Paul Cézanne, ca. 1873 [...]“*, Mayle, Peter: CÉZANNE GESUCHT! S. 91), kann, aber muss nicht dessen Prominenz (*Er [...] berichtete, wie es der [...] Einsatztruppe von Scotland Yard gelungen war, das berühmteste [...] Gemälde Norwegens, Der Schrei von Edvard Munch, aufzuspüren.*, ebd. S. 25) voraussetzen. Dass auch ein *verschollene[s] Bild* durch den Titel „Frühling“ und die Information über den Künstler, Breugel, in einiger Konkretetheit imaginiert werden kann, darauf setzt der Roman von Michael Frayn, in dem der Protagonist ein Gemälde (wieder)-entdeckt, einen Schatz, von dem er nur mit *Schwierigkeit* reden kann, *denn er hat keinen Namen und ist noch nie beschrieben worden, und niemand hatte je auch nur die leiseste Vorstellung, wie er aussehen könnte* (S. 7f.). Dennoch gelingt es dem Breugel kundigen Leser in Analogie zur existierenden Gemäldereihe „Jahreszeiten“ den fehlenden „Frühling“ in einiger Anschaulichkeit (Stil, Farbgestaltung etc.) zu evozieren. Gleiches gilt für die titulierende Versprachlichung im Kontext der Stilepoche. So kann etwa das Gemälde des fiktiven Malers Jan van Loos, „Frau, auf einem Bett liegend“, in Deborah Moggachs TULPENFIEBER in Analogie zur Kunst der erzählten Zeit, dem niederländischen Goldenen Zeitalter, imaginiert werden (vgl. S. 139f.).

Wie stark der Titel jedoch nicht nur angesichts eines realen Bildes als „Lesehilfe“¹⁵²², sondern mit welcher visualisierenden Kraft er auch als außerpiktorale Lenkung im Rahmen einer Bildinszenierung im Text fungieren kann, zeigt sich in Jane Urquharts Bilder-Text ÜBERMALUNGEN. In diesem gibt der Protagonist, ein Maler, seinen Bildern Titel, die als „sprechende“ – einige im Sinne von deskriptiv („Der Sägebock“ S. 58, 111, „Das ungemachte Bett“, S. 111), andere narrativ („Nächtliche Reise in den Norden“, „Der Überraschungsbesuch“, S. 111) visualisierend – gelten können. Paradox mutet jedoch an, dass einige dieser Gemälde nichts von all dem erkennen lassen, was ihr Titel verheißt. Denn sie gehören zum „Auslöschungszyklus“ des Künstlers, der *die totale Verschleierung [...] das totale Weiß* (S. 262) sucht und seine Szenen, die *zwar kraftvoll, zugleich aber informationsarm sind* (S. 119), mit dicker Farbe übermalt.

Nicht lange danach malte ich ein Bild mit dem Titel „Der Pavillon“, ein weiteres Werk der Serie, den die Kritiker später meinen „Auslöschungszyklus“ nennen sollten. Es war mein dritter Versuch in diesem Stil; die beiden früheren Bilder heißen „Verborgene Tiere“ und „Der Sägebock“. Als ich mit meiner Arbeit am „Pavillon“ fertig war, konnte man von dem Gebäude nur noch eine ganz schwache Andeutung erkennen. (S. 58)

Beschrieben werden diese Bilder im Roman allenfalls fragmentarisch. Eykman sieht darin eine konsequente Fortführung der Titelgebung, deren Unbestimmtheit dem „Stil des Entzuges bzw. der

¹⁵²² Wolf spricht von dieser Lesehilfe als einer intermedialen Anleihe beim verbalen Medium (vgl. ders. (2002): Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik, S. 69).

Auflösung realistischer Bestimmung in den Bildwerken¹⁵²³ entspreche. Hier wird jedoch bezweifelt, dass die Bildnamen tatsächlich derart „vage“ sein sollen. Bereits der häufig auftretende bestimmte Artikel – „Der Pavillon“, „Der Sägebock“, „Das ungemachte Bett“ – widerspricht dieser Annahme. Setzt man die Titel in Relation zu den sie bezeichnenden Kunstwerken, auf denen nicht das bezeichnete Signifikat zu sehen ist, erscheint gerade durch dieses Paradoxon ihr Konkretheits-Grad umso höher und koppelt das Bewusstsein der Anschauung des Bildes von jenem der Rezeption des Titel-Textes ab. Der menschliche Geist ist nicht in der Lage, die dominante Vorstellung, die der Text erzeugt, mit dem „zu Sehenden“ in Übereinstimmung zu bringen. Die Assoziationen, die durch die konventionelle Relation der Zeichen mit der außersprachlichen Wirklichkeit erzeugt werden, sind zu stark. Das Gemälde selbst tritt in den Hintergrund. Diese Erfahrung macht auch der Künstler im Roman.

Ein verborgenes [durch den Titel indiziertes] Sujet ist ein gefundenes Fressen für die Theoretiker, über nichts läßt sich leichter reden. Sogar die, die meiner Arbeit früher gleichgültig oder ablehnend gegenüberstanden, verfassen nun lange, gedankenschwere Aufsätze über die in meinen Bildern verborgenen Gegenstände und Inhalte, die sie sich, so wie die Dinge liegen, größtenteils aus den Fingern saugen. Das ergab bisweilen recht interessante Phantasien.

Urquhart, Jane: ÜBERMALUNGEN, S. 196

Diese Visuelles evozierende Kraft der Sprache, die selbst angesichts des offenkundigen Nichts auf der Leinwand das für die Romanfiguren nicht zu Sehende für den Leser „sichtbar“ werden lässt, erhöht sich noch dadurch, dass im Bilder-Text nicht einmal das darin als unsichtbar Beschriebene „zu sehen“ ist: Der „betrachtende“ Leser wird in der unmittelbaren Textrezeption nicht durch eine weiße Leinwand irritiert. Zeitversetzt generiert er zunächst durch den Text eine Bildvorstellung, die sich unwillkürlich an der Semantik des Titels orientiert. Die darauf folgende Rückführung der imaginierten Vorstellung etwa eines gemalten Pavillons auf eine konturenlose einfarbige Leinwand ist ein gewaltsamer Bewusstseinsakt, der niemals so vollständig gelingen wird, wie der Auslöschungsakt des Malers auf der Leinwand. Und selbst bei diesem musste der Künstler feststellen, dass *der Umriß des Dachs und das dunkle Blau des Sees wieder durch die darüberliegenden Weißschichten an die Oberfläche drangen [...]* (S. 58). Ein immaterielles, sprachlich erzeugtes Gemälde ist noch weit weniger zu übermalen, doch (nach)vollzieht der Leser durch diesen Versuch imaginär genau jenen Akt, den der Maler im Roman ausführt: übermalen.

So sind [...] *Gemäldetitel[... also keineswegs so] nichtssagend wie Grabinschriften* (Fleischhauer, Wolfram: DIE PURPURLINIE, S. 369). Während sie in unmittelbarer Relation zum existierenden Gemälde dessen Rezeption in jedem Fall beeinflussen – und sei es durch eine Irritation der Wahrnehmung des Piktoralen –, so erzeugen sie umso mehr eine Vorstellung von einem „als ob“-Gemälde, dessen visuelle Konkretheit sich dieser nicht entgegenstellen kann.

5.1.2. Überwindung der ikonischen Unsichtbarkeit durch analoge Sichtbarkeit

Die Bezeichnung, das heißt die Repräsentation eines Gegenstandes der außersprachlichen Wirklichkeit durch ein konventionell ihm zugeordnetes Zeichen, kann als die genuine, doch denkbar einfachste Verfahrensweise der Sprache gelten, diesen „sichtbar“ zu machen, das heißt eine zumindest vage visuelle Vorstellung von ihm zu evozieren. Die Beschreibung ermöglicht dem Leser

¹⁵²³ Vgl. Eykman, Christoph (2003): Über Bilder schreiben, S. 171

hingegen schon eine Konkretisierung seiner Imagination, erfordert aber auch weitaus mehr sprachliche Zeichen. Die Bezeichnung in Kombination mit dem Vergleich hingegen befähigt den Betrachter, durch die arbiträren Sprachzeichen „hindurch“ und auf Basis seiner Erinnerung ein fest umrissenes Bild jenes Gegenstandes, der sich seinen Augen beim Lesakt nur als Buchstabenkombination darbietet, zu generieren. Die „Herstellung einer Korrelation zwischen zwei oder mehreren (Eigenschaften von) Gegenständen oder Sachverhalten, bezogen auf eine gemeinsame Eigenschaft (Tertium comparationis) [...]“¹⁵²⁴, setzt allein die Bekanntheit mindestens eines der Vergleichsobjekte beim Rezipienten voraus, damit das „Unsichtbare“ durch das (zumindest in der Erinnerung) „Sichtbare“ ebenfalls „sichtbar“, das heißt in annähernd konkreter visueller Form generiert werden kann. Sprachlich ist dieses Verfahren im Deutschen meist mit „... so wie ...“ kodiert. Die Bilder-Texte nutzen den Vergleich – so die grundlegende Suppletionsthese dieser Arbeit –, um das Defizit der Nicht-Ikonizität ihrer Zeichen, die nicht gleich den piktoralen visuell konkret repräsentieren, ein Gemälde daher auch nicht mit gleicher Anschaulichkeit inszenieren können wie die visuellen Medien (z.B. die Fotografie), auszugleichen.

Doch die visuell präzise Repräsentation des Piktoralen ist dem Text auch mit Hilfe des Vergleichs nicht möglich. Denn erstens ist die Sprache abhängig von variablen Faktoren des Rezipienten, der das Gemälde – textuell nur bedingt lenkbar – visualisieren muss. Zweitens können derart immer nur Facetten, nie die Ganzheit des zu inszenierenden Gemäldes vor Augen geführt werden. Andernfalls handelte es sich bei dem außersprachlichen Vergleichsobjekt nicht um ein durch Ähnlichkeit, sondern Gleichheit mit dem zu inszenierenden Werk verbundenen Gegenstand und damit in sprachlicher Hinsicht um eine schlichte Benennung des Gemäldes in Form meist einer titulierenden Verbalisierung des realen Kunstgegenstandes.

Die Inszenierungsstrategie, die in den Bilder-Texten eine dem Roman nie (außer durch beigefügte Reproduktion des Gemäldes) erreichbare ikonische Präsenz des Kunstwerks in intersubjektiver „Als ob“-Qualität anstrebt, bedient sich des vergleichenden Verweises etwa auf bestimmte bekannte Werke oder stilistische Stereotype der Kunstgeschichte, die beim Leser als bekannt vorausgesetzt werden. Durch einen Rekurs (Analogie oder Absetzung) auf einen bestimmten Gemäldeaspekt, etwa ein Motivelement desselben, wird der entsprechende des nur im Text existenten Gemäldes anschaulich konkretisiert – auf Basis der visuellen Erinnerung des Lesers.

Das Baby lag auf einem violetten Tuch mit wunderbarem Faltenwurf und schlummerte selbstvergessen, sein Kopf ruhte auf einem seiner dicken Ärmchen. Es sah genauso aus wie andere Jesuskinder auf frühen Barockgemälden [...].

Llewellyn, Caroline: DIE GALERIE, S. 53

Durch diesen Verweis gewinnt das Gemäldemotiv für den Leser an Konkretheit und zwar jene seiner außersprachlich „vorgezeichneten“ Ausprägung. Diese muss nicht einmal ein konkretes Kunstwerk darstellen, die Signalwörter „Jesuskind“ und „Barockgemälde“ allein evozieren zumindest die Vorstellung, die in der Kunstgeschichte zum Topos geworden ist: Ein wohlgenährtes Kind mit rosa Wangen. Dagegen setzt der folgende Vergleich mehr als ein diffuses kunstgeschichtliches Wissen voraus, nämlich die genaue Kenntnis eines konkreten van Gogh-Gemäldes:

„Das nächste Bild heißt Anne im Café ‘Le Tambourin’ [...]. Auf dem Bild habe ich sie gemalt, als sie in einem Pariser Café gerade die Karte zerrissen hatte. [...] Aber sonst sitzt Anne Meijer wie bei Van Gogh

¹⁵²⁴ Glück, Helmut (1993): Vergleich, S. 677

– *übrigens das Bild, in dem er die leuchtenden Farben entdeckte. [...] Doch achten Sie darauf, daß Anne genauso dasitzt wie die Frau in van Goghs Bild, die Arme auf dem Tisch verschränkt. Ein rundes Café-tischchen. [...]*"

Norman, Howard: DER BILDERWÄCHTER, S. 218f.

Auf den charakteristischen Stil eines Malers rekurriert hingegen die folgende Inszenierung und zielt damit nicht nur auf größere Anschaulichkeit des durch den Text erzeugten Gemäldes, sondern auch auf dessen Erfahrbarkeit, die auf Basis der Erinnerung eines jeden Betrachters, der einmal von einem Porträt Tizians „angeschaut“ worden ist, (nach-)vollziehbar werden soll.

Sein Porträt von Anthonis Mor [...] zeigt einen elegant gekleideten Mann, der den Betrachter souverän und ein wenig skeptisch von der Seite anblickt, in jener vornehmen Haltung, die in den Porträts Tizians [...] ihren unübertroffenen Ausdruck fand.

Frayn, Michael: DAS VERSCHOLLENE BILD, S. 137

Dass in Form des *Wie*-Verweises auf bekannte Künstler sogar ein ganzes Gemälde sprachlich „gemalt“ werden kann und dieses seine Anschaulichkeit für den Leser somit aus Versatzstücken der Werke einzelner Künstler bezieht, zeigt Marini im Roman DER TULPENMALER, in dem „Meister Napilut“ wie seine Gemälde ein synthetisiertes Konstrukt aus den Biographien einiger Künstler des Goldenen Zeitalters ist: Die gemalte Ehefrau des Tulpenmalers ist *mit feinsten Gaze bedeckt worden, und zwar mit einer Meisterschaft, die an manch eleganten Pinselstrich von Frans Hals erinnert. [...] Licht fällt, ähnlich wie auf den Bildern von Rembrandt, von links ein [...]* und in den Augen der Dargestellten zeigt sich das *vibrierende Daseinsgefühl, welches das Bild durchdringt wie bei Vermeer* (S. 296).

Über die Anschaulichkeit der Motiv-Darstellung hinaus zeigt sich in dieser Strategie auch der als Merkmal der auf Unterhaltung zielenden Visualisierungsliteratur benannte quantitative Rationalisierungseffekt. So „erspart“ sich der Autor im Folgenden die notwendigerweise detailreiche Beschreibung der *grotesken Szenen* auf dem zu inszenierenden Gemälde, indem er auf jene von Hieronymus Bosch gemalte verweist, die nicht nur Kunstkennern zumindest durch den „Garten der Lüste“ vor Augen stehen dürften.

Der Triumph des Todes und die Dulle Griet sind vermutlich um 1562 entstanden, und beide Werke erinnern an die grotesken Szenen, die Hieronymus Bosch fünfzig Jahre zuvor gemalt hatte [...].

Frayn, Michael: DAS VERSCHOLLENE BILD, S. 269

Neben dem Motiv sind es vor allem die Farben des Gemäldes, deren Stimmung erzeugende Leuchtkraft oder Düsternis, die nur schwer durch das Schwarz-Weiß des Textes hindurchscheinen können, um ein „Als ob“ der sinnlichen Rezeption zu ermöglichen. Gerade diese die Seele direkt ansprechenden Gestaltungsmittel lassen sich – in Kontrast zur Bedeutung in der Malerei – in nur sehr unbefriedigendem Maße verbalisieren und werden daher häufig durch den Vergleich mit einer außerliterarischen Manifestation in Erinnerung gerufen:

„Tizians Rot, Vermeers oder Cézannes Blau, van Goghs Gelb: Sie liegen fest, bleiben dem eigenen und dem Blick anderer wiederholbar; sie sind eingebunden in eine malerische Ausdrucksgeschichte, in eine bestimmte Atmosphäre, in einen Bildraum und einen Figurenzusammenhang [...].“¹⁵²⁵

So ist etwa das südfranzösische Licht, das van Gogh einzufangen wusste, nicht anschaulicher sprachlich zu repräsentieren als durch seinen Namen.

Es sind größtenteils in Farben schwelgende Landschaftsbilder. Die kraftvollen, farbenschwärmenden Details, die an van Gogh erinnern und dennoch unverkennbar seine eigenen sind [...].

Morrell, David: DAS PORTRÄT, S. 12

¹⁵²⁵ Mönig, Klaus (2002): Malerei & Grafik in deutscher Lyrik des 20. Jahrhunderts, S. 23

Ebenso stehen die farblich kontrastreichen Gemälde der Künstler des 16. Jahrhunderts vor Augen, wenn auf deren dunkle Grundierung verwiesen wird.

Erlicht das Licht, dann male ich das Bild in die Dunkelheit. Tags mische ich eine nachtschwarze Imprimitura, so wie Tintoretto sie schon benutzte und Dominikos Theotokópulos aus Kreta, den sie El Greco nennen.

Rygiert, Beate: DIE FÄLSCHERIN, S. 427

Neben der Gesamtansicht können mit dem Vergleich auch Form und Farbe der Gemäledetails fokussiert werden. So dient etwa die mimetische Genauigkeit der Niederländer zur Veranschaulichung einer piktoralen Einzelheit, deren filigrane Gestaltung jedoch auf die Vorstellung vom gesamten zu generierenden Gemälde übertragen wird, das durch diesen Verweis unweigerlich eine starke Ähnlichkeit mit einem Werk van Eycks aufweisen wird.

„Hier, der weiße Spitzensaum ist sehr fein gemalt, sehen Sie? [...] [...] er ähneln dem Spitzensaum auf einem Bild von van Eyck.“

Watson, Peter: LÜGENLANDSCHAFT, S. 52

Noch stärker wird diese Übertragung der Detailvorstellung auf den Gesamteindruck, wenn nicht die Malweise eines anderen Künstlers zur Veranschaulichung herangezogen wird, sondern ein (hier: nicht existentes) Gemälde mit anderen desselben Künstlers „verglichen“, besser: derart erst literarisch generiert wird wie ein erdachter „Vermeer“ durch Analogie zu markanten Versatzstücken der realen Werke dieses Künstlers.

„[...] Sicherlich ist Ihnen nicht entgangen, daß der Fußboden [auf dem fiktiven Gemälde] dieselben Unebenheiten der Fliesen wie bei seinen früheren Werken aufweist, beispielsweise der Musikstunde, grob auf 1662 bis 64 datiert, oder dem Weintrinkendes Mädchen mit zwei Kavalieren, um 1660.“

Vreeland, Susan: DAS MÄDCHEN IN HYAZINTHBLAU, S. 15 (vgl. auch S. 16, 26)

Dass diese Vergleichsstrategie zur anschaulichen Evokation eines Gemäldes dient, unterstreicht die Erzählsituation in DAS MÄDCHEN MIT DEM PERLENOHRRING von Tracy Chevalier, in dem die Protagonistin Griet ihrem Vater das abwesende Werk vor Augen führen will. Dass der Vater blind und es seine größte Freude ist, sich *das Bild eines Meisters vorzustellen*, betont die Kongruenz seiner Rezipientensituation und der des Lesers: Beide werden beim Hören der sprachlichen Inszenierung *im Kopf nur eine armselige Nachbildung sehe[n]* (S. 62):

Um meinen Vater von dem Geruch [des Leinöls] abzulenken, beschrieb ich ihm das andere Bild, an dem mein Herr gerade malte. „Eine junge Frau sitzt am Cembalo und spielt. Sie trägt ein gelb-schwarzes Mieder – dasselbe wie die Bäckerstochter auf ihrem Bild –, einen weißen Satinrock und weiße Schleifen im Haar. In der Kurve des Cembalos steht eine zweite Frau; sie hält ein Blatt Noten in der Hand und singt. Sie trägt eine grüne, mit Pelz abgesetzte Ärmeljacke und ein blaues Kleid. Zwischen den beiden Frauen sitzt ein Mann mit dem Rücken zu uns...“ (S. 208)

Neben der detaillierten Aufzählung der separierbaren Elemente auf der Leinwand, die als Reinform einer prosaischen Deskription zu bezeichnen ist, weist diese Beschreibung eine Besonderheit auf: einen interpiktoralen Verweis, der jedoch hinsichtlich der Anschaulichkeit für den Adressaten auf Erzählebene unbrauchbar ist. Griets Vater ist nicht nur blind, er kann auch das Gemälde der Bäckerstochter vor seiner Erblindung nicht gesehen haben, weil es noch nicht existierte und er das Maleratelier nie betreten hat. Der Hinweis muss daher als Visualisierungshilfe für den Kunst-kennenden Leser gewertet werden, der das hier beschriebene Gemälde „Das Konzert“ durch die Kenntnis des existenten Werks „Junge Frau mit Wasserkanne am Fenster“ ergänzend „malen“ soll.

Dessen Deskription rund hundert Seiten zuvor im Roman¹⁵²⁶ ließ trotz der ausschließlichen Deklaration als „Bild der Bäckerstochter“ die Zuordnung zum realen „Vermeer“ zu.

Eine über die Anschaulichkeit hinausgehende und auf eine „Als ob“-Erfahrbarkeit zielende Variante der Vergleichsstrategie stellt jene ikonische Stellvertretung dar, die bekannte und an prominente Werke der Kunstgeschichte gekoppelte Stereotype unmarkiert auf ihre zu inszenierenden Werke überträgt. Am berühmtesten ist jener Mythos, nach dem Leonardo da Vincis „Mona Lisa“ der Betrachterbewegung vor dem Gemälde mit den Augen folge, das Porträt den Rezipienten also immer anblicke, egal wo dieser im Raum stehe.¹⁵²⁷ Dieses heute als optische Täuschung erkannte Phänomen ist unausgesprochen mit diesem berühmten Gemälde verbunden, so dass es dasselbe immer mit aufruft. Daher ist auch die folgende Inszenierung als Vergleichsstrategie zu klassifizieren, welche die Ähnlichkeit eines Gemäldedetails mit dem eines bekannten Werks unterstreicht, so das fiktive Werk in ausdrücklicher Analogie zum realen anschaulicher und auch erfahrbar macht – und doch auf die explizite Relation des „wie bei der Mona Lisa“ verzichtet:

Die Mitte des Gemäldes war gereinigt worden, und darunter war eine junge Frau von exquisiter Schönheit zum Vorschein gekommen; [...] Aber besonders faszinierend waren ihre Augen. Hakomoto trat einen Schritt nach links und anschließend einen Schritt nach rechts und stellte fest, daß der Blick ihrer wunderschönen Augen ihm überallhin folgte.

Crawley, Harriet: DAS PORTRÄT, S. 238f.¹⁵²⁸

Die unhinterfragte Autorität großer Meisterwerke bietet darüber hinaus die Möglichkeit, einen Bildaspekt zu inszenieren, der ohne die Präsenz des Werks nicht und mit dieser auch nur in Annäherung sprachlich repräsentiert werden kann: Die Qualität des Gemäldes, die an nur wenige konkrete und von wenigen nachvollziehbare Kriterien gebunden ist.

„[...] Die nackte Maja! Eine Gemme, ein Akt, wie er in Spanien nicht seinesgleichen hat, da verblaßt selbst die ‚Venus mit dem Spiegel‘ von Velásquez.“

Fischer, Cornelius: GOYAS HAND, S. 167f.



Bild 12: „Die nackte Maja“, 1800-1803 (Francisco de Goya)

¹⁵²⁶ *Die Tochter des Bäckers steht im hellen Licht in der Ecke neben dem Fenster“, erklärte ich geduldig. „Ihr Gesicht ist uns zugewandt, aber sie sieht zum Fenster hinaus, nach unten, nach rechts. Sie trägt ein gelb-schwarzes Mieder aus Seide und Samt, einen dunkelblauen Rock und eine weiße Haube, deren Zipfel ihr unters Kinn hängen. (Chevalier, Tracy: DAS MÄDCHEN MIT DEM PERLENOHRING, S. 11)*

¹⁵²⁷ Dass nicht die Augen der dargestellten Figur den Betrachter anblicken, sondern – genau umgekehrt – dieser das Bild fixiert, seiner eigenen Bewegung folgend den Blick „nachjustiert“ und so den Eindruck eines ununterbrochenen Blickkontaktes gewinnt, gilt heute als eine Erklärung des Phänomens. Eine andere stellten Psychologen (vgl. Todd, James / Koenderink, Jan J. / Doorn, Andrea J. van / Kappers, Astrid M.L. (2004): Pointing out of the Picture) vor: Ihre Experimente zeigten, dass der Einfluss des Sichtwinkels auf die Wahrnehmung des Bildes nur ein sehr kleiner ist. Dagegen verändern sich mit der Bewegung des Betrachters im Raum bei realen dreidimensionalen Objekten die Schattierungen und die Verteilungen von hell und dunkel. Flächige Abbildungen behandelt das Gehirn wie echte dreidimensionale Objekte. So entsteht der Eindruck der folgenden Bild-Blicke.

¹⁵²⁸ Vgl.: *Unter all diesen Porträts faszinierte ihn am meisten das Gesicht einer jungen Frau. Ganz gleich, von wo aus Casimir es betrachtete, ihre Augen schienen genau in die seinen zu blicken und ihnen zu folgen. (Croutier, Alev: PALAST DER TRÄNEN, S. 16) / Er streckte das Bild auf Armlänge von sich, betrachtete es dann wieder aus der Nähe und aus verschiedenen Blickwinkeln – die Augen bleiben immer auf ihn gerichtet [...]. (Ijlander, Gijs: DER SKANDAL, S. 111)*

So wird dem inszenierten, hier zweifellos ähnlich berühmten Goya-Gemälde eine unhinterfragbare qualitative Dimension allein dadurch verliehen, dass es dem Vergleich mit den kanonisierten Meisterwerken, deren „Qualität“ auf einer intersubjektiven Übereinkunft beruht, standhält.

Entliehen ist diese Vergleichsstrategie zur Überwindung der ikonischen Unsichtbarkeit einer Konvention des Sprechens über Bilder, aus der auch in Expertenkreisen eine gewisse Unbeholfenheit angesichts eines Gegenstandes spricht, „der durch Wortschatz nur unvollständig abgedeckt ist“¹⁵²⁹. Der Vergleich mit bestehenden, formal analysierten und semantisierten Werken¹⁵³⁰ der Kunstgeschichte enthebt den Betrachter vom Zwang, das eigenständig und neu formulieren zu müssen, wofür es keine adäquaten Vokabeln gibt.

Die erste Kritik erschien im Australien. [...]

... Landschaften voller Schärfe und von einer traumhaften, lyrischen Qualität, die es rechtfertigt, sie [die Künstlerin und Protagonisten des Bilder-Textes] in einem Atemzug mit Drysdale, Arthur Boyd und Fred Williams zu nennen...

McCarthy, Maureen: DAS BILD DES MÄDCHENS, S. 19

Kunstkritiker bedienen sich dieses Weges aus der Sprachlosigkeit angesichts nicht-sprachlicher Werke ebenso wie Laien, deren Zweifel am eigenen Urteilsvermögen durch einen sicheren, intersubjektiven Überzeugungsrahmen stabilisiert werden soll.

Ich dachte an die Galerie, an die Schar von Leuten, die zu erwarten war. Sie werden um die Bilder herumlungern, über sie diskutieren, ihre Tiefsinnigkeiten zum Besten geben, sie in Beziehung setzen zu Werken, die sie kennen: ‚Sie erinnern mich an den frühen Chagall.‘ ‚Nein, zu viel Realismus, eher wie Matisse oder sogar Balthus.‘

Atkins, Charles: DAS VERSCHWUNDENE PORTRÄT, S. 20

Als Inszenierungsstrategie in den Bilder-Texten übernimmt dieses Verfahren jedoch eine über die Überwindung der Sprachlosigkeit hinausreichende Funktion. Das Bild wird durch den Vergleich im Text (partiell) „sichtbar“. Ansicht, Anschaulichkeit oder seine Erfahrbarkeit werden durch die *Wie*-Bezugnahme auf bekannte Werke von diesen entliehen: *Der runde Wandspiegel, der die zwei Schachspieler wiedergab [...] so wie der Spiegel in Las Meninas das Königspaar spiegelt, [...] oder wie der Spiegel in den Arnolfinis [...]* (Pérez-Reverte, Arturo: DAS GEHEIMNIS DER SCHWARZEN DAME, S. 214). Diese interpiktorale Analogie lässt das Detail des imaginierten Bildes aus einer textuellen Unschärfe „als ob“-piktoral scharf hervortreten.

Theoretisch denkbar wäre die Evokation aller Bildelemente auf der Leinwand durch diese Verfahrensweise. Und Martina Mai geht tatsächlich in „den meisten Fällen [...] davon aus [...], dass auch fiktive Bildnisse letztlich aus Versatzstücken realer Gemälde bestehen, die der Autor über den Gesichtssinn rezipiert, in Sprache überträgt und im Text zu einem neuen Kunstwerk montiert“¹⁵³¹, das – so wäre zu ergänzen – der Leser wieder visualisiert. Als Verfahren markiert geschieht dies in den Bilder-Texten indes meist nur mit einem Gemäldeaspekt, was jedoch aufgrund der Dominanz der expliziten Bezugnahme ebenso dazu führt, dass der Leser das zu visualisierende Gemälde zumin-

¹⁵²⁹ Mai, Martina (2000): Bilderspiegel – Spiegelbilder, S. 87

¹⁵³⁰ Vgl. „Wo es in Texten über Bilder um tatsächliche (historische) Werke und Künstler geht, also ein Stück Kunstgeschichte in ein Stück Literatur (und damit mittelbar auch in ein Stück Literatur-Geschichte) transformiert wird, dort ist die Einbeziehung kunsthistorischer Befunde in die literaturwissenschaftliche Arbeit oft von erheblicher Bedeutung. Denn der Schriftsteller arbeitete hier ja nicht mit frei semantisierbarem Stoff, sondern operierte auf der Grundlage eines komplexen Kontextes aus Daten, Fakten, Konzepten, Codes, ästhetischen Gestaltungsprinzipien und Werten etc., die es in Form einer primär kunsthistorischen Beschreibung zu rekonstruieren gälte, um danach diejenige Transformation beurteilen zu können, welche mit der Literarisierung einherging.“ (Schmitz-Emans, Monika (2002): Die Intertextualität der Bilder als Gegenstand der Literaturwissenschaft, S. 193f.)

¹⁵³¹ Mai, Martina (2000): Bilderspiegel – Spiegelbilder, S. 87

dest auf der stilistischen Basis des Vergleichswerks generiert. Diese spannt dann auch den Rahmen auf, in dem die anderen Strategien die Gemäldegenerierung ergänzen.

5.1.3. Überwindung der syntaktischen Offenheit durch demonstrative Verkettung

„Sobald der Sehvorgang durch Sprache mitgeteilt wird, wird eine bestimmte Reihenfolge festgelegt und die anderen Möglichkeiten müssen in den Hintergrund treten.“¹⁵³²

Die literarische Repräsentation eines Gemäldes verlangt nach einer Auflösung des Simultanen ins Sukzessive und damit nach einer linearen Abfolge der zu separierenden Elemente im Kunstwerk, die im Medium Bild nicht wie in der Sprache hierarchisch vorgegeben ist. Wie in 4.1.3 gezeigt, wird das piktorale Werk partiell noch immer als syntaktisch offen betrachtet – ein Umstand, den das syntaktisch bestimmte Medium der Sprache bei der Bildinszenierung zu überwinden hat. Diese Annahme impliziert, dass der Leser seine Augen im westlichen Kulturkreis von links nach rechts bewegen muss, um die Semantik des Textes zu erfassen, während der Betrachter seine Blickfolge – zumindest theoretisch – frei wählen kann. Da dies jedoch die Existenz latenter bildinterner Blicklenkungsmechanismen nicht ausschließt, lassen sich zwei mögliche Rezeptionsfolgen unterscheiden, die sich als unterschiedliche Verkettungen der ikonischen Einzelemente auch in der Verbalisierung widerspiegeln: So kann eine Versprachlichung dem „Weg der natürlichen Apperzeption“¹⁵³³ folgen und sich vom dominanten Part der Leinwand, meist von den zuerst als ikonische Zeichen identifizierten Elementen im Zentrum, zu den weniger auffälligen Details bewegen. Diese Möglichkeit nennt August Langen die angemessene Form, die in der Regel auch instinktiv verfolgt werde. Die systematische Spracherfassung der Leinwand von links oben nach rechts unten wirke hingegen mechanischer und dem Organismus des Kunstwerkes gegenüber gröber. Sie garantiere jedoch wissenschaftliche Exaktheit der Bestandsaufnahme.

Während die Detailinszenierung, die das (meist dominante, im wahrsten Sinne *augenfälligste*) Element fokussiert und als repräsentative Stellvertretung des Gesamtwerks ausgiebt, stärker der natürlichen Apperzeption entspricht, finden die Romanautoren in der Inszenierung des Malaktes eine erzählerische Legitimation, die syntaktische Offenheit des piktoralen Kunstwerks zu betonen und damit auch den Blick auf den intermedialen Charakter dieser piktoralen Integration zu lenken, der bei dominanter Motiv-Inszenierung häufig in den Hintergrund tritt.

5.1.3.1. Im Werden: Inszenierung des Entstehungs- oder Zerstörungsaktes

Dieser „gepriesene[.] Kunstgriff[.]“¹⁵³⁴ der sprachlichen Inszenierung eines piktoralen Gegenstandes, die Darstellung seiner Entstehung, lässt sich bereits an einem Text ablesen, der als modellhaft für die Ekphrasis gilt: An der Beschreibung des Achilles-Schildes durch Homer, der „nemlich das Schild nicht als ein fertiges vollendetes, sondern als ein werdendes Schild [malet]“¹⁵³⁵. Die Darstellung des Actus wird dabei über die des Opus gestellt. Nicht mehr das Werk allein tritt in die Vorstellung des Lesers, es wird als Resultat eines Schaffensprozesses begriffen, dem der Rezipient wenigstens beiwohnt oder in den er die Gedanken des Künstlers nachvollziehend involviert ist. Dies

¹⁵³² Buchschartner, Helga (1998): Kunstbetrachtung zwischen Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft, S. 16

¹⁵³³ Langen, August (1948): Die Technik der Bildbeschreibung in Diderots 'Salons', S. 338

¹⁵³⁴ Lessing, Gotthold Ephraim (1979ff.): Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 5,2 [Laokoon], S. 134

¹⁵³⁵ Ebd.

hat beides zunächst zur Folge, dass er das Gemälde nicht als statisches evoziert. Das Kunstwerk *ist* nicht, es *wird*. Dies kann sich zum einen als „Belebung“ des Motivs auswirken, wie es bei Homer der Fall ist, welcher der durch das produktive Werden evozierten „Bewegung“ des Bildelementes unmittelbar die durch Mimesis suggerierte folgen lässt¹⁵³⁶:

Eine Herd auch schuf er darauf hochhauptiger Rinder;
Einige waren aus Golde geformt, aus Zinne die andern.
Laut mit Gebrüll vom Hof enteilt sie dort auf die Weide
Längs dem rauschenden Fluß, der hinabschoß, wankend vom Schilfrohr.¹⁵³⁷

Der Akt des Zeugens wird hier dem Erzeugten vorangestellt, um dessen Vitalität zu betonen und zu begründen, um zu zeigen, „woher das Leben kommt: nämlich aus dem Actus der Malerei, nicht aus dem Opus“¹⁵³⁸. Kein stilistischer Bruch markiert die Verwandlung der aus Metall geformten Leblosen in lebendige Geschöpfe. Der Schöpfungsakt wird als Prämisse der Schöpfung in Erinnerung gerufen. Zum anderen wird die Entstehung zum diesen spiegelnden Stellvertreter des Entstehenden, der Malprozess mit seinen funktionalen Größen Maler und Material zum Schatten der Malerei: „Wir sehen nicht das Schild, sondern den göttlichen Meister, wie er das Schild verfertigt.“¹⁵³⁹ In den Bilder-Texten, die auf eine möglichst textuell stark gelenkte Gemäldeimagination beim Leser setzen, wird diese Strategie jedoch niemals derart konsequent realisiert wie in einem Roman von Siri Hustvedt:

[Romananfang]
SIE beobachtete ihn seit drei Wochen. [...] einen schönen Mann vor einer großen Leinwand. Bei der Hitze nur im Slip, stand er eine Minute lang so still, daß er ihr unwirklich vorgekommen war. Aber dann hatte er angefangen, sich zu bewegen, hatte seinen ganzen Körper eingesetzt, um zu malen, und Lily hatte beobachtet, wie er sich streckte, sich bückte, nach vorn stieß und sogar vor der Leinwand niederkniete. [...] Lily hatte die Linien seiner Muskeln studiert, das helle Braun seiner Haut und wie sie im Licht schimmerte, aber sie hatte nicht gesehen, was er malte. Die Vorderseite der Leinwand war immer unsichtbar für sie gewesen.¹⁵⁴⁰

Der Körper des Malers wird hier zum Äquivalent der Leinwand, auf dem die Linien („seiner Muskeln“), die Farbe („seiner Haut“) und das Licht des Gemäldes angelegt sind und jene der Bildfläche repräsentieren. Die Körperbewegungen sind die vergänglichen Parallelen der Pinselstriche, welche Rückschlüsse auf die Gestalt Letzterer zulassen, die sich auf weißer Fläche zeitlos manifestieren. In welcher Konkretheit jedoch bleibt allein der Visualität evozierenden Fantasie des Lesers überlassen. Der Text gibt über die Malerbewegungen hinaus keine Auskunft über deren Anordnung oder gar Farbe. Die den Actus ausführenden Bewegungen sind – bei Hustvedt wie in den Bilder-Texten – jedoch nicht nur konsekutive Repräsentanten der erst am Ende koexistenten Elemente einer Repräsentation¹⁵⁴¹. Sie stellen auch eine Syntax der Bildelemente her, die unabhängig ist und different zu jener sein kann, die das Motiv des vollendeten Gemäldes mit seinen latenten bildinternen Lenkungs determinanten vorgibt. Erzählerisch legitimiert sein kann diese „unorthodoxe“ Verknüpfung auch durch die Freilegung oder Reinigung des Gemäldes:

Aus dem matten Gesamtcharakter der Bildfläche stieg ein eigentümlich glänzender und farbintensiver Flecken heraus [...]. Es war ein taschentuchgroßes Stück Bettlaken [...]. Ein diffuses Hellgrau bis Hell-

¹⁵³⁶ Vgl. Gross, Sabine (2000): Bild – Text – Zeit: Ekphrasis in Gert Hoffmanns „Der Blindensturz“, S. 111f.

¹⁵³⁷ Homer (1979): Ilias, XVIII.573-576

¹⁵³⁸ Wetzel, Michael (2001): Die Wahrheit nach der Malerei, S. 107

¹⁵³⁹ Lessing, Gotthold Ephraim (1979ff.): Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 5,2 [Laokoon], S. 134

¹⁵⁴⁰ Hustvedt, Siri (*2003): Die Verzauberung der Lily Dahl, S. 7

¹⁵⁴¹ Hier wird deutlich, was Moog-Grünewald meint, wenn sie die Intention des Dichters, den Schaffensakt zu inszenieren, folgendermaßen beschreibt: „in der Repräsentation die Repräsentation zu übersteigen“ (dies. (2001): Der Sänger im Schild, S. 5).

braun erschien unterhalb des s-förmig geschwungenen Bogens der Körperkontur: in deutlichem Kontrast gegen den Tuchhintergrund stieg der Beckenbogen hinauf und bog sich zum Hüftknick herunter, um sich in einem zarten Bogen als Oberkörperkontur wieder hinaufzuschwingen. Helmut Ruhemann [Restaurator] bestrich vorsichtig – Quadratzentimeter für Quadratzentimeter [...] – die Hauttöne [...].

Soyener, Johannes K. / Bossi, Bartolomeo: DIE VENUS DES VELASQUEZ, S. 53

Das Modell der Verknüpfung, so Giuliani, gebe das bildinszenierende Medium Sprache selbst vor:

„Kann vielleicht die Art, wie sprachliche Zeichen untereinander verkettet werden, als natürliches Abbild der Verknüpfung von Gegenständen fungieren? Die Art der Verkettung sprachlicher Zeichen ist in ihrer allgemeinsten Form durch das Medium selbst gegeben: sie folgen aufeinander in der Zeit, sind sukzessiv bzw. konsekutiv zueinander. Die geforderte Ähnlichkeit ergibt sich folglich ganz einfach, wenn (und nur dann, wenn) auch die bezeichneten Gegenstände sich sukzessiv in der Zeit entwickeln.“¹⁵⁴²

Die Deskription der Entstehungsfolge der Einzelelemente, die das Werden des Werks spiegelt, erfordert also eine syntaktische Struktur, kann diese aber frei wählen. Der Beschreibende muss nicht dem Weg der natürlichen Apperzeption folgen, die vage syntaktische Struktur des Gemäldes übernehmen und damit diesem und der in seiner vollendeten Gestalt explizierten Intention des Produzenten gerecht werden. Denn der prozessuale Blick auf das Werk entspricht keiner „totalen Einstellung“ wie der folgenden: *Ich glaubte an die Distanz, glaubte daran, daß man ein Stück von der Leinwand zurücktreten müsse, um sie besser zu sehen* (Urquhart, Jane: ÜBERMALUNGEN, S. 231). Er ist dagegen ein kursorischer, der „Nahaufnahmen“ an jeder Bildstelle erlaubt und sowohl nebensächliche Details fokussieren kann als auch das Material und damit etwa die Reliefstruktur des Gemäldes: *Baerle trat noch einen Schritt näher und beugte sich über das Bild. Mit den Augen tastete er die drei Teile des Triptychons ab.* (Dempff, Peter: DAS GEHEIMNIS DES HIERONYMUS BOSCH, S. 176). Somit ermöglicht die Inszenierung des Malprozesses sowohl eine syntaktische, von Lenkungsstrukturen des Motivs unabhängige Verkettung auf der Fläche, als auch eine in die Tiefe der Farbschichten des Werks, die dessen Artefakt-Charakter betont.

Diese Strategie der Inszenierung des Malprozesses, die in Anlehnung an das genetische, von der Gemäldeentstehung handelnde Bildgedicht von Kranz¹⁵⁴³ als genetische Inszenierung bezeichnet werden kann, folgt bezüglich des syntaktischen Gefüges der motivischen Elemente auch tatsächlich nicht der natürlichen Blickfolge, die dem Betrachter vom vollendeten Werk nahe gelegt werden wird, sondern der Pinselfolge des Malers:

[...] und mit raschen Zügen entwerfe ich das Bild, den Raum, das Fenster, die Landschaft, alles nur angedeutet und hingeworfen, und davor wie ein heller Schatten bleibt die Figur stehen, die Gestalt vor dem Fenster, mit der linken Hand macht sie eine kleine Geste dort hinaus [...].

Rygiert, Beate: DIE FÄLSCHERIN, S. 347

Die Pinselfolge hier erscheint als eine vom Hintergrund des Bildes aus in den Vordergrund. Als sprachliches Äquivalent einer groben Skizze weist sie den puristischen Benenn-Charakter auf. Ebenso ist jedoch eine „mit Farbe gefüllte“ Folge von oben nach unten denkbar:

Wallis begann am folgenden Morgen [...]. Aber während er zusah, wie das absolute Weiß langsam auf der Leinwand trocknete, konnte er 'Chatterton' bereits als eine endgültige Verbindung von Licht und Schatten erkennen: den frühmorgendlichen Himmel im oberen Teil des Gemäldes, das Licht zu einem sanften, mit weiß gemischten Farbton gemildert; die aufgerichteten Blätter der Rose, die seine grauen und blaßroten Nuancierungen widerspiegeln, den Leichnam Chattertons in der Mitte des Bildes, in dichter Farbe gemalt [...].

Ackroyd, Peter: CHATTERTON, S. 256

¹⁵⁴² Giuliani, Luca (1996): Laokoon in der Höhle des Polyphem, S. 12

¹⁵⁴³ Vgl. Kranz, Gisbert (1992): Das Bildgedicht: Geschichtliche und poetologische Betrachtungen, S. 157

Deutlich wird in beiden Beispielen, dass der Malerblick nicht bei dem zentralen Bildelement ansetzt. Seine Sichtweise des entstehenden Werks und damit seine Produktionsfolge ist eine dem Rezipienten fremde:

Für einen Außenstehenden, einem im Malen unerfahrenen Betrachter, hätte seine [Caravaggios] Arbeitsweise [zuvor als „Pinselwanderungen über das Bild“ beschrieben] sprunghaft gewirkt. Hier trug er einen Farbtupfer auf, dort setzte er einen Strich, dann wandte er sich einem anderen Bildteil zu, ergänzte ebenfalls zwei Punkte, drei, ging weiter, wischte seinen Pinsel sauber, nahm eine weitere Farbe auf [...].

Dempff, Peter: DAS VERMÄCHTNIS DES CARAVAGGIO, S. 245

Sie zwingt dem Betrachter eine Apperzeption auf, die nicht seine natürliche ist, führt ihm so jedoch neue, untergeordnete Bildelemente vor Augen, lässt ihn aber noch viel stärker das Dargestelltsein des Dargestellten erkennen, lässt „trotz der mimetischen Heteroreferentialität des Textes die LeserInnen die Ebenenschichtung der Repräsentation nicht vergessen“¹⁵⁴⁴. Damit ist diese intermediale Inszenierung eine, die ihren intermedialen Charakter in besonderer Weise, das heißt die inszenierende Passage durchgehend begleitend unterstreicht. Während vor allem bei der narrativen Versprachlichung die Markierung nur am Anfang oder Ende durch die explizite Verbalisierung erfolgt, der erzählende Part diesen piktoralen Charakter aber in den Hintergrund drängen will, wird hier das Artefakt als solches inszeniert: Sprachlich repräsentiert wird ein Repräsentationsmittel. Der Leser wird Zeuge der Entstehung des Fremdmediums Bild, der materiell-autoreferentielle Aspekt bleibt im Bewusstsein.

Für die Bilder-Texte kann daher nicht gelten, was Mai für ihr Untersuchungsmaterial konstatiert: „[...] der ‘physische’ Vorgang der Bildentstehung (Farbwahl, -mischung, -auftrag, Bildkomposition, Pinselstrich, Stil etc.) [bleibt] im allgemeinen weitgehend ausgeblendet“¹⁵⁴⁵. Dagegen konzentrierten sich die Autoren auf die Merkmale des Malprozesses (Idee, Wirkung, Vision), welche die medialen Spezifika der Malerei wenig betreffen. In den hier untersuchten Romanen lassen sich hingegen zahlreiche Beispiele finden, die gerade die Pinselführung, Farbwahl-, auftrag und sogar -herstellung inszenieren:

[...] das Bild auf grünem Grund, für den dunklen Goldrot-Lack seines Cellos habe ich nach alter Kunst brasilianisches Fernambukholz tagelang in Wasser aufgeköcht, den Farbstoffextrakt absetzen lassen, und ihn dann mit Alaun und Soda versetzt [...].

Rygiert, Beate: DIE FÄLSCHERIN, S. 224

Das Gemälde wird dem Leser als materielles Artefakt präsentiert. Er soll nicht zweidimensional allein das Figurative auf der Leinwand imaginieren, sondern dessen Plastizität durch die „Syntax“ der Farbschichten in der Leinwandtiefe.

Ich hatte noch nie gesehen, wie ein Gemälde entstand. Ich dachte, man malte, was man sah, und verwendete die Farben, die man sah. Er lehrte mich anderes. Er begann das Gemälde von der Bäckerstochter mit einer Schicht Hellgrau, die er auf die weiße Leinwand auftrug. Dann machte er überall rötlichbraune Flecke, um anzudeuten, wo das Mädchen, der Tisch, der Krug, das Fenster und die Landkarte sein würden. Ich dachte, danach würde er anfangen, das zu malen, was er sah – [...] Stattdessen malte er Farbflecken – Schwarz, wo der Rock war, Ocker für das Mieder [...].

Chevalier, Tracy: DAS MÄDCHEN MIT DEM PERLENOHRRING, S. 123, vgl. auch S. 125

Dies stärkt das intermediale Bewusstsein des Lesers, in dem das Gemälde nicht hinter seinem Motiv verschwinden, sondern dessen Materialität – genau wie beim realen Sehakt – begleitend präsent bleiben soll. Dafür wird die Einheit des vollendeten Gemäldes vor den lesenden Augen des Romanrezipienten „zerstört“, das Motiv in seine Bestandteile zerlegt, diese in veränderter Folge

¹⁵⁴⁴ Gross, Sabine (2000): Bild – Text – Zeit: Ekphrasis in Gert Hoffmanns „Der Blindensturz“, S. 111

¹⁵⁴⁵ Mai, Martina (2000): Bilderspiegel – Spiegelbilder, S. 206

wieder oder erstmalig zusammengefügt. Dies zeigt, dass das Ziel der Inszenierung nicht darin bestehen kann, die Ansicht desselben vor dem inneren Auge des Lesers zu verfestigen.¹⁵⁴⁶ Dagegen kann durch dieses Verfahren die Anschaulichkeit erhöht werden. Der Leser wird näher an das Gemälde herangeführt, er erkennt die Tiefenstruktur des vermeintlich flächigen Objekts, sieht so das Dargestellte im Detail und plastischer hervortreten:

Die Umsetzung der Idee, die unwiderstehliche Schönheit von Flaminias Körper mit dem geriebenen Pulver aus Halbedelsteinen auf der Leinwand vor mir in ein Bilderlebnis umzugestalten, ist in vollem Gange. Ich male zunächst mit schnell hingestrichenen flachen Pinselstrichen, die nur zart die Leinwand berühren, die Partien des Rückens und des Gesäßes. [...] Dabei variere ich winzige Anteile von Ziegelrot und Gelbocker, die ich dem Bleiweiß zusetze [...]. Mit Gefühl für winzige Abweichungen unternehme ich mit meiner Pinselspur eine ununterbrochene Gratwanderung zwischen der Charakteristik durchbluteter Haut und silbrigem Lichtglanz. [...] Dabei beziehe ich gedanklich die spätere rotviolette Ausmalung des Hintergrundes und die Umgebung des Rückenaktes mit ein. Beides wird die Tönung der Haut noch heller wirken lassen als zuvor, weil sie von neuen, dunkleren Farbnuancen umgeben sein wird. Der etwas frische, kühle Ton und die samtene Glätte ihrer Haut wird so am besten auf den Betrachter wirken können.

Soyener, Johannes K. / Bossi, Bartolomeo: DIE VENUS DES VELASQUEZ, S. 738f.

Der Leser wird hier selbst zum „Maler“, denn der Text setzt nicht auf seine eigene Kraft, Visuelles repräsentieren zu können, sondern auf seine Evokationskompetenz. Noch deutlicher wird dies in Maureen McCarthys Roman DAS BILD DES MÄDCHENS, in dem die einzige auf Visualisierung des einen zentralen Gemäldes zielende Passage nicht als Beschreibung des Artefakts „Ruby´s Point“ deklariert ist, sondern als eine fiktionale, potentielle Umsetzung der zeitlichen Vor-Geschichte des Motivs: dem Ereignis um die junge Frau, die auf der Leinwand als Tote in einem Fluss schwimmt. Die Roman-Hauptfigur, die junge Sophie, hat gerade von ihrer Tante, der Künstlerin, von der Identität der Dargestellten und ihrem Selbstmord im Wasser erfahren. Trotz der Existenz des Gemäldes, das sie seit Jahren kennt und das in Reichweite hängt, versucht sie, das Gemälde malerisch zu imaginieren und befindet sich damit in ähnlicher Situation wie der Leser. Ihre Vorstellung kann diesem als Anleitung dienen.

Ich [...] konnte fast spüren, wie ich von Rubys Geschichte davongetragen wurde. [...] Der Vollmond streute Gold auf das dahinströmende Wasser. Wie würde ich die Szene malen? Wie könnte ich? Zuerst dunkles Tintenblau, für den Himmel. Dann der Fluss und der kleine Seitenarm, in dem die Leiche gefunden worden war, mit seinen überhängenden Bäumen in dunklen Grau- und Schwarztönen und Strichen in Dunkelgrün. Silber glitzernde Spitzen von dem Mond und den Sternen auf Blättern und Ästen, dann Silberblitze, die über das Wasser huschten. Und Ruby, die ihm Wasser lag, ihr langes blondes Haar um sich gebreitet wie einen Schleier.

McCarthy, Maureen: DAS BILD DES MÄDCHENS, S. 123

Die einzige Visualisierung des Motivs im Text bleibt damit sogar auf Handlungsebene die eines fiktiven Gemäldes und selbiges für den Leser somit doppelt virtuell. Dennoch wird die Imago des Bildes für den Rezipienten manifest, da es einerseits Ähnlichkeit mit einem bekannten Gemälde der Kunstgeschichte, mit John Everett Millais´ Ophelia von 1851/2, das heute in der Tate Gallery in London hängt, haben müsste. Andererseits, weil der Imaginationsappell in diesem Moment dadurch verstärkt wird, dass sich der Leser mit jener Figur identifizieren kann, die das Gemälde auch

¹⁵⁴⁶ Wenn Christoph Eykman betont, dass sich der Textrezipient das „Mitwissen und dieses Dabei-Sein beim Werden des Werks allerdings mit einem Verlust an Anschaulichkeit [erkaufte]“, weil er das Gemälde in einem Stadium sieht, in dem „die statische und simultane Ko-Präsenz der Bildpartien in den zeitlichen Vorgang ihrer Entstehung aufgelöst [ist und...] der Leser eingeführt [wird] in eine Situation, in der das Bild noch nicht ‚da‘ ist, in welchem alles, Farbe, Linie, Form noch im Schwebezustand, noch gleichsam vor der Koaleszenz und unfixiert ist [...]“ (ders. (2003): Über Bilder schreiben, S. 183), kann davon ausgegangen werden, dass – im Begriffsverständnis dieser Arbeit – ausdrücklich auch von der Ansicht, das heißt vom Bildmotiv als einer semantischen Einheit, die Rede ist.

erst „malt“ und so den Romanrezipienten an dem Farb- und Formgebungsprozess teilhaben lässt, den dieser beim Lesen von Beschreibungen selbst gedanklich ausführen muss.

Häufig ist es wie hier der malende Ich-Erzähler, der einen Einblick in seine Entscheidungsstrukturen gewährt. Mosthaf differenziert von dieser intern rezipierten Einbindung des Schaffensaktes in den Roman eine „rein extern[e]“, bei der die Gemäldeproduktion von einem Erzähler oder einer kommentierenden Figur vermittelt wird.¹⁵⁴⁷ Hinsichtlich der Visualisierung des Gemäldes – genauer: im Hinblick darauf, ob die Inszenierung mehr darauf zielt, die Anschaulichkeit oder Erfahrbarkeit zu erhöhen – aufschlussreicher scheint jedoch die Frage, was vermittelt wird. Sind es die kunsttechnischen Überlegungen, die zu einer visuellen Qualität des Gemäldes führen? Oder ist es die emotionale Involviertheit des Malers oder auch des Modells, die einen wesentlichen Einfluss auf die Gemäldeproduktion haben kann? Letzteres würde weniger zu einer erhöhten „Als ob“-Anschaulichkeit des Gemäldes durch dessen sprachliche Repräsentation führen als zu einer „Als ob“-Erfahrbarkeit, da die Beschreibung der Gefühle des Malers beim Malakt nur sinnvoll ist, wenn impliziert wird, dass diese sich visuell im Gemälde niederschlagen und so auch die Rezipienten-Emotionen determinieren.

„Denn das Wort vermag nicht, die volle und konkrete Anschaulichkeit des perzeptuellen Sehens eines realen Bildes selbst zu ersetzen. Wenn ich aber aufgrund sprachlicher Information weiß, unter welchen Mühen und unter Überwindung welcher Hindernisse ein Bild ‘geworden’ ist, habe ich ein Bildverständnis, das um eine geistige Dimension vermehrt ist und welche ein unvermitteltes naives Sehen nicht gewähren kann.“¹⁵⁴⁸

Visualisiert wird dann nicht mehr das Gemälde in anschaulicher Konkretetheit. „Visuelle Gestalt“ nimmt vielmehr die Angst, der Wahn, die Traurigkeit oder Freude an, die dem Maler beim Malen den Pinsel führte. Nicht was dargestellt ist, kann der Leser auf Basis dieser Informationen imaginieren, sondern wie es dargestellt ist: Stil, Ausdruck des Bildes und dadurch dessen Atmosphäre.¹⁵⁴⁹

„Wie gesagt, meine Hand faßt plötzlich den Stift fester, als es meine gesammelten Körperkräfte zulassen. Meine Gelenke werden weiß. Ich versuche, lockerzulassen, aber keiner meiner Finger scheint mir zu gehorchen. Und dann bin ich Zeugin eines äußerst seltsamen Geschehens. Unter meinen Augen zeichnet mein Stift in Windeseile, so rasant, daß mein Herz Sprünge macht und ich kaum Luft bekomme, ein Gesicht [...]. Ganz anders als sonst, mein Stil. [...] Ich weiß nur noch, daß ich danach wie ein Plumpsack über meinen Tisch gefallen und augenblicklich eingeschlafen bin.“ [...]

„Sag ich ‘s doch, ein Traum“, rief Max [...].

In alle Himmelsrichtungen schraffiert, kraftvoll und erstaunlich lebendig zeigte sich auf dem Papier ein Gesicht [...].

Desarthe, Agnès: FÜNF BILDER MEINER FRAU, S. 199ff.

Der Leser ist damit nicht nur ein Sehender, sondern ein am Schaffensprozess Beteiligter, ein in die emotionale Verfertigung des Werks Involvierter. Und die Bewegungen des Malers spiegeln nicht nur als vergängliche Mechanik eine unvergängliche Gestalt wider. Sie repräsentieren überdies de-

¹⁵⁴⁷ Vgl. Mosthaf, Franziska (2000): Metaphorische Intermedialität, S. 28

¹⁵⁴⁸ Eykman, Christoph (2003): Über Bilder schreiben, S. 183. Dieser Aussage ist zuzustimmen, nicht jedoch seiner Intention, damit das geistige „Mehr“ der Sprache herauszustellen. Man müsste sonst fragen, welchen Zweck dann die intermediale Anstrengung haben sollte, wenn doch das piktorale Werk nur Ausdruck der psychischen Mühen des Malers ist, die der Text einfacher – ohne den „visuellen“ Ausdruck im Gemälde – verbalisieren könnte. Eine derartige Bild-Inszenierung dürfte nicht als intermediale, sondern als rein metaphorische gelten, weil sie die Medialität des Gemäldes nicht tangiert oder gar in Anspruch nimmt.

¹⁵⁴⁹ Vgl. Gisbert Kranz über ein Beispiel eines genetischen Bildgedichtes: „So wenig Jokostra den Inhalt des Bildes wiedergibt, so sehr fängt er seine zauberhafte Stimmung ein. Auf Deskription kommt es ihm nicht an. Statt zu beschreiben, erzählt er eine Geschichte. Keine Begebenheit, die etwa Thema des Bildes wäre – eine solche gibt es ja nicht. Sondern die Geschichte, wie das Bild aus den Träumen des Malers entsteht [...]“ (Ders. (1981): Das Bildgedicht, S. 300)

ren Ausdruckskraft und nehmen eine mögliche Bildwirkung auf den Betrachter vorweg¹⁵⁵⁰, die auch der Leser in deren Beschreibung in Konturen erkennen kann.

Ich arbeitete im Dunkeln, erahnte die Farben nur, die ich in dicken Klecksen auf die Palette drückte. Die begonnene Leinwand, voll greifender Hände und wirbelnder Körper, stellte ich so, dass das Licht der Straße darauf fiel. Ich malte. Ohne darüber nachzudenken, gab ich den Gesichtern im Strudel ihre Züge. [...] Angst erfüllte mich, während meine Hand mit einem unfertigen Gesicht rang. [...] Tränen rollten über mein Gesicht, während ich malte. Tageslicht kam. Ich trat von der Leinwand zurück. Mein Pinsel war noch einsatzbereit, aber ich wusste – es ist fertig. „Gut.“

Atkins, Charles: DAS VERSCHWUNDENE PORTRÄT, S. 183f.

Eine Ansicht kann sich aus diesen spärlichen Informationen über das Dargestellte auf der Leinwand kaum, eine Anschaulichkeit gar nicht entwickeln. Es bleibt die emotionale Involviertheit des Lesers, die erstens von dem Defizit, das Gemälde durch die Sprache nicht „sehen“ zu können, ablenkt, die zum anderen aber auch die Evokation eines Werks zulässt, an dem eigene Angst-Erfahrungen „mitgemalt“ haben. Die konkrete Gestalt des Gemäldes rückt in den Hintergrund, inszeniert wird das „Gefühl“ beim Malen bzw. Anschauen, das hier vor allem durch die befremdliche Gestaltwerdung einer Emotion erzeugt wird: „Nun ist es fertig, und wir erstaunen über das Werk, aber mit dem gläubigen Erstaunen eines Augenzeugens, der es machen sehen.“¹⁵⁵¹

Diese Involviertheit muss jedoch keine in die Person des Malers sein. Der Roman BLAUSEIDENER PFAU schildert die Entstehung eines bekannten Kunstwerks aus der Sicht Elizabeth Siddals, die John Everett Millais für dessen Werk „Ophelia“ (1851/52, Tate Gallery, London) Modell saß.

Elizabeth Siddal fröstelte, geschüttelt von einem klammen, unbehaglichen Gefühl. Wie lange mochte sie schon im kaum mehr lauwarmen Wasser dieser Badewanne liegen, die mitten im Atelier von John Millais stand? Anfangs hatten diese außergewöhnlichen Sitzungen sie amüsiert. Draußen war es winterlich kalt [...]. Als sie die Tür zu Millais' Atelier aufdrückte, schlug ihr eine Hitze wie aus einem Backofen entgegen. [...] Das Eigenartige, Raffinierte war jedoch die Vorrichtung unter der Badewanne: Er hatte dort ein Dutzend Kerzen aufgestellt, die ständig brannten, um das Wasser warm zu halten. [...] – alle Gewohnheiten schienen ins Gegenteil verkehrt, bis hin zur üblichen Wahrnehmung, wenn sie geschützt vor der Kälte einfach reglos im warmen Wasser lag wie eine im Fluss treibende Schönheit und Ophelia wurde.

Delerm, Philipp: BLAUSEIDENER PFAU, S. 89f.



Bild 13: „Ophelia“, 1851/52 (John Everett Millais)

¹⁵⁵⁰ Vgl. zu dieser traditionellen Vorstellung: „Der lange oder kurze Prozeß, den das Malen eines Bildes bedeutet, ist der Prozeß, in dem die künftigen Augenblicke, da es betrachtet wird, vorgebildet werden.“ (Berger, John (1992): Das Kunstwerk, S. 76)

¹⁵⁵¹ Lessing, Gotthold Ephraim (1979ff.): Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 5,2 [Laokoon], S. 134

Das Werk, das als bekannt vorausgesetzt werden kann, wird hier durch den Entstehungsprozess inszeniert, der die als Verweis auf das reale Kunstwerk erzeugte „Als ob“-Ansicht und -Anschaulichkeit um eine -Erfahrungsdimension ergänzt. Mit dem Modell, das *[s]eit fast acht Tagen [...] nun zu Ophelia [wurde]* (S. 91), soll auch der Leser emotional in diesen Prozess einbezogen und zu Shakespeares tragischer Figur werden, die – von Hamlet abgewiesen und wahnsinnig geworden – sich ertränkte. Die Dramatik des Gemäldes würde mit diesem Identifikationsprozess auch beim Anblick des Werkes erhöht. Denn der lesende oder sehende Betrachter sieht nicht mehr allein eine schöne Frau im Brokatkleid, die in einer Natur, *so lebendig [...], dass sie den Tod aufnehmen konnte* (S. 90), dargestellt ist. Er „verspürt“ zunächst das Leben und die Liebe in Ophelia (der Elizabeth Siddal im warmen Wasser), um deren Erkaltung noch bewusster wahrzunehmen (Elizabeth Siddal im kalten Wasser). Denn kurz vor Fertigstellung wird das Badewasser kühl:

Elizabeth fröstelte wieder. Fror sie? Sie spürte die Grenzen ihres Körpers nicht mehr. Zuerst hatte die Hitze sie betäubt, dann allmählich überkam sie das Gefühl, dass sie sich verflüssigte. Sie war das Wasser, das unbewegte Vorbeiziehen eines entschwindenden Universums, das unbegreifliche Bild, Zwillings eines Wesens, das einem unsichtbaren Strom überlassen war [...]. An diesen der Wirklichkeit enthobenen Nachmittagen im warmen, stillen Wasser war es ein sehr angenehmes Gefühl, verrückt zu werden [...]. Und dann vom Wahn in den Tod hinüberzugleiten [...].
Erst war sie von Rossetti und dann von Millais für ein Vorhaben eingespannt worden – die Erschaffung eines Gemäldes. Aber hatten sie sich je gefragt, was in ihr vorging, wenn sie sich dieser unendlichen Stille überließ? Dieses Land der Einsamkeit gehörte ihr; in Worten war es nicht auszudrücken. (S. 91f.)

Das Modell und mit ihm der Leser vollziehen den Schaffensakt des Gemäldes nach – der Textrezipient emotional, Elizabeth Siddal emotional und körperlich. Denn sie *wusste nicht, dass sie zitterte, weil das Wasser tatsächlich kalt war* (S. 93). Sie zitterte aus emotionaler Ergriffenheit über die Ähnlichkeit ihres Lebens mit dem der literarischen Figur. Wie in Poes „The Oval Portrait“, in dem die lebendige Frau – hier allerdings im Gegensatz zu ihrem werdenden Abbild – sich mit der Fertigstellung des Porträts dem Tode nähert, wird dem Leser in Delerms Roman eine Identifikationsfigur zur Seite gestellt, die auf die gemalte Dargestellte verweist. Nicht das Hineinversetzen in die fiktive Figur, sondern in das fiktionale Gemälde ist das Ziel, die Inszenierung der Malszene daher eine Gemäldeinszenierung, die eine „Als ob“-Erfahrbarkeit des piktoralen Werks durch den Text möglich macht.

5.1.3.2. Im Detail: Pars pro Toto-Inszenierung

Im Gegensatz zur Inszenierung des Malprozesses, in welcher der Leinwand eine vom Motiv unabhängige Syntax verliehen werden kann, orientiert sich die Pars-pro-Toto-Inszenierung an der Gemäldestruktur, die nur vermeintlich nicht gegeben ist.¹⁵⁵² Doch gerade die textuelle Inszenierung zeigt, dass es eine Hierarchisierung der Bildelemente gibt. Denn häufig wird im Text exponiert, manchmal ausschließlich das dominante Element der Leinwand, das auch dem realen Betrachter als erstes ins Auge fiel, als Repräsentation des Gesamtwerks inszeniert. Dem liegt zugrunde, dass die potentiellen Signifikanten eines piktoralen Werks nicht eine additive Menge gleichrangiger Propositionen darstellen, sondern zumindest partiell hierarchisch strukturiert sind.¹⁵⁵³

Bei der realen Bildbetrachtung, die zuerst die Identifikation von Elementen als Signifikanten zum Ziel hat, sucht der Betrachter – bedingt durch seine biologischen und psychischen Voraussetzungen

¹⁵⁵² Vgl. Kapitel 4.1.3

¹⁵⁵³ Vgl. Titzmann, Michael (1990): Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relation, S. 378f.

– nach bereits gespeicherten kulturellen Merkmalen. In Abhängigkeit von der Wahrnehmungs- und Wissensstruktur werden in diesem Prozess vertraute Bildelemente wie etwa der menschliche Körper vorrangig als Signifikanten identifiziert, andere wie der Hintergrund eines Gemäldes in einem zweiten Schritt und damit in Abhängigkeit von den ersten Bedeutungsträgern erkannt. Diese Identifikation der Signifikanten in hierarchischer Ordnung zählt zur perzeptiven Erfassung eines Bildes. Der Schwerpunkt des Betrachters beim ersten Anblick eines Porträts kann etwa auf den Augen des Dargestellten liegen, in denen er sicher nicht nur zwei runde Kreise, sondern die Sehorgane erkennen wird.

Dieses Charakteristikum der menschlichen Wahrnehmungsfähigkeit spiegelt sich im Text als Strategie der Detailinszenierung wider: Das Bild, das verspricht nie als Ganzes simultan aufscheinen, aber in seine Bestandteile zerlegt werden kann, wird durch die wirkmächtigsten repräsentiert. Diese Strategie wurzelt nicht nur in der modernen Kognitionspsychologie, sondern hat auch eine kulturgeschichtliche Ursache. Bereits im religiösen sowie magischen Volksglauben ist die Vorstellung lebendig, dass nur ein Teil des Bildes von derselben Kraft erfüllt ist wie das ganze. Dies bezeugt etwa die Reliquientradition¹⁵⁵⁴, welche ihre psychoanalytische Entsprechung in der „Logik des Fetisch [... findet], die im pars pro toto eine darstellbare Lösung der Aporie des Undarstellbaren markiert, des [...] davonfliegenden Schmetterlings des Kunstschönen“¹⁵⁵⁵. Und Karl Philipp Moritz, der sich zwar einem organologisch-ganzheitlichen Modell der Kunst verpflichtet sah und stets die Komplexität der Werkbedeutung betonte, erklärte dennoch, dass Teile isoliert betrachtet werden könnten, solange sie in Abhängigkeit zu ihrem Kontext gesehen würden und diesen bedingten: „Denn darin besteht ja eben das Wesen des Schönen, daß ein Theil immer durch den andern und das Ganze durch sich selbst redend und bedeutend wird [...]“¹⁵⁵⁶

Auch in der Beschreibungsliteratur hat die stellvertretende oder exponierte Fokussierung des Einzelements eine Tradition. Neben dem „Porträtierten erkennbarer Züge“ und dem „vollständige[n] Aufzählen aller Details“ zählt Halsall das „pointierte[.] Herausstellen wesentlicher Merkmale“ zu den Ausprägungen der Deskription.¹⁵⁵⁷ Als Letztere mit (eingeschränkter) Pars-pro-Toto-Funktion soll hier die Detailinszenierung verstanden werden. Sie tritt in zwei Formen mit unterschiedlichem Visualisierungsziel auf: Zum einen kann das zentrale Element oder Merkmal auf der Bildebene (z.B. die Augen des Porträtierten) oder außerhalb der Leinwand (z.B. der Rahmen), das auch bildsyntaktisch primär erscheint, exponiert werden. Dessen Position in Bild und Wahrnehmung wird dann als strukturell und semantisch derart dominant eingeschätzt, dass seine Inszenierung eine Vorstellung von seiner Peripherie mitevoziert oder deren Bedeutung in den Hintergrund stellt. Zum anderen können auch weniger zentrale Partien hervorgehoben werden, deren Malweise als Exempel für jene des gesamten Gemäldes dient und damit dessen Anschaulichkeit in ihrer kunsttechnischen Ausprägung befördert. Bei der Detailinszenierung geht es jedoch nicht um die auf eine Deskription der „Totalen“ folgende oder dieser vorangestellten „Nahaufnahme“ der piktoralen Einzelemente, wie sie das folgende Beispiel darstellt.

¹⁵⁵⁴ Vgl. Pfister, Friedrich (1927): Bild und Bildzauber, Sp. 1290

¹⁵⁵⁵ Wetzell, Michael (2001): Die Wahrheit nach der Malerei, S. 108f.

¹⁵⁵⁶ Moritz, Karl Philipp (1997): Werke, Band. 2 [Ästhetische Theorie], S. 994

¹⁵⁵⁷ Halsall, Albert W. (1992): Beschreibung, Sp. 1495

Sie betrachtete das Gesicht der Frau [...]. Das Licht [...] verlieh dem geöffneten Buchverschluss ebensolchen metallischen Glanz wie dem goldenen Ring, der einzigen Zierde ihrer Hände. Sie hatte die Augen gesenkt [...].

Julia trat zwei Schritte zurück und faßte das Bild als Ganzes ins Auge.

Pérez-Reverte, Arturo: DAS GEHEIMNIS DER SCHWARZEN DAME, S. 16

Hier behalten die Einzelobjekte und -gestaltungselemente ihre Gleichrangigkeit. Sie werden aufgezählt, aber wieder dem Gesamteindruck untergeordnet.

Er fotografierte es [das Gemälde] zunächst im Ganzen [...], dann nahm er sich einzelne Details vor. Es war, als ob er das Bild entkleidete und wieder bekleidete.

Platowa, Viktoria: DAS TAUFBECKEN DES TEUFELS, S. 116

Gleiches gilt für die „Nahaufnahmen“, die über den Roman verteilt erfolgen, der um ein zentrales Gemälde kreist und sich an die Bruchstücke desselben primär aus erzählerischen Gründen immer wieder heranzoomt, um das Gesamtbild nachher zumindest in semantischer Hinsicht wieder zu „bekleiden“, auf eine Bedeutung hinzuführen.¹⁵⁵⁸ Dies geschieht vor allem bei mehrphasigen Gemälden wie dem „Garten der Lüste“ in Peter Dempfs DAS GEHEIMNIS DES HIERONYMUS BOSCH. Auch wenn die blaue Kugel im zentralen oberen Drittel des realen Werks als Einzelelement durch Farbgebung und Form eine primäre syntaktische Position innehat, so dominiert die zunächst unübersichtliche Fülle der Details nicht minder den ersten Eindruck und „fordert ohne Zweifel zur Herauslösung einzelner Details auf“¹⁵⁵⁹, die sich die fiktiven Betrachter im Roman *näher heran[holen] in Gedanken, überlebensgroß* (S. 80). Das gilt für die filmische Inszenierung nicht weniger als für die literarische und beide Medien „lösen“ das Problem der syntaktischen und ebenso semantischen Gleichrangigkeit auch durch ausgewählte Ausschnitts- bzw. Detailinszenierungen. Sie „zoomen“ sich an einzelne Gemälderegionen heran, nicht jedoch in dem Glauben, der Filmsehende oder Leser könne diese Partien, auch wenn sie unmittelbar auf die „totale“ Ansicht folgen, in die Gesamtkomposition bzw. seine Vorstellung davon reintegrieren. Hier werden die Details zu syntaktisch und semantisch selbstständigen piktoralen Einheiten, die vor allem bei der sprachlichen Inszenierung nur semantisch wieder in die übergeordnete Gesamtaussage des komplexen Gemäldes eingegliedert werden können. Die konkrete Lokalisierung des Details auf der Leinwand hat hingegen nur rhetorische Funktion, zur Visualisierung des Gemäldes trägt sie nicht bei.

Er zog Petronius zum Bild und deutete auf eine Figur, die sich in der rechten unteren Ecke in einer Art Höhle versteckt hielt [...].

„Seht Ihr diesen Mann? Fällt Euch an ihm etwas auf?“

Petronius trat näher. Die Beleuchtung des Dachateliers reichte für die Einzelheiten nicht aus. „Links von ihm steht eine Säule, auf der eine Glasschale steht. Die Schale ist mit Perlen geschmückt, und ein Vogel sitzt darin.“

Dempff, Peter: DAS GEHEIMNIS DES HIERONYMUS BOSCH, S. 263

Derartige Mehrphasen-Bilder sind aufgrund der begrenzten menschlichen Speicherkompetenz mit einem dynamischen Medium, und sei es ein optisches wie der Film, in ihrer Gesamtkomposition – ihrer Simultaneität gemäß – adäquat nicht zu inszenieren. Auch Thiele sieht das „Hauptproblem bei der Verfilmung betont erzählerischer ‘Handlungs’-Darstellungen“ im „Widerspruch zwischen dem Interesse am Detail und seiner Rückführung auf das Ganze“¹⁵⁶⁰. Die literarischen Mittel machen die Visualisierung des Ganzen erst recht nicht möglich. Die Bilder-Texte, die ein derartiges Gemälde als ein auch für die Handlung zentrales inszenieren, bedienen sich entweder des Verweises auf ein

¹⁵⁵⁸ Vgl. etwa Pérez-Revertés, Arturo: DAS GEHEIMNIS DER SCHWARZEN DAME. In diesem Bilder-Text werden in Abständen Einzelelemente detailliert beschrieben, weil sie der Schlüssel zum Geheimnis des Gemäldes zu sein versprechen.

¹⁵⁵⁹ Thiele, Jens (1974): Das Kunstwerk im Film, S. 78

¹⁵⁶⁰ Ebd. S. 79

berühmtes und damit dem Leser in piktoraler Gestalt anderenorts zugängliches Gemälde (vgl. Vandenberg, Philipp: SIXTINISCHE VERSCHWÖRUNG), sie nutzen die Möglichkeit, das unbekannte Werk als Reproduktion dem Text beizufügen (vgl. Watson, Peter: LÜGENLANDSCHAFT) oder realisieren beides (vgl. Dempf, Peter: DAS GEHEIMNIS DES HIERONYMUS BOSCH) und folgen damit auch der Einsicht, dass trotz der Detailfülle des Gemäldes keine separierbare Einheit für dessen Ganzes stehen kann.

In dieser Arbeit ist mit Detailinszenierung jedoch jene bestimmter Bildelemente gemeint, die als derart markant erscheinen, dass sie die Vorstellung der nicht genannten Objekte zumindest schemenhaft mitevozieren, also ein Pars pro Toto darstellen und somit eine umfangreiche, den Erzählfluss hemmende Beschreibung vermeiden. Geeignet sind dafür jedoch nicht alle Partien der Leinwand. Es müssen „meaningful or at least structurally relevant units“¹⁵⁶¹ sein, in welche die Malerei – genau wie musikalische und literarische Produkte – segmentierbar ist. Meist steht die semantische Bedeutung und strukturelle Position dieser Einzelelemente im Einklang. So wird jenes mit der stärksten inhaltlichen Aussagekraft ins Zentrum der Bildfläche gerückt und derart künstlerisch markiert, dass es primär wahrgenommen wird.

[...] das Detail, das dieses Portrait von allen anderen so deutlich unterscheidet, das ein für alle Mal klarstellt, um wen es sich da handelt, welche Tätigkeit die Dargestellte ausübt, auch wenn man ihren Namen nicht weiß, die Besonderheit, die dieses Brautbild zu einer völlig ungewöhnlichen und modernen Variante werden lässt, das ist...

... der Malerkittel, sagt Nagel.

So ist es. Über diesem königlichen Kleid trägt sie einen einfachen, offenen Malerkittel.

Rygiert, Beate: DIE FÄLSCHERIN, S. 257

Während die Inszenierung dieses dominanten Elements die Ansicht eines Gemäldes in seinen Grundzügen evoziert, erfüllt jene eines nicht-zentralen Details keine Pars pro Toto-Funktion.

„Sehen Sie auf diesem niederländischen Bild den Rechen, der da an der Scheune lehnt? So einen Rechen könnte ich gut gebrauchen. Ich bekomme von den Bildern in diesem Museum oft sehr praktische Anregungen [...].“

Norman, Howard: DER BILDERWÄCHTER, S. 47

Diese Variante ist als „Ausschnitt“ aus der Filminszenierung von Kunstwerken bekannt und weist sich auch dort als die mediale Imitation eines natürlichen Rezeptionsreflexes aus: des Herangehens an ein Gemälde nach der Betrachtung der Gesamtkomposition zur genaueren Erfassung der Einzelheiten.

Ich trat näher an das Gemälde heran, nahm meine Brille ab, um es aus nächster Nähe zu sehen [...].

Vreeland, Susan: DAS MÄDCHEN IN HYAZINTHBLAU, S. 17

Er betrachtete das neue Bild aus einiger Entfernung und trat dann näher heran [...]; sodann betrachtete er es von links, danach von rechts.

Follett, Ken: DER MODIGLIANI-SKANDAL, S. 146f.

Als ausschließliche oder dominante Betrachtungsweise mit Synekdoche-Funktion – wie sie in der „Vertextung“ und „Verfilmung“ von piktoralen Kunstwerken erfolgt – hat ihr Fokus auf ein Einzelelement jedoch weitreichende Auswirkung: „Die Wahl des Ausschnitts legt das Dargestellte auf eine bestimmte Aussage fest“¹⁵⁶², da der Filmsehende oder der Leser nicht selbstbestimmt zwischen der Gesamt- und Detailansicht springen und damit nicht wie der Betrachter das Einzelne in den Kontext einordnen kann. So bewegt sich diese Strategie in Film und Literatur zwischen einem negativen und einem positiven Pol: Zum einen wird durch die Herauslösung markanter Details die

¹⁵⁶¹ Wolf, Werner (1999): The Musicalization of Fiction, S.17

¹⁵⁶² Thiele, Jens (1974): Das Kunstwerk im Film, S. 56

Repräsentation der Gesamtkomposition verzerrt, zum anderen erreicht die „Isolierung zugleich eine Verdeutlichung des Gezeigten“¹⁵⁶³.

Die zuerst aufgezeigte Gefahr ist auch bei der textuellen Inszenierung von Gemälden zu bedenken, sie hat jedoch nur Auswirkungen, wenn es sich um die sprachliche Repräsentation eines realen und bekannten Kunstwerkes handelt. Doch selbst dann wird die Verzerrung kaum so groß sein wie bei der filmischen Inszenierung, bei der die optische Intensität eine viel größere Ablenkung vom gedanklich präsenten Ganzen bewirkt. Vielmehr ist der Leser derart stark damit beschäftigt, das ihm bekannte Kunstwerk durch den Initialreiz der expliziten Versprachlichung in seiner kompletten Ansicht erinnernd zu evozieren, dass die Konzentration auf ein Detail zunächst entlastend, ohne die Einordnung in die wenn auch nur schemenhaft zu generierende ganze Leinwand aber nicht denkbar sein kann. Dieser Annahme entsprechen filmtheoretische Untersuchungen, nach denen sich jedes per se begrenzte Bild über seinen Rahmen hinaus fortsetzt, sofern der Kontext, aus dem es entstammt, bekannt ist. Zwar werde die Aufmerksamkeit auf den Bildinhalt konzentriert, das Weggelassene sei dennoch imaginär anwesend und für Bildausdruck und -wirkung mitbestimmend.¹⁵⁶⁴ So ist etwa undenkbar, dass ein Leser die Beschreibung des Lächelns und damit der Mundstellung der „Mona Lisa“ liest und dieses nicht in deren Gesicht integriert.

Wenn es sich um einen Ausschnitt aus einem fiktiven Gemälde handelt, so ist eine Verzerrung des visuellen Produkts an keiner realen Instanz überprüfbar, sehr wohl jedoch an der auf Visualität zielenden vorangegangenen Inszenierung des Gemäldes im literarischen Text. Hier könnte man theoretisch von einer Verzerrung sprechen, wenn die Exponiertheit des Details nicht dem Stellenwert entspräche, den die anderen Inszenierungen an anderen Stellen im Roman ihm zuordnen. Dies betrifft meist den strukturellen Rang, den das Einzelelement in der Gesamtkomposition einnimmt. Der Fall ist diese verzerrte Inszenierung dann, wenn sich die semantische Position desselben nicht mit der syntaktischen deckt, wenn das Gemälde zu einem „Bilderrätsel“ wird und seine „Lösungen“ in syntaktisch untergeordneten Objekten versteckt. Dann jedoch lässt die Inszenierung auch erkennen, dass es ihr weniger um die Anschaulichkeit des Einzelelementes und schon gar nicht um die übergreifende Anschaulichkeit des Gemäldes durch das Detail geht.

*„Aber schauen Sie mal, was sie zwischen Zeigefinger und Daumen hält. Vielleicht hilft das weiter.“
Michael musterte den Gegenstand in der Hand der Frau [auf der Leinwand]. Er sah wie ein kleiner Turm aus. „Was ist es?“
„Mir kommt 's wie eine Schachfigur vor. Ein Turm.“
„Also eine Schachspielerin?“
„Vielleicht. [...]“*

Watson, Peter: LÜGENLANDSCHAFT, S. 203

Diese Detailinszenierung spielt im Kontext der intermedialen Fragestellung keine Rolle, weil sie primär keine Visualisierungsstrategie darstellt, sondern als Motor der Erzählhandlung fungiert.

Für die hingegen hier relevanten zwei Ausprägungen der Detailinszenierung wiegt die Chance zur „Verdeutlichung“ des Gesamtbildes durch Isolation eines Einzelelementes höher als die oben gekennzeichnete Gefahr, dass das inszenierte Detail zum eigenständigen Bild werden kann. Für die Bilder-Texte kann überdies schon hier gesagt werden, dass sich ihre Strategienfolge häufig nach der aus dem Film entlehnten, als klassisch deklarierten Bildkadenz Totale – Halbtotalen – Nah-Totale

¹⁵⁶³ Thiele, Jens (1974): Das Kunstwerk im Film, S. 56

¹⁵⁶⁴ Vgl. ebd. S. 67

richtet oder die Gesamtansicht an das hervorgehobene Detail anschließt. In keinem Fall bleibt das betonte Einzelement isoliert, wenn auch die Inszenierung seiner Peripherie vor allem bezüglich der Anschaulichkeit im Stadium der „Unschärfe“ stecken bleibt. Dies zeigt auch, dass die Detailinszenierung eine Visualisierungsstrategie ist, die verstärkt auf die Erfahrbarkeit des sprachlich inszenierten Piktoralen zielt, daher auf reale Kunst-Erfahrungen beim Leser setzt und so häufig bei der Inszenierung realer, bekannter Gemälde oder fiktiver, die in Anlehnung an reale imaginiert werden sollen, angewandt wird. Das oft hilflos als „mysteriös“¹⁵⁶⁵ bezeichnete Lächeln der „Mona Lisa“ etwa dient als markantes Detail, das die Gesamtwirkung des Bildes dominiert und diese auch sprachlich repräsentieren kann. Doch wird mit dem Herausstellen dieser berühmten Bildpartie nicht nur dieses Bildnis der Kunstgeschichte inszeniert, sondern auch Porträts mit großer Ähnlichkeit. Der Betrachter soll beim Lesen das Lächeln der „Mona Lisa“ und dessen Wirkung auf ihn bei der Real-Rezeption assoziieren und auf dieser Basis eine „Als ob“-Erfahrung des fiktiven Gemäldes generieren.

Welch einen Mund hatte sie! Die Lippen waren auffallend asymmetrisch. Ich deckte mit der Hand mal die eine, mal die andere Hälfte des Mundes ab. [...]
Mein Experiment machte es deutlich: Dieser Mund hätte zwei Personen gehören können. Einer sanften und warmherzigen und einer kühlen und spöttischen. Das Lippenpaar war ein wenig geöffnet. Setzte sie zum Reden an oder zum Schweigen? Der Reiz des Bildes schien nicht zuletzt in all diesen widersprüchlichen Deutungsmöglichkeiten der Physiognomie zu bestehen. [...]

Boetius, Henning: LAURAS BILDNIS, S. 41

Die „Mona Lisa“, aufgerufen durch dieses Detail, soll für den Leser zur Folie für die Imagination des fiktiven Frauenporträts werden. In diesem Fall wird die Assoziation noch befördert durch die Information, das zentrale Gemälde in diesem Roman, ein Porträt der Geliebten Petrarcas, sei „von einem der größten Maler“ dieser Zeit, und zwar der Lebenszeit des „Mona Lisa“-Malers Leonardo da Vinci, geschaffen worden. Dennoch wird deutlich: Um das berühmteste Gemälde der Kunstgeschichte geht es nicht, dagegen sprechen andere Details. Aber es geht um die Evokation der Erinnerung an ein dominantes Detail, das die Ansicht, Anschaulichkeit und Erfahrbarkeit eines Gemäldes wesentlich determiniert, an dieses konkrete Werk jedoch nicht gebunden, sondern übertragbar ist und mit welchem ein fiktives Gemälde als Ganzes visuell konturiert werden kann.

Bei einer Pars pro Toto-Inszenierung ist die Wahl des Details entscheidend. Dass es den Bildertexten auch bei dieser Strategie auf Visualisierung des Gemäldes ankommt, zeigt die Tatsache, dass für sie nicht gilt, was Thiele für die „Verfilmung“ von Bildern konstatiert: Der Ausschnitt werde nach dem Attraktivitätsgrad und nicht nach Bedeutung für die Gesamtkomposition gewählt.¹⁵⁶⁶ In den hier untersuchten Romanen werden bei der ersten Strategie-Variante, bei der ein syntaktisch und gleichermaßen semantisch zentrales Element stellvertretend inszeniert wird, vor allem Gesichter hervorgehoben und damit Elemente, die der Betrachter zuerst als Signifikanten identifiziert. Genauer: Es werden die zwei Merkmale inszeniert, die den Ausdruck des Menschen mehr bzw. unmittelbarer bestimmen als etwa Haarfarbe oder Kopfform:

„The human eyes and lips [...] are the most mobile and expressive elements of the face. The eyes and lips can tell an observer the mood of a person and his attitude towards the observer, the steps he may

¹⁵⁶⁵ Das Lächeln der „Mona Lisa“, stets Gegenstand von Spekulationen, wurde etwa mit rechtsseitigem Muskelschwund erklärt. Der französische Kunstexperte Jacques Franck schlug 1995 eine andere Erklärung vor: Das „berühmteste Lächeln der Welt“ habe sich durch so genannte Krakelüren im Laufe der Jahrhunderte von „lieblich“ in „spöttisch“ verwandelt.

¹⁵⁶⁶ Vgl. Thiele, Jens (1974): Das Kunstwerk im Film, S. 65

take next moment, and so on. It is therefore absolutely natural and understandable that the eyes and lips attract the attention more than any other part of the human face."¹⁵⁶⁷

Dies findet sich in den Inszenierungen der Bilder-Texte bestätigt:

[...] was da zum Vorschein kommt, ist kein Gestrichel, nicht die grobe Annäherung an eine menschliche Gestalt, sondern ein ausgesprochen individuelles Gesicht. Die Augen sind scharf und wach, [...]. Intelligenz glitzert darin, fast schon zu intensiv, geradezu raubtierhaft. Nick sucht die Bestätigung im Mund [...].

Barker, Pat: DAS GEGENBILD, S. 41f.

Universeller als der Mund, der auf das prominente da Vinci-Gemälde festgelegt ist (vgl. etwa das *Giacondalächeln* in Cornelius Fischers GOYAS HAND, S. 94), erscheint in den untersuchten Romanen die Inszenierung der Augen. Die Augenpartie ist jenes Detail, das vermeintlich wesentlich die Darstellung eines Menschen beeinflusst. Zwar haben neuere Untersuchungen inzwischen bewiesen, was die Demonstration am stilisierten Gesicht des Smilies schon eindrucksvoll demonstrierte, nämlich dass Gesichter vielmehr durch die veränderte Mundstellung ihren Ausdruck verändern, doch steht die Betonung der Augen in einer Tradition, die auch magisch konnotiert ist: „Ein Maler fertigt ein Drachenbild ohne Augen. Als er ihm diese einsetzt, wird der Drache lebendig.“¹⁵⁶⁸ Dieses chinesische Märchenmotiv, nach dem eine Figur durch die Augen ihr Leben erhält, ist auch im europäischen Kulturkreis variantenreich belegbar: Der Maler vermeide es, seinem Werk Augen einzusetzen, um es nicht vollends zum Leben zu erwecken und die Macht über sein Bild zu verlieren.¹⁵⁶⁹ Der „böse Blick“ galt im Volksglauben auch als Werkzeug der Hexen und Zauberer, mit dessen Macht sie Unheil, Krankheit und Tod bringen konnten.¹⁵⁷⁰ In Byzanz oder Äthiopien zeigte man daher eine unheilvolle Gestalt wie die des biblischen Judas niemals mit dem Gesicht nach vorne. Für die als Hexen verurteilten Frauen wiederum bedeuteten die Augen Schutz: Eine Angeklagte bohrte bei ihrem Prozess 1546 einer Kreuzesdarstellung des leidenden Christus die Augen aus und behauptete, wenn sie im Besitz dieser sei, könne niemand sie selbst sehen.¹⁵⁷¹ Die magischen Aspekte wirken auch im aufgeklärten Zeitalter fort: „Haben wir alle nicht schon das unheimliche Gefühl gehabt, ein Bild blicke uns an?“¹⁵⁷² Die Aura, die durch den Blick vom Abgebildeten ausgeht, ist in der Alltagswelt heute, etwa funktionalisiert in der Werbung, unvermindert evident. Auch in der Literatur wussten die Autoren besonders im 18. Jahrhundert den Blick als Merkmal der Lebendigkeit und unheilvollen Macht eines Gemäldes einzusetzen. Neben Oscar Wildes „The Picture of Dorian Gray“¹⁵⁷³ geht auch in „Das Bildnis“ von Nikolaj V. Gogol die zerstörerische Kraft des Gemäldes von den Augen des Abgebildeten aus, die eine Bäuerin zurückweichen lassen: „Er blickt, er blickt“¹⁵⁷⁴. Und der Erzähler lässt keinen Zweifel daran: „Es waren lebendige, es waren menschliche Augen! Sie schienen aus einem lebenden Menschen herausgeschnitten und in die Leinwand eingesetzt zu sein.“¹⁵⁷⁵ Letztendlich sind es die abgebildeten Augen, die Gogols Protagonisten in Raserei verfallen lassen. In realistischen Texten – dies gilt auch für die Bilder-Texte – kommt ebenso keine Porträtbeschreibung ohne die Erwähnung der Augen aus, die den abgebildeten Menschen charak-

¹⁵⁶⁷ Vgl. Yarbus, Alfred L. (1967): Eye Movements and Vision, S. 191

¹⁵⁶⁸ Brückner, Wolfgang (1979): Bild, Bildzauber, Sp. 320

¹⁵⁶⁹ Vgl. Kris, Ernst / Kurz, Otto (1980): Die Legende vom Künstler, S. 112

¹⁵⁷⁰ Vgl. Seyfarth, Carly (1979): Aberglaube und Zauberei in der Volksmedizin Sachsens, S. 49-50

¹⁵⁷¹ Vgl. Pfister, Friedrich (1927): Bild und Bildzauber, Sp. 1290

¹⁵⁷² Gombrich, Ernst H. (1967): Kunst und Illusion, S. 138

¹⁵⁷³ Vgl. „Mein Gott, was für ein Wesen habe ich angebetet! Es hat die Augen eines Teufels.“ (Wilde, Oscar (1970): Werke, Band 1 [Das Bildnis des Dorian Gray], S. 282

¹⁵⁷⁴ Gogol, Nikolai (1982): Gesammelte Werke, Band 1 [Das Porträt], S. 646

¹⁵⁷⁵ Ebd. S. 688

terisieren, lebendig wirken lassen, seine Seele widerspiegeln, den Zugang zu ihr ermöglichen und gar im Tode noch – stumm und starr – Aussagekraft besitzen:

Die Augen. Mit ihnen steht und fällt das Portrait. In ihnen leuchtet das Leben des Modells, sein Denken und Fühlen, Sehnen und Hoffen, alles liegt dort. Sind die Augen tot, ist alles misslungen.

Rygiert, Beate: DIE FÄLSCHERIN, S. 113

„Die Augen, sieh! Sie sind der Spiegel der Seele, ganz einfach, der Bote des Herzens, wie man sagt.“

Erkelius, Per Agne: DAS BILD, DAS ICH DIR SCHRIEB, S. 65, vgl. auch S. 88

Darüber hinaus sind die Augen jedoch derart markante Bildelemente, so dass sie primär den Gemäldeindruck bestimmen und alle anderen Partien (zunächst) in den Hintergrund drängen.

Sie drehte es [das Bild] um und betrachtete es aus einiger Entfernung. Dieses Bild war ganz anders. Ihre Augen standen im Mittelpunkt, der glückliche Ausdruck darin. Ihr Körper war nackt, aber das war nebensächlich [...].

Ijlander, Gijs: DER SKANDAL, S. 56

„Ein Porträt [...]“ [...] Philipp konnte sich nur auf die Augen konzentrieren, die ganz unverwandt zu bleiben schienen.

Ackroyd, Peter: CHATTERTON, S. 32

Wie verführerisch war sie hier dargestellt, die Lockung des fließenden Fleisches, all seiner Hüllen beraubt [...]. Vielleicht wirst du mich gewinnen, sagten die Augen, und ich bin es wert, eingenommen zu werden, aber viel eher wirst du dich selbst verlieren und damit auch mich. Sie stellten eine erregende Schwingung zwischen sich und dem Betrachter her [...]. Selbst einem Mann von Erfahrung raubten sie für Sekunden den Atem, diese Augen [...].

Fischer, Cornelius: GOYAS HAND, S. 168

Für eine Inszenierung, welche die Augen als Repräsentanten des Gemäldes vorstellt, kommt es daher auf den „Ausdruck“ an, den die Dargestellte und mit ihr das Werk vermittelt, auf die „neue Welt“, die sich in ihnen eröffnet:

Vorsichtig bürstete er Schmutz und Staub ab und legte die Lippen frei. Bei ihren Augen hielt er erneut inne. Tief liegend unter den Brauen erschienen sie beinahe schwarz; doch als er sie durch eine Uhrmacherlupe betrachtete, entdeckte er in ihnen eine ganz neue Welt. Als studierte er eine weit entfernte Galaxie durch ein besonders starkes Teleskop, fand er in ihnen pulsierende Farben – ein dunkles, leuchtendes Grün, in dem Streifen von Rot und Gold aufblitzten.

McKean, James: DAS ITALIENISCHE ZIMMER, S. 40

Auch die Nennung der Farben kann hier keine Ansicht oder Anschaulichkeit erzeugen. Durch die hermetische Fokussierung auf ein zentrales Element mit großer, aus realer Begegnung bekannter emotionaler Intensität der Anschauung, soll eine intensive „Als ob“-Erfahrung des Gemäldes initiiert werden. Nicht die konkrete Gestalt des Werks, sondern die emotionale Erregung im von der Blickbegegnung dominierten Rezeptionsprozess desselben wird evoziert. Sie soll zur Visualisierung animieren, deren Produkt bezüglich der Anschaulichkeit ein dem Leser eigenes ist, da der Text keine gestalterischen Koordinaten vorgibt.

Sie verlor sich im Geruch der Farben, vergaß die Zeit und gab sich ganz dem rechten Auge der Madonna hin, das aus der Mitte des Bildes den Betrachter einfiel. In diesem Auge spiegelte sich die gesamte Welt, so stark und tief legte die Malerin es an, verlebendigte es mit all der Kunst, die ihr zur Verfügung stand, bis es schließlich seine eigene Mystik entwickelte.

„Du bist meine Seele“, flüsterte Ludovica, als sie den dünnen Pinsel weglegte, mit dem sie den letzten Glanzpunkt knapp unter der Wimper auf die Iris getupft hatte.

Brun, Georg: DER AUGSBURGER TÄUFER, S. 194

Neben dieses markante intrinsische Merkmal eines Kunstwerks lässt sich in den Bilder-Texten bezüglich der Häufigkeit als Gegenstand der Detailinszenierung eine extrinsische Determinante stellen: der Rahmen. Dieser Befund korrespondiert mit jenem von Robinson und Melton, die nach der Beeindruckung von Betrachtern durch Kunstwerke fragten, diese an dem maßen, was die Rezipienten spontan über die Gemälde artikulieren konnten, und eine „erschreckend hohe“ Gewichtung der

äußeren Faktoren wie Rahmen, Art der Hängung, Beleuchtung im Vergleich zu Aussagen über die künstlerische Qualität, Inhalte etc. protokollieren mussten.¹⁵⁷⁶ Der Rahmen wird als Element des Gemäldes gesehen, das dieses charakterisiert, weil es die Funktion hat, auf sein Motiv hinzulenken und es als (Kunst-)Werk zu indizieren. So diente die homogene, vermutlich im späten zweiten Jahrtausend vor Christus eingeführte Einfassung von piktoralen Werken lange Zeit dazu, die Tiefe des simulierten Raumes perspektivisch gemalter Bilder zu verstärken, die Vergoldung betonte die Kostbarkeit der Kunst und umschloss nicht nur das Dargestellte als eine besondere inmitten der realen Welt, sondern entrückte auch das Werk als Objekt aus dem Profanen ins nahezu künstlerisch „Sakrale“, wurde zur Monstranz der Malerei. In dem Grade, in dem sich die Malerei von der Perspektive verabschiedet und in der Moderne die Herausforderung der Fläche annimmt, tritt auch die Rahmung zurück, fällt sogar häufig bei abstrakten Gemälden weg. Daraus folgt, dass von der Rahmung auf das Gemälde, auf dessen Anschaulichkeit bezüglich etwa des Stils und der Entstehungszeit geschlossen werden kann.

[...] ein wunderbarer holländischer Rahmen, wahrscheinlich aus dem achtzehnten Jahrhundert, aus ganz schlichtem, schwarzen Holz, genau der richtige Rahmen für das Bild, nicht einer von diesen mit Ornamenten und Gold verzierten, überladenen „Ich bin ein Meisterwerk“-Dingern, in die manche Museen ihre niederländische Malerei aus dem siebzehnten Jahrhundert fälschlicherweise zwängen [...].

Weber, Katharine: MUSIKSTUNDE, S. 105f.

Bei einem Vermeer, der auf der Leinwand die Stille, Hermetik und Versunkenheit betont und eine Konzentration des Blicks verlangt, verbietet sich ein ausladender, ablenkender Rahmen. Gemälde hingegen, deren Sujets aus literarischen Quellen bekannt sind und die daher weniger mimetisch-expressiv sein müssen, sondern in ihrer Darstellungsweise mehr die Einzigartigkeit und Heiligkeit des Dargestellten betonen, können in dieser Aussage von der Rahmung unterstützt werden. Eine weitere Inszenierung dieser Gemälde ist dann auch nicht mehr notwendig.

[...] Triptychen, auf denen Episoden aus den Heiligenlegenden dargestellt waren, mit vergoldeten Hintergründen und kunstvollen Holzschnitzarbeiten, die die Malerei zweitrangig werden ließen und die Aufmerksamkeit auf den Rahmen lenkten.

Prada, Juan Manuel de: TRÜGERISCHES LICHT DER NACHT, S. 192

Aufgrund dieser Verweiskfunktion des Rahmens kann die Inszenierung der Einfassung jene anderer Gemäldeaspekte ersetzen. Der Leser leitet von deren Schlichtheit oder Prunk das Werk in einer vagen Anschaulichkeit ab, die für im Roman sekundär-relevante Gemälde ausreichend ist, während sie für primär-relevante die Erwartungshaltung nur noch steigert:

„Es hängt in dem eiskalten Zimmer in einem prunkvollen vergoldeten Rahmen [...]. Das Gemälde selbst... nun ja... [...].“

Frayn, Peter: DAS VERSCHOLLENE BILD, S. 36

Erst eine Seite weiter erfährt der Leser das Sujet des Gemäldes, für das er durch die Informationen über den Rahmen schon eine Erwartungshaltung aufgebaut hat, die erfüllt wird: *Eine von zahlreichen Figuren bevölkerte mythologische Szene bei Nacht.* (S. 37)

Wichtiger als diese indizierende Pars pro Toto-Funktion der Rahmen-Inszenierung ist jedoch die Intermedialität markierende dieses Details, das in seiner allgemeinsten Definition der Flächenbegrenzung zu einem unabdingbaren Merkmal des piktoralen Kunstgegenstandes zählt: Der Rahmen trennt das Kunstwerk von seiner natürlichen Umgebung, er schafft einen eigenen Raum im Bild. Je nach Machart und Abstimmung auf das Motiv wird mit ihm ein „deutliches Abgrenzungssignal ge-

¹⁵⁷⁶ Vgl. Klein, Hans Joachim (1997): Kunstpublikum und Kunstrezeption, S. 342f.

setzt: ab hier beginnt ein neues, spezielles Gebiet. Innerhalb des Bilderrahmens befindet sich eine Gegenwelt zur Realität, nämlich Kunst¹⁵⁷⁷. Oder er unterstreicht gerade das Fragmentarische der illusionistischen Dreidimensionalität, die er umschließt¹⁵⁷⁸. In jedem Fall leitet er „[...] zur faktischen Zweidimensionalität fiktiver Räumlichkeit des zweidimensionalen Bildes über“¹⁵⁷⁹. Häufig wird dieser „traditionellen Aufgabe“ des Rahmens seine derselben eigentlich widersprechende Diaphragma-Funktion, nach der die Einfassung den Betrachterblick illusionistisch ins Weite leiten könne, an die Seite gestellt:

„Durch den Rahmen kann man wie durch ein Fenster, vom einen [Raum] in den anderen blicken. Mit den Augen und den Gedanken überschreitet der Betrachter diese Grenze und begibt sich in die gemalte Welt [...]“¹⁵⁸⁰

Diese „Fenster-Wirkung“ des Rahmens wird hier bezweifelt, weil sie offensichtlich durch das begleitende Bewusstsein von der Zweidimensionalität des Gesehenen untergraben wird. Kaum ein Betrachter wird angesichts eines Landschaftsgemäldes tatsächlich glauben, in die dargestellte Weite hineingehen zu können, wenn er nur den Rahmen überwindet, oder angesichts eines Porträts die gemalten Figuren aus ihrem (Tür-)Rahmen heraustreten sehen.¹⁵⁸¹ Eine derartige plastisch-illusionistische Wirkung, für die der Rahmen nur den Sichtdurchlass, keine überschreitbare Grenze markiert, ist allenfalls mit den gerade rahmenlosen sakralen Barock-Decken-Gemälden zu erreichen, die diesen Eindruck noch verstärken, indem an einigen Stellen Gliedmaßen aus Gips in den Raum hineinragen. Der in den realistischen Bilder-Texten stets in der Suggestion verharrende Umgang mit dem „Wunsch oder der Angst, die gemalte Figur könne durch den Rahmen treten“¹⁵⁸², beruht eher auf der magischen Tradition, die diese Vorstellungen facettenreich enthält.

Der Bilderrahmen verleitet das Bewusstsein also nicht – im Gegensatz zur Filmleinwand – zur Ausdehnung des gesehenen Ausschnitts, er „polarisiert den Raum auf sein Inneres hin, [...]“. Der Rahmen ist zentripetal, die Filmleinwand zentrifugal¹⁵⁸³. Er lenkt den Blick auf sein Zentrum, öffnet die Bildgrenzen allein zum Betrachter hin. Darüber hinaus werden Gemälde erst durch ihn „ästhetisch, ökonomisch und auratisch, in der Einstellung, dem Tauschwert und der sozialen Gewichtung eingeschätzt und bewertet“¹⁵⁸⁴. Der Rahmen unterstreicht demnach in vielfacher Hinsicht den statischen Kunstcharakter. Mit seiner Inszenierung im Text wird somit vor allem das Gemälde als Gemälde vor Augen geführt und so die Intermedialität betont, während die Inszenierung des Motivs sie häufig vergessen machen will. Als Pars pro Toto stellt der Rahmen außerdem das erste Glied einer syntaktischen Reihe dar, die nicht die Elemente auf der Motivfläche, sondern die materiellen des Kunstwerks verbindet, welche ebenso simultan gegeben sind und doch auch durch die Gestaltung eine Rezeptionsfolge nahe legen. Die auf die Leinwand hinführende Zeige-Funktion der Bildeinfassung wird in der textuellen Inszenierung somit erweitert: der Rahmen wird zum Repräsentanten dessen, was er einrahmt.

¹⁵⁷⁷ Bohnert, Karin (2003): Bildnisse auf der Bühne, S. 391

¹⁵⁷⁸ Vgl. Schapiro, Meyer (1994): Über einige Probleme in der Semiotik der visuellen Kunst, S. 258

¹⁵⁷⁹ Kerber, Bernhard (1997): Rahmen ohne Bilder – Eine Zitat-Montage, S. 134

¹⁵⁸⁰ Bohnert, Karin (2003): Bildnisse auf der Bühne, S. 391

¹⁵⁸¹ Dies ist jedoch ein häufiges Motiv in Fantasy-Romanen (vgl. etwa Eder, Rainer (1997): Der Bildergeher).

¹⁵⁸² Bohnert, Karin (2003): Bildnisse auf der Bühne, S. 392

¹⁵⁸³ André Bazin. Zit. nach: Paech, Joachim (1989): Passion oder die Einbildung des Jean-Luc Godard, Frankfurt, S. 42

¹⁵⁸⁴ Kerber, Bernhard (1997): Rahmen ohne Bilder, S. 121. Davon zeugt etwa die Tatsache, dass für den jährlichen „Salon“ der Pariser Akademie, einer der einst wichtigsten Kunstausstellungen weltweit, Gemälde bis 1880 in Goldrahmen eingereicht werden mussten. Vgl. Sello, Thomas / Kelm, Antje (Hrsg.) (1995): Der Rahmen ist das halbe Bild. Bilderrahmen in der Hamburger Kunsthalle.

Das andere Ende dieser syntaktischen Verkettung des Piktoral-Materiellen stellt eine Detailinszenierung dar, die sich in die Bildtiefe versenkt, die Makrostruktur der Leinwand in den Blick nimmt und so die Anschaulichkeit der kunsttechnischen Fertigung des Gemäldes konkretisiert.

„[...] Dann richten Sie doch bitte ihr Augenmerk auf die unterschiedlichen Schärfentiefen. Sehen Sie den Nähkorb [...]’. Das Geflecht ist diffus, leicht unfokussiert, während das Gesicht des Mädchens deutlich und klar dargestellt ist. [...]“

[...]

„[...] Schauen Sie sich die Richtung des Pinselstrichs an, die winzigen Furchen, die die Borsten hinterlassen haben. Sie haben eine beleuchtete und eine beschattete Seite. [...]“

Vreeland, Susan: DAS MÄDCHEN IN HYAZINTHBLAU, S. 16f.

Dieses sprachliche Heranzoomen an das Gemälde bis das Gegenständliche vor dem „Auge“ verschwimmt und das Dargestelltsein des Dargestellten in den Blick gerät, unterstreicht genau wie der Rahmen das intermediale Ansinnen der Inszenierung des Gemäldes, indem es dessen fremdmedialen Charakter betont. Der Fokus auf die Machart des Werks zielt jedoch auch auf eine Veranschaulichung desselben, da er am Detail die Maltechnik visualisiert, die repräsentativ für das gesamte Werk ist und auch der Stil eines bestimmten Malers sein kann:

„Licht. Er hat Licht gemalt, wissen Sie. Wunderbar.“ Die Frau ging mit dem Gemälde ans Fenster. „Schauen Sie sich ihre Haut an. Glänzend wie weiche Seide. [...]“

Vreeland, Susan: DAS MÄDCHEN IN HYAZINTHBLAU, S. 118

Für Vermeer gilt das im Besonderen, da er großen Wert auf jeden Ausschnitt gelegt hat, so dass „er auch aus dem gesamten Bildzusammenhang herausgenommen für sich stehen könnte und einen Sinn ganz durch sich allein erlangt“¹⁵⁸⁵.

Zusammenfassend gilt: Die Detailinszenierung, orientiert sie sich an der syntaktischen Verkettung von Motiv oder Material, folgt sie dem Weg der natürlichen Apperzeption oder einer geometrischen Systematik und zielt sie auf Ansicht, Anschaulichkeit oder Erfahrbarkeit, hat im intermedialen und das heißt hier visualisierenden Sinne in jedem Fall eine Pars pro toto-Funktion: Ein Bildelement oder -charakteristikum ist in der Lage, eine konturierte Vorstellung des Ganzen zu evozieren. Der vermeintlichen syntaktischen Beliebigkeit des Piktoralen wird dafür im Text eine hierarchische Elementenstruktur verliehen. Im Gegensatz zur folgenden Inszenierungsstrategie wird die Fläche eher betont als in den Hintergrund gedrängt.

5.1.4. Überwindung der Zweidimensionalität durch virtuelle Vertiefung

Ein Bild ist eine Darstellung auf der Fläche. Allein mit den künstlerisch illusionistischen Mitteln der perspektivischen Maltechnik ist es möglich, in dieser Zweidimensionalität des Gemäldes drei Dimensionen zu suggerieren. Die Sprache kennt dieses Hindernis nicht. Sie impliziert in ihrem semiotischen Verweis auf außersprachliche Dinge die Plastizität derselben und wird – weil ihre Zeichen nicht auf Mimesis beruhen – nicht durch ihre Medialität an deren Repräsentation gehindert. Piktorale Darstellungen hingegen können die realen Dinge auch in ihrer Form abbilden, jedoch nur mit dem Defizit der fehlenden Ausdehnung in den Raum.

Aufgrund dieser medialen „Überlegenheit“ der Sprache hinsichtlich der räumlichen Darstellung müssten die Bilder-Texte zur Inszenierung des piktoralen Motivs, das in den untersuchten Romanen überwiegend als Gegenständliches und damit virtuell Dreidimensionales beschrieben wird,

¹⁵⁸⁵ Netta, Irene (2001): Vermeer van Delft, S. 73

keine Kluft überwinden. Sie könnten von der dargestellten Landschaft, dem Zimmer, den Figuren sprechen, ohne auf die Dimensionalität derselben überhaupt Bezug nehmen zu müssen. Doch die Inszenierungen betonen fast alle gerade die dreidimensionale „Wirkung“ der zweidimensionalen Abbildungen. Sie stellen sprachlich explizit einen Bildraum her, der durch die Sprache latent schon gegeben war und durch die Hervorhebung zurückgenommen wird: Die Betonung der Plastizität des piktoral Dargestellten im Text führt die Vorstellung des Lesers wieder zur Zweidimensionalität zurück. Erst durch die ausdrückliche Erinnerung daran, dass ein Raum dreidimensional „wirkt“, obwohl er auf dem Bild doch nur in zwei Dimensionen abbildbar ist, lenkt das Bewusstsein auf die Flächigkeit und damit auf das Bild als Fremdmedium im Text. Darin zeigt sich erneut, dass es den Bilder-Texten um die Inszenierung des Gemäldes mit medialem Bildcharakter geht und nicht allein um das dargestellte Sujet. Daher wird hier die mediale Kluft im Zuge der virtuellen Vertiefung, in dem sie gleichzeitig im „Als ob“ der Vorstellung überwunden werden soll, noch einmal betont.

Ihr gegenüber, auf der Staffelei, saßen vor der am Fenster in ein Buch vertieften Dame die beiden Spieler über ihrer Schachpartie, die nun schon fünf Jahrhunderte dauerte, von Pieter Van Huys so kühn und wunderbar dargestellt, daß man hätte meinen können, die Figuren befänden sich außerhalb des Bildes und seien dreidimensional, wie auch die anderen dort abgebildeten Gegenstände. Es war so verblüffend realistisch [...].

Pérez-Reverte, Arturo: DAS GEHEIMNIS DER SCHWARZEN DAME, S. 14

Die Verbalisierung hätte auch einfach den perspektivisch erzeugten Raum auf der Fläche sprachlich repräsentieren können und wäre damit der illusionistischen Absicht des Gemäldes unbewusst erlegen. Stattdessen vollzieht die Inszenierung die „natürliche“ Betrachterwahrnehmung von fokussiertem und begleitetem Bewusstsein nach und ermöglicht so die paradox anmutende gleichzeitige Vorstellung von Tiefe im Gemälde bei Kenntnis von der Flächigkeit desselben. Letzteres trägt im Text dem intermedialen Ansinnen Rechnung, die Betonung der Tiefenwirkung hingegen zielt auf die Vitalität einer Visualisierung des Gemäldes, zu welcher der Leser ver- und angeleitet werden soll. Um dem piktoralen Medium gerecht zu werden und gleichzeitig die lebendige Vorstellung vom Dargestellten rechtfertigen zu können, werden ihm maltechnische Erklärungshilfen an die Hand gegeben. Neben der Perspektive dient dazu immer wieder die *Funktion und ästhetische Wirkung von Firnis*, der ein *Bild tief [macht,...] dreidimensional. [...] Der naive Betrachter empfindet dies immer als Verbesserung* (Boetius, Henning: LAURAS BILDNIS, S. 182), weil es seiner Wahrnehmungsweise der realen Welt näher kommt. So wird die Tiefe des Bildes zum Qualitätskriterium der Malerei, das die Wirklichkeitsnähe und Eindringlichkeit der Darstellung unterstreicht: *Die Gesichter schienen förmlich aus der Wand zu springen* (Barker, Pat: DAS GEGENBILD, S. 43).

Ein Bilder-Text geht allerdings weit über diese Form der Vertiefung des flächigen Gemäldes mit den Mitteln der Sprache hinaus. In Pedro Fernández' DAS GEHEIMNIS DES MALERS entwirft eine virtuelle Computer-Rekonstruktion von Vélasquez' Werk „Las Meninas“ den Bildraum des Gemäldes, jedoch in ebenso virtuellen drei Dimensionen, da diese ja auf dem Bildschirm auch nur zweidimensional repräsentiert werden: *Natürlich handelte es sich dabei [hier um die vorangegangene vergleichbare Vertiefung mit Hilfe von Spiegeln] um nichts weiter als einen buchstäblich falschen Anschein innerhalb des falschen Anscheins, den jedes Gemälde darstellt* (S. 41). Doch der Blick aus unterschiedlichen Perspektiven – *wie eine Kamerafahrt im Kino* (S. 222) – suggeriert etwa durch die Ansicht der Szenerie von oben oder aus den Augen des Malers, der vor der gemalten Leinwand steht, die auf der realen Leinwand nur mit der Rückansicht gezeigt wird, eine „wahrhaftige“ Räumlichkeit, die im

Roman auch durch Bildzugaben der einzelnen Blicke in den Bildraum aus verschiedenen Winkeln visualisiert wird. Unbestritten ist die Tatsache, dass es sich um eine originelle erzählerische Vereinnahmung des berühmten Kunstwerkes handelt und auch, dass die Virtualisierung vom Reiz ausgeht, den das Gemälde mit der Involvierung der Betrachterperspektive in den Bildraum selbst evoziert. Dennoch soll bezweifelt werden, dass es sich bei dieser Inszenierung, die folgend noch auf die Spitze getrieben wird durch die virtuelle Begehung des computeranimierten Bildraumes durch die Protagonisten, um eine intermediale handelt, in der das Medium Bild involviert ist. Denn in Szene gesetzt wird nicht mehr das zweidimensionale Kunstwerk, das dem Betrachter nur ein Blickfenster – das frontale durch den Rahmen – eröffnet, sondern eine virtuelle Realität, die sich in zwei Dimensionen (des Bildschirms) dreidimensional präsentiert, indem sie durch Bewegung mehrere Perspektiven auf sich selbst ermöglicht. So werden die medialen „Hemmnisse“ des Bildes bezüglich des Eingangs in den Text schon durch eine Modifikation des piktoralen Gegenstandes vor der sprachlichen Inszenierung beseitigt. Damit muss dann jedoch nicht mehr das Gemälde inszeniert werden, sondern ein mediales Produkt, das aufgrund der fehlenden Statik, Simultaneität oder Unzugänglichkeit bereits auf das Basismedium Text zugeschnitten ist.

Dennoch zeigt dieser Roman auch an anderer Stelle, an welcher der Protagonist seine Versuche beschreibt, mit Hilfe von Spiegeln der *alles einzwängenden Zweidimensionalität eine zusätzliche Ebene* zu verleihen, *sie nach hinten in die Tiefe* zu erweitern, wie groß das Verlangen des Betrachters ist, das Wissen vom Bildraum als einer Illusion auszublenden und *die andere Seite des Zimmers – oder der Welt – zu Gesicht [zu bekommen], die sonst zwangsläufig außerhalb der Leinwand bleibt* (S. 41). Eine Erfüllung dieses Wunsches wäre jedoch keine intermediale Inszenierung mehr, weil das Piktorale ein wesentliches Spezifikum, seine Flächigkeit, verlöre. Die Äußerung desselben allein hingegen lenkt auch den lesenden Betrachter auf dieses stete Rezipientenbegehren. Daher bedienen sich die Bilder-Texte noch eines traditionellen und in die Literaturwissenschaft durch Goethes „Wahlverwandschaften“ paradigmatisch eingeführten Verfahrens zur Bildinszenierung, das ebenfalls auf eine dreidimensionale Vorstellung des Gemäldes abzielt: die Verkörperung bildender Kunst in „lebenden Bildern“, das heißt, die Nachbildung „malerische[r] Bewegungen und Stellungen [...] wirkliche[r], bekannte[r] Gemälde“¹⁵⁸⁶. Bei dieser mimoplastischen Kunstform, die sich erstmalig 1795 nachweisen lässt und in Folge ein beliebtes Spiel der adeligen Gesellschaft wurde, wird im literarischen Text nicht in erster Konsequenz auf Handlungsebene ein reales Leinwandwerk inszeniert, sondern ein Kunstwerk nach Vorbild eines solchen theatralisch rekonstruiert, also „die Wirklichkeit als Bild“¹⁵⁸⁷ vorgeführt, wie es in den „Wahlverwandschaften“ heißt. Während Goethe hier ambig zu verstehen ist und neben dem einfachen Stellspiel des „Bildes als Wirklichkeit“ auch eine von der Kunstgeschichte präfigurierte Fiktion als Analogon seiner fiktiven Wirklichkeit kunstgleich einfrieren und so veranschaulichen möchte, also die erzählte Wirklichkeit bildhaft vorführen will, ist diese Wendung bezüglich der Bilder-Texte medial zu verstehen: Die fiktive Realität wird als Bild vorgeführt, hier repräsentiert diese Präsentation jedoch ein piktorales Vorbild, das es auf diese plastische Weise zu inszenieren gilt: „von der bildenden Kunst zur theatralen Repräsentation und

¹⁵⁸⁶ Goethe, Johann Wolfgang von (1948ff.): Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, Band 9 [Die Wahlverwandschaften], S. 169

¹⁵⁸⁷ Ebd. S. 182

dann zur textuellen Figuration [...]“¹⁵⁸⁸. Bettina Brandl-Risi ist Recht zu geben, wenn sie in diesem Verfahren ein ästhetisches Programm sieht, „das visuelle Erfahrbarkeit zu seinem Ziel erklärt und im Modus der ‘Anschaulichkeit’ der Literatur eine neue (auch mediale) Dimension zu erschließen sucht [...]“¹⁵⁸⁹. Dafür bedient sich die Schreibkunst einer intermedialen Praxis, die zunächst die Kunstformen Malerei und Theater in Interaktion treten lässt. Deren Produkt, eine plastische Konstellation lebender Figuren nach Vorbild eines toten Gemäldes, lässt sich in den Text, der dreidimensionale Wirklichkeit repräsentieren kann, problemlos übertragen. Und dennoch bleibt auch die im Text dem *tableau vivant* implizite Referenz auf seinen piktoralen Ursprung im literarischen Text erhalten. Denn: „Attitüde und ‘tableaux vivants’ sind Verfahren der Naturalisierung und Belebung des Kunstwerks, das sich in der Kunstschrift wieder verfestigt.“¹⁵⁹⁰ Der Leser soll kein „lebendes“ – der Ausdruck suggeriert Bewegung – „Bild“ generieren, sondern ein Bild aus lebenden, aber zum Zwecke der Bildrekonstruktion auch bildgleich erstarrten Figuren.

„Die Labilität der Grenze zwischen Kunst und Lebenswirklichkeit, die sich ihm [dem Betrachter] in der erzwungenen Erstarrung des belebten Körpers offenbart, konfrontiert ihn gleichzeitig mit der Inszeniertheit des Werkes, in das er sich versenkt, mit seiner Theatralität.“¹⁵⁹¹

Dieses „begleitende Bewusstsein“ – hier des sich an seine Betrachtererfahrung erinnernden Lesers – ist auch bei der Inszenierung eines *tableau vivant* im Text nicht abgeschaltet, es macht das „Lebende Bild“ im Roman zur „Oberflächenkunst im Sinne von Kopier- und Zitat-Kunst“¹⁵⁹². Doch in Analogie zur künstlerischen Suggestion der Raumentiefe, die etwa durch die Perspektive hergestellt werden kann, gewinnt die Imagination des Lesers durch diese Vorstellung gleichzeitig an räumlicher Tiefe. Generiert wird ein dreidimensionales Motiv auf einer zweidimensionalen Leinwand, ein Paradoxon, das in Analogie zur Leinwand steht, auf welcher die Tiefe auch auf einer Fläche gezeigt wird.

In Johannes K. Soyeners und Bartolomeo Bossis *DIE VENUS DES VELÁSQUEZ* wird der berühmte Akt des spanischen Malers gleich mehrere Male von den Figuren als *tableau vivant* nachgestellt¹⁵⁹³, in einer der zwei Rahmen- und in der historischen Binnenerzählung, deren Parallelität auch auf diese Weise unterstrichen wird. Die Liebesgeschichten, die in beiden erzählt werden – im geschichtlichen Part jene zwischen Velásquez und seinem Modell, im anderen 1964 bis 65 angesiedelten jene zwischen dem Kopisten und der Gemäldebesitzerin – finden so nicht nur ihren narrativen Kristallisationspunkt in dem berühmten Werk der Kunstgeschichte (vgl. 6.1.1), auch deren Visualisierung durch den Leser hat ihren Fluchtpunkt in dem Gemälde, das durch die *tableau vivant*-Vorstellung einerseits textuell inszeniert wird, dessen – im doppelten Sinne – plastische Inszenierung andererseits auch auf das gesamte Handlungsgeschehen ausstrahlt und dem literarischen Text zu größerer Anschaulichkeit verhilft (vgl. 6.1.2).

„Du bist meine ‘Rokeby-Venus’“.
 Plötzlich sah sie ihn mit strahlenden Augen an. „Ahhh!“ Ich ahne, worauf du hinauswillst...“
 „Was wir noch brauchen, ist eine Abbildung von ihr...“ [...]
 Im Hochglanzformat lag Velásquez’ Venus ausgebreitet vor ihnen. [...]

¹⁵⁸⁸ Brandl-Risi, Bettina (2003): Wahlverwandtschaften. Zur Theatralisierung von Bildern und Texten im ‘tableau vivant’, S. 202

¹⁵⁸⁹ Ebd. S. 183

¹⁵⁹⁰ Ebd. S. 202

¹⁵⁹¹ Ebd. S. 185

¹⁵⁹² Ebd. S. 199

¹⁵⁹³ Vgl. neben der unten zitierten Stelle auch S. 731ff.

„Du meinst, ich soll mich einfach auf dem Bett so platzieren wie unsere Dame auf dem Gemälde?“ [...] Duncan zog behutsam die Tür hinter sich zu. Das, was er vor sich sah, ließ ihn das Atmen vergessen. Dort auf dem aquamarinschimmernden Laken, zusätzlich beleuchtet durch eine Tischlampe, die ein konzentriertes Licht warf, bot sich seinen Blicken Velázquez' Ikone und zugleich eine Frau aus Fleisch und Blut. Livia lag nackt und elegant ausgebreitet, den rechten Arm aufgelegt, den Kopf damit abstützend, vor dem abgedunkelten Hintergrund.

Duncan hockte sich vor dem Bett auf den Boden nieder und richtete seinen Blick auf das Bild, das sich ihm darbot. Der Kerzenschein tauchte Livias vollkommene Gestalt in warmes, milchiges Licht.

Soyener, Johannes K. / Bossi, Bartolomeo: DIE VENUS DES VELASQUEZ, S. 410ff.



Bild 14: „Venus mit Spiegel“, 1644-48 (Diego Velásquez)

Gleiches gilt für Ackroyds CHATTERTON, in dem das bekannte Gemälde von Henry Wallis, das den sterbenden Dichter Thomas Chatterton im Jahre 1770 zeigt, vom Protagonisten in dessen Todesstunde nachgestellt wird. Charles stirbt in gleicher Haltung auf einem Bett liegend:

Sein rechter Arm fiel herab, und seine Hand – die Finger fest geschlossen – fuhr über den Boden; sein Kopf fiel ebenfalls nach rechts, so daß er fast von dem Krankenhausbett herunterglitt.

Ackroyd, Peter: CHATTERTON, S. 265



Bild 15: „Der Tod Chattertons“, 1856 (Henry Wallis)

Charles stirbt zwar im Krankenhaus und nicht wie sein piktorales Vorbild in der Stube eines armen Poeten, doch die Vorstellung eines weißen Hospital-Raumes wird beim Leser dennoch nicht dominant an der Visualisierung dieser Szene beteiligt sein, weil der Sterbende selbst zuvor die Illusion äußert, sich in des gemalten Dichters Dachkammer zu befinden:

Sein Gesicht war zur Wand gedreht, doch mit Mühe gelang es ihm, es zu bewegen, so daß er sein letztes Zimmer auf Erden betrachten konnte. Und er konnte alles sehen: das geöffnete Fenster der Dach-

kammer, die verwelkende Topfrose auf der Fensterbank, den roten, über einen Stuhl geworfenen Mantel, die erlöschende Kerze auf dem kleinen Mahagonitisch. (S. 264)

Gleich der filmischen Überblendtechnik greifen hier erzählte „Realität“ und erzählte Fiktion ineinander, dominant in der Vorstellung des Lesers ist jedoch die Dachkammer, weil diese im Gemälde visuell verfestigt und dieses im Roman bis zu jener Sterbeszene bereits mehrfach inszeniert worden ist – auch durch ein weiteres *tableau vivant*, das in DIE VENUS DES VELÁSQUEZ als Malszene narrativ integriert ist: Der Künstler Wallis, mit dem Dichter und Chatterton-Modell Meredith Protagonist der dritten Handlungsebene des Romans, richtet die Dachkammer in der Brooke Street für den Malakt her, indem er *kleine Papierfetzen über den Boden* (S. 214) streut. Denn:

„Aus Catcotts Schilderung von Chattertons Tod erfahren wir, daß Fetzen eines zerrissenen Manuskripts neben der Leiche gefunden wurden. Ich bin froh, daß meine kläglichen Versuche, Realismus zu schaffen, dich erheitern.“

[...] Er betrachtete den Stuhl und den Tisch [...] doch sie hätten, nach ihrem altmodischen Stil zu urteilen, schon von Chatterton benutzt worden sein können. Das Bett schien ähnlich alt zu sein [...]. Eine kleine Blume stand neben ihm auf der Fensterbank [...].

Wallis zerrte eine abgenutzte Holztruhe unter dem Bett hervor. [...] die Truhe war leer, aber er füllte sie mit Manuskriptblättern, bevor er sie an die getünchte Wand schob. Dann trat er zurück in die gegenüberliegende Ecke und begutachtete die Szene. „Irgend etwas fehlt“, murmelte er vor sich hin.

„Ich?“

Wallis hatte die Frage nicht gehört. Mit schnellen Bewegungen ging er auf Meredith zu, beugte sich über ihn hinweg und öffnete das Fenster. [...]

„Wird es so realistischer, Henry?“

„Wenn du tot auf dem Bett liegst. Erst dann wird es realistisch.“ Er betrachtete Meredith nun zum erstenmal. „Könntest du Jacke und Stiefel ausziehen?“

„Dann werde ich zum perfekten Chatterton und ganz bestimmt sterben. Spürst du den Zug vom Fenster her?“ [...]

„Und nun leg dich aufs Bett.“ Wallis sprach sehr bestimmt, aber er war schon in seine Arbeit vertieft. „Nun dreh den Kopf in meine Richtung. So.“ Er bewegte seinen eigenen Kopf, so daß er auf den Fußboden starrte. [...]

Meredith streckte sich entspannter auf dem Bett aus [...].

„Laß den rechten Arm über den Boden schleifen. So.“ Wallis senkte seinen eigenen Arm, und seine Finger streiften die Dielen. „Und balle die Faust. Balle sie, als würdest du etwas halten. [...]“

Meredith folgte diesen Anweisungen [...].

Aber Wallis zeichnete nun die Szene, die er erdacht hatte [...]: (S. 215f.)

Hier wird der Leser Zeuge der Entstehung eines *tableau vivant*, dessen Vor-Bild er bereits kennt, das er im Nachvollzug der beschriebenen Entwicklung aber erneut im Detail imaginär konstruieren kann, sukzessiv – und plastisch als Szenerie. Erst wenn diese vollständig ist, zwingt ihn die textliche Anweisung dazu, sie auf eine „flächige“ Vorstellung, jene einer Leinwand, zu überführen, was nicht vollständig gelingen kann, dies aber auch nicht muss. Denn gleich der realen Gemälde Rezeption soll der Leser auch hier weiterhin zwischen einer plastischen und flächigen Vorstellung kursieren. Dies setzt allerdings voraus, dass die textuellen *tableaux vivants* als – hier ganz im theatrikalischen Sinne – Inszenierungen eines Gemäldes markiert sind, wie dies in vorliegender Arbeit generell ein Untersuchungskriterium ist. Denn nur als solche erzeugen sie die mediale Irritation: „Als intermediale Zitate reflektieren sie auf die Darstellungsbedingungen der jeweiligen Medien, die sie implizieren.“¹⁵⁹⁴ Und durch sie wird auch der Leser auf diese Konditionen gelenkt und kann danach bewusst, begleitend zum Lesakt, einen visuellen Konstruktionsprozess aktivieren, der die Dreidimensionalität seiner Vorstellung mit der Zweidimensionalität des zu inszenierenden Piktoralen in Einklang bringt, ohne diesen Gegensatz in seiner visuellen Evokation aufheben zu müssen. Denn dieser Gegensatz ist dem künstlerischen Gemälde naturgemäß inhärent.

¹⁵⁹⁴ Brandl-Risi, Bettina (2003): Wahlverwandtschaften, S. 200

5.1.5. Überwindung der Statik durch virtuelle Animation

Wie die Tiefe im Bild, die durch Maltechnik illusionistisch hergestellt wird, ist auch die Lebendigkeit, die den Dargestellten ins Gesicht geschrieben scheint, reine Suggestion einer kunstvollen Abbildung und damit eine virtuelle Animation. Und wie die vermeintliche Räumlichkeit des Gemäldes muss auch der Anschein der Vitalität durch die Sprache nicht „überwunden“ werden, denn diese spricht sie vom Menschen, impliziert dieselbe. Daher weist die vermeintliche Lebendigkeit der Porträtierten, welche die Bilder-Texte stereotyp betonen, auch hier die Intermedialität der Bildinszenierung aus. Es geht nicht um die Lebendigkeit des Abgebildeten, sondern um den Anschein der Vitalität seiner Abbildung. Diese wird wie die perspektivische Vertiefung durch eine spezifische Maltechnik, durch *die Raffinesse, mit der ein großer Künstler mit toten Materialien wirkliches Leben vorzutäuschen vermag* (Boetius, Henning: LAURAS BILDNIS, S. 82) hergestellt. Diese gilt es im Text zu repräsentieren. Daher wird dieses Kapitel wie das vorherige auch nicht der Inszenierung aus rezeptiver Perspektive untergeordnet, was auf den ersten Blick möglich erscheint, da hier wie dort vordergründig die Wirkung auf den Betrachter inszeniert zu werden scheint. Es ist jedoch eine Inszenierung aus piktoraler Perspektive, weil zum einen ein mediales Merkmal des Piktoralen, die Statik, überwunden wird und zum anderen die Mittel der Malerei als Ursache der Wirkung auf den Betrachter inszeniert werden. Mit diesen bereits überwindet die Kunstform selbst zwar nicht – gleichfalls als ein „Als ob“ – das Ausdrucks-„Defizit“ des eigenen Mediums, aber sie kaschiert es: Das Gemälde kann aufgrund der Statik des Bildes den Dargestellten nicht anders als statisch abbilden. Es kann jedoch etwa durch die Gestaltung seiner Mimik oder Körperhaltung eine Animation desselben suggerieren. Der literarische Text überwindet damit die Statik des Gemäldes, indem er den Vorgaben der Kunstform folgt, die selbst bereits eine virtuelle Animation anstrebte und damit den Überwindungsweg vorzeichnet, den auch die Sprache nimmt. Der Text realisiert dies in dieser Inszenierungsstrategie jedoch nicht, indem er – wie in der animierten Deskription – die im Gemälde angedeuteten Bewegungen sprachlich ausführt, sondern indem er gerade auch das statisch Dargestellte, eine menschliche Gestalt in starrer Porträthaltung beispielsweise, lebendig und damit potentiell beweglich erscheinen lässt ohne sie wirklich in Bewegung zu setzen. Charakteristisch für diese Strategie ist, dass der Anschein nicht unmittelbar auf einen konkreten Bildausdruck zurückgeführt wird wie etwa eine Handlung auf eine im Bild im wahrsten Sinne festgehaltene Haltung. Der Ursprung des Ausdrucks liegt tiefer in den illusionistischen Mitteln der Malerei verborgen.

Etwas Ungebändigtes steckte in den von ihm [Goya] bearbeiteten Leinwänden; es war, als blicke man in einen Käfig, in dem ein Raubtier gefangen saß, ein schwarzer Panther vielleicht [...]. Es war ein rastloses Hinundherstreichen in seinen Bildern, das selbst noch Ruhe wie Bewegung wirken ließ, ein Fragen und Antworten und neues Fragen, eine immerwährende Gespanntheit, ein Sprung, der kein Ende nahm. Und beim Betrachten fragte man sich unwillkürlich, ob der Panther nicht längst aus seinem Käfig entsprungen war und nun mit seiner Pinselkralle, seinen Muskeln, seinen heißen Farben die Menschen, ein ganzes Land und seine Ausgeburten, das Leben selbst an sich riß, es unterwarf und schließlich stolz seine Beute zur Schau stellte – in dem Käfig eines Gemäldes, den er selbst längst hinter sich gelassen hatte.

Fischer, Cornelius: GOYAS HAND, S. 123

Diese Mittel der Malkunst will der literarische Text nicht ergründen, sondern als Mysterium erhalten. Dies findet seinen sprachlichen Niederschlag in dem Konjunktiv, den die Bilder-Texte ihrem realistischen Charakter schulden.

Auch Laura [auf dem Gemälde] war weitaus plastischer und lebendiger geworden. Sie schien sich zu bewegen, zu atmen, der Mund wirklich zu lächeln mit kaum merklich zitternden Lippen. Es war, als teilten sich die Wirbel und Kurven des Zirbelkieferholzes der Bildfläche mit und lösten ihre Statik auf.

Boetius, Henning: Lauras Bildnis, S. 187

Die Belebung ist immer nur eine „dem Anschein nach“. Eine phantastische Erweckung der Dargestellten ist in den Bilder-Texten nicht zu erwarten, auch wenn sie mit dieser traditionellen Vorstellung spielen, so wird sie stets durch die konjunktivische Form und den Rückbezug auf die hohe Kunst der illusionserzeugenden Malerei rationalisiert:

Ich sitze hier [vor dem Gemälde] schon länger als eine halbe Stunde – und nichts passiert. Der Umhang der Jungfrau Maria gibt kein Lebenszeichen von sich, und nicht einmal ihre Augenlider flattern. Dabei habe ich es doch selbst gesehen...

[...]

Nein, es [das Mädchen auf dem Gemälde] war nicht lebendig, aber es schien, als ob es lebte. Erst in diesem Augenblick erkannte ich wirklich, welche Kraft Lukas Auster [der Maler] ausübte.

Platowa, Viktoria: DAS TAUFBECKEN DES TEUFELS, S. 230

Doch hinsichtlich der Anschaulichkeit des Gemäldes ist dieser rhetorische Trick fruchtbar. Ungeachtet der Tatsache, dass die Möglichkeit einer tatsächlichen Animation explizit negiert wird, erlaubt die Inszenierungsstrategie dennoch die vitalisierende Darstellung des Gemäldemotivs, auf deren Basis der Leser das Kunstwerk imaginiert. Ihm wird Lebendiges vor Augen geführt, das im „Käfig des Bildes“ gefangen ist und nur deshalb statisch zu sein scheint.

Ich wurde den Gedanken nicht los, dass das Bild atmete und dass die Nüstern der Pferde bebten. [...] Sie wollten uns tatsächlich zermalmen, sie hätten es getan, sofort, im nächsten Augenblick, wenn der Käfig des Bildes sie nicht aufgehalten hätte. In den Augen der Reiter, in den Augen der Pferde, in ihren wehenden Mähnen lag so viel göttlicher Zorn, dass ich unwillkürlich einen Schritt zurücktrat.

Platowa, Viktoria: DAS TAUFBECKEN DES TEUFELS, S. 72

Eine andere narrative Legitimation des realistischen Textes für eine Animation des toten Gegenstandes – keine künstlerische, sondern physikalische – ist das Licht, das sich auf der statischen Oberfläche bewegt und – das Phänomen darf bei jedem Leser als in der Erfahrung verankert angesehen werden – diese belebt erscheinen lässt¹⁵⁹⁵:

Merk nahm seine Kamera von einem niedrigen Regal und machte aus jedem Winkel Aufnahmen des Gemäldes – jedes Foto würde ihm helfen, das Bild zu rekonstruieren, bis es seine endgültige, authentische Form erlangt hatte. Das plötzliche Aufscheinen des Blitzlichtes erhellte die Leinwand, veränderte ihre Farben und ließ so viele tiefe Schatten über ihre Oberfläche gleiten, daß sie sich zu bewegen schien.

Ackroyd, Peter: CHATTERTON, S. 351

Reicht die Animation der Leinwand hingegen doch in den phantastischen Bereich hinein, so dient der Traum stets als Rückführung ins Realistische:

Das Bild.

Ich betrachtete es und bewunderte einmal mehr Rembrandts Meisterschaft im Spiel mit Licht und Schatten. Nach meinem Empfinden brachte das eindringliche Blau seine Kunstfertigkeit besonders zur Geltung, und ich bedauerte, daß er nicht schon früher mit dieser Farbe gearbeitet hatte. Das Wasser in dem Bach, an dem Titus und Cornelia spazierengingen, schien tatsächlich zu fließen. Ich sah Cornelias Rock im Wind wehen und staunte, wie lebensecht die beiden wirkten.

Und dann winkten sie mir zu. Ich wollte meinen Augen nicht trauen, aber doch, es gab keinen Zweifel. Es waren nicht nur Geschöpfe, deren Dasein von Farbe und Pinselstrichen vorgegaukelt wurde, es waren wirkliche Personen. Menschen.

Cornelia trat aus dem Bild mitten in den Raum und winkte erneut. Sie lächelte mich unbeschwert an, und ich erkannte das Lächeln, nach dem ich mich so lange gesehnt hatte. Ich verstand Cornelias Wink. Es war eine Aufforderung, ihr zu folgen. Aber wie sollte ich das, wo mich doch die Stricke festhielten? Kaum hatte ich das gedacht, waren die Stricke verschwunden. Sie fielen nicht von mir ab, das mußten

¹⁵⁹⁵ Im 18. Jahrhundert waren nächtliche Besuche von Antiken-Galerien bei Fackelbeleuchtung beliebt: „[D]as flackernde Licht schien die Mamorskulpturen zu beleben und die Illusion von ‘bewegter Schönheit’ (Herder) zu erzeugen.“ (Brandl-Risi, Bettina (2003): Wahlverwandtschaften, S. 185)

sie auch nicht, denn sie waren ganz einfach nicht mehr da. Ich erhob mich, lief zu Cornelia und schloß sie in die Arme.

[...]

Ich prallte mit dem Hinterkopf gegen einen Stein, und ein Blitz durchfuhr meinen Schädel. Wie Morgendunst im Sonnenlicht löste sich das Bild der blaugefärbten Wiese vor mir auf, und ich erkannte die Wahrheit.

Kastner, Jörg: DIE FARBE BLAU, S. 322

Wie auch immer die erzählerische Animation des Gemäldemotivs in den Romanen begründet wird, sie folgt der Einsicht, dass Menschen Bewegtes eindringlicher imaginieren können als Statisches.

5.2. Inszenierung aus rezeptiver Perspektive: „Als ob“-Visualisierung¹⁵⁹⁶

Die Sicht auf die Rezeption war lange abhängig geprägt von einem Verständnis von Kommunikation, nach dem in deren Prozess der „Empfänger“ zunächst nur die sekundäre polare Größe neben dem „Sender“ darstellte. Zwischen beiden wurden in einem Kanal Signale ausgetauscht.¹⁵⁹⁷ Im Kommunikationsmodell von Shannon / Weaver (1972), das lange als maßgeblich galt, sendet ein „transmitter“ eine in ein Signal transformierte Botschaft an einen „receiver“. Von der sozialwissenschaftlichen Kommunikationswissenschaft wurde dieses Grundmodell aufgegriffen, doch erweitert, denn es stellte sich schnell als unbefriedigend heraus, weil es einen einseitigen, linearen Prozess der Signal- oder Informationsvermittlung beschreibt und – bestimmt von der Kommunikationsmetapher der „Übertragung von Botschaften“ – „das Kommunikationsproblem auf ein Transportproblem [reduziert]“¹⁵⁹⁸. Doch spätestens die Frage, ob es sich auch dann um Kommunikation handelt, wenn der Transport sein Ziel nicht erreicht und der Empfänger das Signal nicht aufnimmt, rückte den Rezipienten in den Blick und ließ die Idealvorstellung von Kommunikation bewusst werden, welche die Reaktion des Kommunikationspartners einschließt. Unterscheiden lassen sich seither die Kommunikationsmodelle im Wesentlichen durch den Punkt, ab welchem sie einen Prozess als Kommunikation erachten: wenn ein Signal vom Rezipienten aufgenommen (z.B. Watzlawick, Beavin/Jackson), wenn es aufgenommen und zumindest minimal verstanden (Shannon / Weaver) oder aufgenommen, verstanden, zurückgesendet und auch die Rücksendung verstanden (z.B. Merten 1977)¹⁵⁹⁹ wird.

Eine weitere Frage führte zur Relativierung solcher Transfermodelle, die von einem naiven Übertragungsbegriff gleich dem des „Postboten“ ausgehen, welcher eine Botschaft von A nach B trägt. Und sie führten zur Erkenntnis der größeren Rolle, die der Rezipient im Kommunikationsprozess spielt: Kommt ein und dieselbe Botschaft bei allen Rezipienten gleich an?¹⁶⁰⁰ Konstruktivistische Ansätze – etwa jener des chilenischen Neurophysiologen Humberto Maturana, nach dem Rezipien-

¹⁵⁹⁶ Visualisierung soll hier nicht nur als „Sichtbarmachung“ im eingeschränkten Sinne von „mit dem Sehsinn erfassbar“ verstanden werden. Da zur Malerei-Rezeption nicht nur das Kunst-Sehen, sondern auch die -Erfahrung gehört, werden als Komponenten der vollständigen visuellen Gegenwart eines Gemäldes Ansicht, Anschaulichkeit und Erfahrbarkeit verstanden. Ansicht meint damit den dargestellten Gegenstand, Anschaulichkeit die künstlerische Konkretheit, Erfahrbarkeit die emotionale Wirksamkeit.

¹⁵⁹⁷ Vgl. Bentele, Günter / Beck, Klaus (1994): Information, Kommunikation, Massenkommunikation: Grundbegriff und Modelle der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft, S. 23

¹⁵⁹⁸ Krippendorff, Klaus (1994): Der verschwundene Bote. Metaphern und Modelle der Kommunikation, S. 86

¹⁵⁹⁹ In derartigen Modellen optimaler, zweiseitiger Kommunikation ist nicht mehr von Sender und Empfänger, sondern von potentiell gleichberechtigten Kommunikanden die Rede (vgl. Bentele, Günter / Beck, Klaus (1994): Information, Kommunikation, Massenkommunikation, S. 23).

¹⁶⁰⁰ Schon 1892 wurde diese Annahme verneint: „Nicht alle sehen alles gleich. Der nämliche Horizont hat diesem Auge viel, und jenem wenig anzubieten. Er zeigt Einem das Schöne, einem Anderen das Nützliche, einem Dritten ist er eine auswendig gelernte Landkarte.“ Johann Friedrich Herbart. Zit. nach: Otto, Gunter (1976): Das erneute Interesse der Kunstpädagogik an der Wahrnehmungstheorie, S. 26.

ten innerhalb der Kommunikation Information innerhalb des eigenen kognitiven Bereichs erzeugen – lieferten neue Impulse zu einer Differenzierung des Übertragungsansatzes, konnten die Überzeugung, nach welcher der „Informationstransfer [...] eine Grundbedingung für menschliche Kommunikation [bildet]“¹⁶⁰¹, jedoch nicht außer Kraft setzen. Auch als Selektionsvorgang¹⁶⁰² ist Kommunikation nicht umfassend erklärt. Dagegen hat sich weitgehend durchgesetzt, dass sie „ein komplexer Prozeß [ist], in dem gegenseitige Informationsübertragung, Selektionsprozesse und Konstruktionsprozesse eine wichtige Rolle spielen“¹⁶⁰³. Mit diesem „Paradigmenwechsel“¹⁶⁰⁴, der sich in der Kommunikationswissenschaft Mitte der 70-er Jahre vollzogen hat, erhöhte sich die Aufmerksamkeit für den Rezipienten entscheidend. Konsens ist inzwischen in allen Ansätzen diesbezüglicher Forschung, dass die Rezeption kein passiver Aufnahmeprozess ist, sondern zumindest mit subjektiven Faktoren des Rezipienten korreliert, mit dessen Erwartungs-, Verständnis- und Bildungshorizont, auf deren Basis auch Konstruktionsprozesse in Gang gesetzt werden.

Die Kunstrezeption ist jedoch allenfalls zu verstehen als Part einer spezifischen Form der Massenkommunikation, die im Gegensatz zur bi-direktionalen interpersonalen Kommunikation Aussagen „indirekt und einseitig an ein disperses Publikum vermittelt“¹⁶⁰⁵. Dieser „postalische“ Auftrag entspricht jedoch weit mehr einem Kunstverständnis aus Zeiten des weit verbreiteten Analphabetismus. Wie bei Presse, Radio und Fernsehen ist ein Feedback des Empfängers an den Sender generell nicht vorgesehen. Doch im Gegensatz zu modernen Medien, hinter denen meist sichtbar personale Kommunikatoren stehen, auch wenn diese zu echten Interaktionen nicht herangezogen werden können, tritt der tatsächliche Produzent des Gemäldes und damit der „Sender“ weit hinter sein Werk und die im Medium gespeicherte Botschaft zurück und ist nur selten – bei Vernissagen oder Autorenlesungen – für den „Empfänger“ erreichbar. Dagegen wird das Medium zum einzig wahrnehmbaren Gegenüber. Es ist Sender und Botschaftsträger zugleich, Transmitter, Medium und Message. Daher kann auch – bezüglich der visuellen Kunst – die materielle Gestalt des Gemäldes als Sender, das Motiv als Botschaft oder zu übermittelnde Information gesehen werden. Auch dann ist eine reziproke Wahrnehmung, wie sie etwa Merten für den Kommunikationsprozess voraussetzt, nicht gegeben. Die „Kommunikation“ verläuft hier zwischen dem Werk und seinem Rezipienten, zwischen dem den Sender implizierenden Medium und seinem Empfänger. Die Rezeption ist damit zu verstehen als unidirektionaler „kommunikativer“ Akt, der – zumindest unmittelbar – durch die Reaktion des Rezipienten beendet ist. Erst eine Reziprozität der Wahrnehmung würde Anschlusskommunikation erzeugen, die vom Kunstwerk als leblosem Gegenstand jedoch nicht erwartet werden kann.

Während bei den modernen Massenmedien die Aufmerksamkeit immer stärker auf den Rezipienten gerichtet wird (dies zeigt etwa das Erstarken der Rezipientenforschung), lenkt die Ungleichheit von statischem Sender (= Medium) und dynamischen Empfänger (= Rezipient) im piktoralen Rezeptionsprozess erst Recht die Aufmerksamkeit auf die schwer kalkulierbare Größe des Empfangenden

¹⁶⁰¹ Bentele, Günter / Beck, Klaus (1994): Information, Kommunikation, Massenkommunikation, S. 31

¹⁶⁰² Vgl. Luhmann, Niklas (1987): Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie, S. 212f.

¹⁶⁰³ Bentele, Günter / Beck, Klaus (1994): Information, Kommunikation, Massenkommunikation, S. 32

¹⁶⁰⁴ Ebd. S. 27

¹⁶⁰⁵ Maletzke, Gerhard (1978): Psychologie der Massenkommunikation. Theorie und Systematik, S. 32

und Reagierenden¹⁶⁰⁶ und macht diese auch für eine Inszenierung im „dynamischen“ Text interessant, lässt außerdem Rückschlüsse auf die Präsentation oder – um im terminologischen Rahmen zu bleiben – auf die Botschaft und ihren Sender, auf das Gemälde zu, da sich in ihr der Empfang einer Information widerspiegelt, von deren Übertragung auch noch nach dem neuen, differenzierten Kommunikationsverständnis ausgegangen wird. Sie ist der „input“, auf deren Basis der Rezipient in Selektions- und Konstruktionsprozessen die Botschaft generiert, die sich an seiner Reaktion – einer unbewusst körperlichen oder reflektiert verbalen – ablesen lässt. Und diese wiederum erlaubt Rückschlüsse auf die tatsächliche Präsentation des Gemäldes. Die Kunstpädagogik geht davon aus, dass das Produkt der Rezeption, die Wahrnehmung und ihre Wirkung, auf zwei Ebenen gewonnen wird: auf jener des „primären Objektbezugs“, der Erfahrung, die der Rezipient mit und an sich macht, sowie auf jener des „sekundären Objektbezugs“, der Erfahrung, die aus dem ästhetischen Gegenstand gewonnen wird.¹⁶⁰⁷

„Auch der Bildnisrezipient [...] erscheint im literarischen Text als wichtige dritte, das Porträt bestimmende Instanz. Seine Sicht des Bildnisses setzt erst das im Kunstwerk angelegte Potential frei. [...] Von daher ist verständlich, daß sich die ‚[...] personale] Doppelbestimmtheit‘ des Porträts [durch Maler und Modell...] fast immer im literarischen Text als Dreieck: Maler – Modell – Bildbetrachter erweist [...].“¹⁶⁰⁸

Diese Aufmerksamkeit des literarischen Textes für den Gemälde-Rezipienten ist bezüglich jeder Art von Gemäldemotiv auch für die Bilder-Texte zu reklamieren. Die Einbeziehung des Betrachters in die Inszenierung des piktoralen Kunstwerks ermöglicht eine perspektivierte Sichtweise auf dasselbe und befreit vom Anspruch, es „objektiv“ präsentieren zu müssen. Mit dieser auf die Rezeption konzentrierten Strategie umgeht der literarische Text grundsätzlich alle Differenzen zwischen seinem Medium und dem fremden des Bildes. Er steht jedoch vor neuen Hürden, jenen, welche die Bild- von der Textrezeption unterscheiden. Auch die Bildbetrachtung muss dem Leser textuell vermittelt werden, sie kann damit – genau wie die piktorale Präsentation – im Text nicht genuin vollziehbar, sondern nur nach-vollziehbar werden. Der Leser soll zu einer „Als ob“-Rezeption gelangen, indem er das „Konzentrat“ der Rezeption, deren „Wirkung“, rezipiert. Denn die spezifische Kunst-Rezeption kann auch durch den auf Visualität zielenden Text nicht evoziert werden, weil dieser das vom Fremdmedium Bild getragene Gemälde als zu rezipierendes Objekt in dessen genuiner Gestalt nicht präsentieren kann. Außerdem ist die Rezeption nur als Vollzug eines Individuums denkbar und keine intersubjektive und damit beschreibbare Aktion. Der literarische Text bedarf daher einer konkreten Figur, die das Gemälde stellvertretend für den Textrezipienten betrachtet und verbal oder non-verbal von dessen Ein- und Ausdruck Zeugnis gibt.

Sabine Gross hat diese „rezeptionsästhetische Strategie“¹⁶⁰⁹ des Miteinbeziehens des Betrachters schon in Erwägung gezogen, sie jedoch auf den Nachvollzug des Betrachterblicks beschränkt, der, weil nicht allein einer des Augenblicks, in der Zeit beschreibbar sei. Doch umfasst die Rezeption nicht nur die visuelle Aufnahme – erfolgt sie nun im Moment oder in der Zeit. Die emotionale Involviertheit, die meist unbewusst als Körperreaktion Ausdruck findet, der Wunsch nach dem Einbezug anderer Sinne als allein dem des visuellen oder die intellektuelle Einordnung der Wirkungswei-

¹⁶⁰⁶ Vgl.: „Bilder machen ist die eine Form, Bilder verstehen die andere Seite des Auslegungsprozesses. Beides ist Produktion.“ (Otto, Gunter / Otto, Maria (1987): Auslegen, S. 20)

¹⁶⁰⁷ Vgl. Hess, Ulrike (1999): Kunsterfahrung an Originalen, S. 115

¹⁶⁰⁸ Frenschkowski, Helena (1995): Phantasmagorien des Ich, S. 27

¹⁶⁰⁹ Gross, Sabine (2000): Bild – Text – Zeit: Ekphrasis in Gert Hofmanns „Der Blindensturz“, S. 112

se eines Werks sind ebenfalls Aspekte der Rezeption von Malerei¹⁶¹⁰, die per se tiefere Bewusstseinschichten anspricht, also nicht nur auf kognitiver Ebene operiert und daher auch emotionale Effekte auslöst.¹⁶¹¹ Diese können ebenso inszeniert werden.

Grob lässt sich der Prozess der Gemäldebetrachtung gliedern in die Phase des perceptiven Wahrnehmens, des apperzeptiven Verstehens und der bewussten emotionalen Reaktion auf das Wahrgenommene und Verstandene. Diese Staffelung spiegelt sich in den folgend vorgestellten Inszenierungsstrategien wider, die durch die Differenz zur Textrezeption motiviert sind, sich aber dennoch im Fremdmedium zumindest so darstellen lassen, dass sie, ergänzt durch die reale Betrachtererfahrung des Lesers, eine „Als ob“-Rezeption suggerieren.

5.2.1. Überwindung der perceptiven durch stellvertretende Rezeption

Als erste Phase der Kunstrezeption gilt die Perzeption, die Wahrnehmung, die ein „sinnlich ganzheitliches Abbild von Gegenständen bzw. Objekten mit ihren Eigenschaften und Beziehungen, die unmittelbar auf die Sinnesorgane einwirken“¹⁶¹², bezeichnet. Dieser kurze Prozess des Erblickens ist subjektiv geprägt, erfolgt allein durch die Augen des Rezipienten. Dessen „Wahrnehmungssysteme zeichnen nicht einfach nur die Informationen über die Außenwelt auf, sondern sie organisieren und interpretieren diese Informationen in aktiv-subjektiver Weise“¹⁶¹³. Dieses Verständnis der Wahrnehmung schließt vor allem die „emotionale[...] Beteiligung am ästhetischen Gegenstand“ mit ein, der bislang in der Ästhetik – keiner „Theorie sinnlicher Erfahrung, sondern der intellektuellen Beurteilung“ – zu wenig Rechnung getragen worden sei. Böhme fordert dagegen eine Ästhetik, welche „die affektive Betroffenheit durch den Gegenstand der Wahrnehmung“¹⁶¹⁴ stärker berücksichtige. Den zeitlichen Rahmen für diese emotionale Beteiligung stellt die erste Phase der Konfrontation mit dem Kunstwerk dar, das derart nur in seiner materiellen Präsenz rezipiert werden kann.¹⁶¹⁵ Beide Grundbedingungen der perceptiven Rezeption – Präsenz des Werks und emotionale Betroffenheit des Rezipienten – spiegeln sich in den zwei folgenden Inszenierungsstrategien wider. Die „Als ob“-Anwesenheit des Gemäldes im Text wird durch die Betonung des „Seh-Momentes“ (5.2.1.1) erzeugt, die innere, unwillkürliche Ergriffenheit zeigt sich in der körperlichen Reaktion des provozierten Betrachters (5.2.1.2).

5.2.1.1. Enthüllt, entdeckt, erblickt: Betonung des „Seh-Momentes“

Der ersten der rezeptiven Inszenierungsstrategien kommt die gleiche Doppelfunktion zu wie der ersten aus piktoraler Perspektive: Die Betonung des „Seh-Momentes“ ist zum einen eine Einzelstra-

¹⁶¹⁰ So gehören zu den verbalen Impulsen, die im kunstdidaktischen Bereich die Schüler zu einer Percept-Bildung, einer Formulierung ihres ganz subjektiven ersten Wahrnehmungserlebnisses, animieren sollen, neben der Frage: „Was sehe ich?“ auch „Was fühle ich? Woran denke ich?“ (vgl. Niehoff, Rolf (1989): *Bild und Sprache*, S. 18).

¹⁶¹¹ Baumgarten begründete schon Mitte des 18. Jahrhunderts die Ästhetik als Logik der nicht-rationalen, sinnlichen Erkenntnisarten. Vgl. Hess, Ulrike (1999): *Kunsterfahrung an Originalen*, S. 114. Vgl. auch: „Aisthesis meint einerseits eine ‚äußere sinnliche Wahrnehmung‘ (Empfindungsfähigkeit) und andererseits zugleich eine Art ‚innere Wahrnehmung‘ (Gefühl), also die sinnliche Beziehung zu uns selbst.“ (Ebd. S. 114f.)

¹⁶¹² Hess, Ulrike (1999): *Kunsterfahrung an Originalen*, S. 115

¹⁶¹³ Ebd.

¹⁶¹⁴ Böhme, Gernot (2001): *Ästhetik: Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, S. 30f.

¹⁶¹⁵ Auch für Klaus Holzcamp ist die sinnliche Präsenz des realen Gegenstandes während der Wahrnehmung eine Voraussetzung für die Sensibilität, die er als Wahrnehmungsvoraussetzung und als Empfindungscharakter der Wahrnehmung bezeichnet (vgl. ders. (¹⁹⁷⁸): *Sinnliche Erkenntnis. Historischer Ursprung und gesellschaftliche Funktion der Wahrnehmung*, S. 22f.).

ategie, auch wenn sie das Gemälde nur in Umriss-Qualität inszeniert. Zum anderen fungiert sie – als rezeptives Äquivalent zur expliziten Verbalisierung – als intermedialer Marker. Genau wie bei intertextuellen Verfahren muss der Leser den Verweis auf Fremdmediales erkennen, um zum „re-reader“ (Vladimir Nabokov) werden zu können, „der bei einer gleichsam simultanen Lektüre von zwei verschiedenen Texten den ‚semantischen Mehrwert‘ der ‚Doppelkodierung‘ erschließt“¹⁶¹⁶ und der beim intermedialen Verfahren darüber hinaus die „Als ob“-Ausdehnung auf fremdmediales Terrain erkennt. Die Betonung des „Seh-Momentes“, die auf die spezifische Rezeption des Piktoralen hinlenkt und vom Textrezipienten gleichsam die Fähigkeit zur parallelen Aktivierung beider Empfangsvarianten – der lesenden und schauenden – fordert, ihn zumindest animiert, durch den Lesakt zu einer „Als ob“-Rezeption des Gemäldes zu finden, ist solch ein Markierungs-Modus. Er lenkt das Bewusstsein des Lesenden auf die Rezeption des Piktoralen, konzentriert es auf die Erinnerung an eine Kunsterfahrung, die im und durch den Lesakt aktualisiert werden soll. Dazu wird das eingängliche Erlebnis dieser Rezeption aufgerufen: Der Moment des ersten Sehens, des Erblickens – und die spannungsvolle Leere davor.

Nicht das Fremdmedium in seiner künstlerischen Gestalt wird hier – wie bei der expliziten Verbalisierung – benannt, sein „Auftritt“ auf der literarischen Bühne hingegen spannungsvoll, durch die Provokation einer Erwartungshaltung beim Rezipienten, in Szene gesetzt. Dies geschieht durch den konventionellen bei bildender Kunst angewandten Initiationsritus, mit dem das Werk der subjektiven Rezeption im intersubjektiven Rahmen ausgesetzt wird: Das Gemälde wird vor den Augen der Betrachtenden enthüllt. Nahezu kein Bilder-Text kommt ohne diesen „Voilà“-Gestus aus, der stets in ähnlicher Weise erfolgt:

Als pragmatisches Auspacken:

*Er wickelte ihn [„den Honthorst“, ein Gemälde des gleichnamigen Malers] aus der Noppenfolie, stellte das Bild vorsichtig auf die Staffelei und trat einen Schritt zurück.
„Voilà, der liederliche Duke of Buckingham [...]“*

Crawley, Harriet: DAS PORTRÄT, S. 134

Als schlichter Enthüllungsakt im Privaten:

Mich hatte ein Geräusch geweckt. Es war Laura, die gegen die Scheibe klopfte. Mit einer Handbewegung bedeutete ich ihr zu warten. Dann ging ich hinaus, um sie zu holen. Zuvor hatte ich ein Stück Stoff über die Gentildonna gebreitet.

[...]

Dann stellte ich mich neben die Staffelei. ‚Laura‘, sagte ich. ‚Auf diesen Moment habe ich gewartet. Ich möchte dich mit einer Freundin bekannt machen.‘

Als ob ein Torero die Capa zur Seite reißt, zog ich das Tuch mit einer schnellen Bewegung von der Staffelei.

Boetius, Henning: LAURAS BILDNIS, S. 188

Oder als dramatisch inszenierter Enthüllungsakt in der Öffentlichkeit:

Die Luft war stickig in der Kirche [...]. Ein unheiliges Gekreische und Gejaule erfüllte die kleine Kapelle [...]. Alles starrte erwartungsvoll auf das Bild, das über dem Altar der Seitenkapelle hing, noch aber unter den Falten einer großen weißen Leinenbahn verborgen lag.

[...] alles drängte sich in die Kapelle, um dort der Enthüllung von Caravaggios „Tod Mariä“ beizuwohnen.

[...]

Im selben Moment verstummte die Menge [...]. Melodischer Gesang erfüllte das Innere der Kirche [...]. Aus der Sakristei trat eine Prozession Karmelitermönche, Kerzen in der Hand [...].

Vor dem verhüllten Altarbild hielt die Prozession inne. Die Mönche bildeten einen Halbkreis, stellten ihre Kerzen ab, [...] der Prior kniete nieder, segnete das Bild erneut, spritzte Weihwasser auf das Leinen und hüllte es in Weihrauch.

¹⁶¹⁶ Eilert, Heide (1991): Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung, S. 17

Enrico glaubte schon, die Zeremonie würde ewig dauern, als der Gesang verstummte und sich eine beunruhigende Stille ausbreitete. Auf einen Wink des Priors trat einer der Kerzenträger an das Bild heran, zog an einem Strick, und das Leinen fiel, wie in Enricos Vorstellung das letzte Unterkleid einer Frau fallen müßte, in sanften wellenförmigen Bewegungen.

Dempff, Peter: DAS VERMÄCHTNIS DES CARAVAGGIO, S. 88ff.

Auch das fehlende Licht kann den Spannungsbogen eröffnen, der sich bis zur Beleuchtung erstreckt.

Michelangelos Schöpfung hüllte sich in sanftes Dunkel [...]. Fast hatte er Hemmungen, den Lichtschalter zu berühren, lautlos die Farben zum Leuchten zu bringen [...].

Das Aufflammen der Scheinwerfer gleicht dem Schöpfungsakt der Genesis im 1. Buch Moses, als Gott sprach, es werde Licht [...].

Vandenberg, Philipp: SIXTINISCHE VERSCHWÖRUNG, S. 43

Entscheidend ist nur, dass der erwartungsfrohe Betrachterblick auf das Werk zunächst verstellt ist:

[...] eine Trennwand [...] stand als Sichtblockade in der Mitte des Saals und verwehrt den Blick auf La tempesta.

„Voilà, mein Lieber“, verkündete Gabetti, der mir mit einer ein wenig clownesk wirkenden Verbeugung den Vortritt zur anderen Seite der Trennwand ließ. „Da hätten wir sie also, die Ursache ihrer durchwachten Nächte.“

Prada, Juan Manuel de: TRÜGERISCHES LICHT DER NACHT, S. 194

Doch nicht der Voilà-Moment der Ent-Spannung, des Erblickens, ist in dieser Inszenierung aus intermedialer Perspektive entscheidend, sondern die langsame Hinführung auf ein außerordentliches Seherlebnis, die den Leser zum „Als ob“-Betrachter machen will. Durch die Verhüllung soll er sich zunächst des bevorstehenden Ereignisses bewusst werden und seinen Rezeptionsmodus auf dieses einstellen. Gerade durch das Nicht-Sehen wird sein Bewusstsein auf das Sehen-Wollen gelenkt und die Neugier geweckt:

Ortega sah nichts als mit Tüchern verhüllte Bilder, [...] staubbedeckt, unscheinbar und doch geheimnisvoll. Der Professor eilte in die angegebene Ecke und zog mit einer schwungvollen Geste das Tuch von einem Gemälde. „Voilà!“

Fischer, Cornelius: GOYAS HAND, S. 167

Selbst abstoßend Verhülltes im Hintergrund zieht das Interesse auf sich:

Seine Aufmerksamkeit gilt einer mit einem fleckigen weißen Baumwolltuch verhängten Staffelei weiter hinten [...]. Dann hebt er das Tuch hoch [...].

Fernández, Pedro: DAS GEHEIMNIS DES MALERS, S. 7f.

Erst recht halb zu Sehendes verlangt nach der Gesamtansicht:

Sein Blick wurde von einem alten Gemälde mit rissiger Farbschicht gefesselt, das am Tischbein lehnte. Er nahm es und stellte es auf die leere Staffelei, wobei er die Arbeitshose über den größten Teil der Leinwand drapierte, so daß nur eine Ecke hervorlugte. Wer könnte da widerstehen, das Bild zu enthüllen?

Mayle, Peter: CÉZANNE GESUCHT! S. 217

Das zentral inszenierte Kunstwerk des folgenden Bilder-Textes spielt sogar bildintern mit diesem Enthüllungsgestus, indem es auf der Leinwand selbst einen gemalten Vorhang erkennen lässt, der den Blick auf das ebenso gemalte Geschehen freigibt.

Und der Bildrand ist von prächtigen purpurroten Vorhängen gesäumt. Man meint, eine Bühne vor sich zu haben, und die beiden Damen haben einen Gesichtsausdruck, als müßten sie den Blicken eines großen Publikums standhalten.

Fleischhauer, Wolfram: DIE PURPURLINIE, S. 62

Auch reale Vermeer-Gemälde, auf die in einigen Bilder-Texten referiert wird, geben den Blick auf die gemalte Szene durch einen zurückgezogenen Vorhang frei und positionieren sich damit in Analogie zur Bühne und deren Vorhang-auf!-Gestus: „ein kleines Theater im Theater.“¹⁶¹⁷

¹⁶¹⁷ Bohnert, Karin (2003): Bildnisse auf der Bühne, S. 396

Durch die Verhüllung und angekündigte Enthüllung wird – in der außersprachlichen Wirklichkeit ebenso wie im Bilder-Text – eine (Neu)-Gier nach dem Sehen erzeugt. Dieser Akt hat eine lange Tradition etwa in der periodischen Verhüllung sakraler Kunstwerke, mit der ein „Hunger“ nach dem Visuellen geschürt und durch den Entzug der Bilder ein neues, intensives Seherlebnis ermöglicht werden sollte. Auch in den Bilder-Texten ist ähnliches intendiert, nämlich eine Verstärkung dessen, was durch die Ankündigung einer Kunstrezeption ohnehin eintritt: „das Bewußtmachen und das Erleben automatisch gewordener Wahrnehmungsvorgänge [...]“¹⁶¹⁸. Schon die Seherfahrung mit statischen Bildern ist in der heutigen Zeit eine seltene. Gewohnt ist der Rezipient die Konfrontation mit einer Flut visueller Reize. Als Reaktion auf diese hat er einen Schutzmechanismus ausgebildet, der ihn auch nur oberflächlich Sehen lässt. Von diesem „schnellen“ Sehen muss der Betrachter, der in den Bilder-Texten obendrein nur Leser ist, zurückgeworfen werden auf die besondere Erfahrung eines bewussten, eines betrachtenden, eines „langsamen Sehens“, das Rainer Maria Rilke beschreibt als den „Blick eines ruhigen weiten Auges, der ruht, indem er schaut und schauend reift“¹⁶¹⁹. Die Kunstrezeption ist also von Anfang an – von der „Augenanpassung“¹⁶²⁰ bis hin zum intellektuellen Bewusstsein – auf eine Steigerung ihrer selbst ausgerichtet, auf eine Intensivierung in der Zeit wie Goethe sie beschrieb: „Das bloße Anblicken einer Sache kann uns nicht fördern. Jedes Ansehen geht über in ein Betrachten, jedes Betrachten in ein Sinnen, jedes Sinnen in ein Verknüpfen [...]“¹⁶²¹. Der Leser, der bereits durch den Hinweis auf Kunst eine Reihe erlernter Vorstellungen über Kunst aufruft (Genialität, Ästhetik, Botschaft etc.), wird obendrein durch diese spezielle Strategie auf die Erinnerung an seine realen Kunsterfahrungen gelenkt. Diese Lenkung auf ein bewusstes Schauen, das Einschwören auf ein außergewöhnliches visuelles Erlebnis, erzeugt eine spannungsreiche Erwartungshaltung, die allein nur noch eine Konzentration auf einen Höhepunkt zulässt: den Moment der Enthüllung, den plötzlichen „Seh-Moment“.

Bis zuletzt ist es mir gelungen, die Neugier des Kapitäns auf sein Bildnis abzuwehren.

[...]

Ich bitte den Kapitän nun für einen Moment hinaus auf den Gang zu treten, um die Wirkung des ersten Anblicks zu erhöhen. Er möge draußen im dunklen Gang die Hand vor die Augen halten, um nicht von der Tageshelle geblendet zu sein.

[...]

„Tretet ein!“, rufe ich nun [...].

Soyener, Johannes, K. / Bossi, Bartolomeo: DIE VENUS DES VELASQUEZ, S. 516f.

5.2.1.2. Erstarrt, erstaunt, erschüttert: Deskription des provozierten Betrachters

Die Reaktion von Frau Amandes war ungewöhnlich. Einzigartig.

Es sollte die Reaktion aller Kunden sein, die nach ihr kommen würden, um sich die Bilder anzusehen. Alle verband sie eine treffende, eindeutige, unerwartete, einzigartige Geste. Eine Geste, die der Eindringlichkeit von Napolits Werken Ausdruck verlieh, ihrer Fähigkeit, die Seele dessen zu ergreifen, der sie ansah. Eine einfache Geste.

Marini, Lorenzo: DER TULPENMALER, S. 123

Die Begegnung mit Kunst wird selten als eine flüchtige beschrieben. Kunst wirkt auf die Emotionen des Menschen. Schon Papst Gregor der Große hat im sechsten Jahrhundert in seinen vier Gesetzen zum Bild neben der Forderung, Bilder müssten das Unsichtbare enthüllen, um die Seele geistig zu beleben, angeschlossen, sie sollten ebenso durch ihre meisterhafte Ausführung Emotionen hervor-

¹⁶¹⁸ Hess, Ulrike (1999): Kunsterfahrung an Originalen, S. 121

¹⁶¹⁹ Rainer Maria Rilke. Zit. nach: ebd. S. 140

¹⁶²⁰ Baumeister, Willi (1988): Das Unbekannte in der Kunst, S. 28

¹⁶²¹ Goethe, Johann Wolfgang von (1948-1960): Werke, Band 13 [Zur Farbenlehre], S. 317

rufen. Durandus von Mende propagierte im späten 13. Jahrhundert „den Vorrang des Bildes vor dem Wort aufgrund der Unmittelbarkeit (praesentia) der optischen Wahrnehmung, wodurch die Seele stärker bewegt werde als durch die akustische (per auditum) Wahrnehmung der Schrift“¹⁶²². Und auch heute hat diese Vorstellung von der Eindringlich- und Eingänglichkeit der Kunstwahrnehmung nichts an Überzeugungskraft verloren:

„Ist das Fühlen eine gegenüber dem Denken und der Sprache unmittelbarere, gleichsam somatische Perzeptionsweise, so hat die Sinneswahrnehmung als solche [...] für den Maler Vorrang vor jeglicher apperzeptiven, begrifflich-kategorialen Rezeptionsweise[.]“¹⁶²³

In den meisten Schilderungen von Kunsterfahrungen spielen daher Emotionen – auch dann, wenn sie verneint werden – eine große Rolle. In Worten ausdrückbar sind sie jedoch nur in der Retrospektive, wenn sie den Filter des Geistes durchlaufen haben. Im Moment ihrer Entstehung verschließen sie sich der Reflexion und damit einer Rationalisierung durch Sprache.¹⁶²⁴ Ingarden beschreibt derart die erste Phase des ästhetischen Erlebens, die er „Ursprungsemotion“ nennt:

„Ohne daß wir uns im ersten Moment zu Bewußtsein brächten, was das für eine Qualität ist, fühlen wir nur, sie locke uns an, sie wolle uns dazu bewegen, uns ihr zuzuwenden, um sie in einem direkten anschaulichen Kontakt (wie durch Berührung) zu besitzen.“¹⁶²⁵

Und Adorno nennt dieses „Gefühl des Überfallen-Werdens“¹⁶²⁶ durch den plötzlichen und ersten Blickkontakt mit dem Bild das „Überwältigtsein vom Unbegrifflichen“¹⁶²⁷.

„Heißt es nicht bei Jan van Ruysbroeck: ‚Der Sinne Untergang ist der Wahrheit Aufgang?‘ So muß man diese erste Tafel betrachten, Meister Bosch. ‚Vermag der Mensch die Sache nicht zu begreifen, verhalte er sich vollkommen still, so begreifen ihn die Sachen.‘ [...] Man begreift nicht im herkömmlichen Sinne, man wird dieser Dinge inne. Es ist ein Schauen eigener Art, Meister Bosch.“

Dempff, Peter: DAS GEHEIMNIS DES HIERONYMUS BOSCH, S. 99

Diese emotionale Überwältigung, dieses „der Dinge inne werden“ in der perzeptiven Rezeptionsphase, findet einen nicht-sprachlichen Ausdruck in einem körperlichen Reflex des Betrachters. W.J.T. Mitchell sagt es deutlich in einem Interview: „The picture wants your body. It does not just want your consent or your attention. It wants you physically. Some pictures demand sacrifice.“¹⁶²⁸ Nicht immer muss die Reaktion so heftig sein wie jene Stendhals, der 1817 anlässlich eines Florenz-Besuchs schrieb, er habe beim Anblick der italienischen Kunst starkes Herzklopfen bekommen, das Leben sei aus ihm gewichen – Symptome, die seither für ein fest umrissenes psychosomatisches Krankheitsbild stehen, das Stendhal-Syndrom.¹⁶²⁹

„Wenn die Struktur der Kunstwerke die Struktur der Metapher ist oder ihr sehr nahe kommt, dann kann keine Paraphrase oder Zusammenfassung eines Kunstwerks den teilnehmenden Geist in all den Weisen fesseln, wie es das Kunstwerk selbst kann...“¹⁶³⁰

¹⁶²² Wenzel, Horst (1995): Hören und Sehen. Schrift und Bild, S. 298

¹⁶²³ Eykman, Christoph (2003): Über Bilder schreiben, S. 64

¹⁶²⁴ „Wenn wir unseren Blick auf ein künstlerisches Bild richten, überkommt uns oftmals unweigerlich eine paradoxe Empfindung. Was uns da so unmittelbar und unumwunden befällt, hat etwas Verstörendes an sich, aber auch etwas Eindeutiges, das im Dunkeln bleibt. Was uns dagegen klar und verständlich erscheint, ist weiter nichts als das Ergebnis eines langen Umwegs – einer Vermittlung, eines Wortgebrauchs, wie sich bald herausstellt.“ (Didi-Huberman, Georges (2000): Vor einem Bild, S. 9)

¹⁶²⁵ Ingarden, Roman (1968): Vom Erkennen des Literarischen Kunstwerks, S. 196

¹⁶²⁶ Adorno, Theodor W. (1996): Gesammelte Schriften, Band 7 [Ästhetische Theorie], S. 123

¹⁶²⁷ Ebd. S. 246

¹⁶²⁸ Gerleit, Annegret (2005): Pictures want to be kissed... [Interview mit W.J.T. Mitchell], o.S.

¹⁶²⁹ Das Stendhal-Syndrom „befällt vorzugsweise Besucher aus Amerika und Europa, die den Meisterwerken der Renaissance zum ersten mal begegnen. Irgend etwas an diesen großartigen Bildwerken überwältigt sie, übersteigt ihr ästhetisches Fassungsvermögen, und statt eine künstlerische Offenbarung zu erleben, stürzen sie in seelisches Chaos – Autobiographie als Alptraum“ (Manguel, Alberto (2002): Bilder lesen, S. 20f.).

¹⁶³⁰ Danto, Arthur C. (1984): Die Verklärung des Gewöhnlichen, S. 264

Doch was mit fesselnder, auf Nachvollziehbarkeit zielender Eindringlichkeit beschrieben werden kann, ist der „teilnehmende Geist“, der sich durch die äußere Reaktion auf eine innere Bewegung darstellen lässt, die selbst von der „apparition“, dem ersten – im Terminus Adornos – nicht zu verbalisierenden Aufscheinen des Kunstwerks im Augenblick, herrührt. Es ist nahezu ein literarischer Topos, dass sich in der körperlichen Reaktion die Unaussprechlichkeit der ersten Gefühlsregung ausdrücken lässt. Wie Marcel Proust selbst 1921 zum letzten Mal sein Appartement verlassen hat, um Vermeers „Ansicht von Delft“ sehen zu können, tut es ihm in „A la recherche du temps perdu“ Bergotte gleich: Wie Proust kämpft er vor Vermeers Bild gegen einen Schwindelanfall, der auch in den Bilder-Texten den Rausch der Sinneserfahrung kennzeichnet.

Ich war [...] völlig durcheinander [beim ersten Anblick des Gemäldes], wie betäubt von jenem Rausch der Sinne und Vorstellungen, den Liebe auf den ersten Blick bewirkt.

Boetius, Henning: LAURAS BILDNIS, S. 43

Spätestens seit der Goethezeit, in der die Zeitgenossen die Unübersetzbarkeit der hohen Kunst in die Tiefe der Wörter diskutierten, galt das treffende Wort nicht mehr als angemessene und gesellschaftliche Anerkennung erzeugende Reaktion auf ein Kunstwerk.¹⁶³¹ Genauso wenig jedoch das affektierte Zurschaustellen der vermeintlichen Wirkung.

[...] obwohl er sehr fachmännisch Hand anlegte und das Gesicht verzog, hätte doch jeder Kenner erraten, dass der Professor verloren war, dass er außerhalb seiner reinen Gelehrtheit nichts von Malerei verstand, trotz des konzentrierten Ausdrucks in seinem Stirnrunzeln.

Vincent, Manuel: DIE BILDERSAMMLERIN, S. 134

Die einzige angemessene und von Kunstkenntnis zeugende Reaktion wurde „das Verstummen, die sichtbare, aber stille Rührung, die Dauer der Versenkung“¹⁶³² oder auch – abhängig vom Werk – jeder andere körperliche Spontan-Ausdruck.

„Setzen Sie sich“, fuhr Petrocelli fort, bevor er seine Aufmerksamkeit wieder der Tafel zuwandte. Charles drehte seinen Stuhl herum. Matt brachte gerade noch ein Nicken in seine Richtung zustande, bevor er sich wie betäubt auf einen Stuhl fallen ließ. Dann kehrte Stille im Raum ein; die Sekunden veranrenn wie schmelzendes Eis. Traumverloren saß Petrocelli vor dem Gemälde.

McKean, James: DAS ITALIENISCHE ZIMMER, S. 85

„Großartig!“ oder „Herrlich!“ auszurufen wäre völlig unangebracht gewesen. Er wusste seine Empfindungen nicht mit Worten auszudrücken; er verstand plötzlich, was einen betagten Rembrandt-Experten vor wenigen Jahren, als Ausdruck seiner Begeisterung, zum Kopfstand vor einem Meisterwerk im Museum veranlasst haben konnte. So stand er langsam auf, ging mit Blick auf das Bild so weit zurück, wie er konnte und klatschte schallend in die Hände.

Soyener, Johannes K. / Bossi, Bartolomeo: DIE VERNIS DES VELÁSQUEZ, S. 70

Dem Leser bleibt dieser perzeptive Rezeptionsmoment verwehrt, da die sensuelle Wahrnehmung der Anschauung bedarf, sie kann durch die geistig zu leistende Rezeption des versprochenen Gemäldes nicht adäquat ersetzt werden. Die Figur im Text dagegen vermag das Gemälde in seiner materiellen Form als rein visuell erfassbares Kunstwerk perzeptiv zu rezipieren. Ihre inneren Gefühlsregungen, ihr „Verstehen oder Nicht-Verstehen, Aneignen oder Distanzieren“¹⁶³³ im ersten Augenblick finden Ausdruck in dem äußeren Reflex, an dessen Beschreibung der Leser mit eigenen Kunsterfahrungs-Momenten anknüpfen und auf dieser Basis eine aktuelle „Als ob“-Erfahrung generieren kann. Der fiktive Betrachter rezipiert also stellvertretend für ihn das Gemälde und macht es durch seine Reaktion „sichtbar“. Denn die körperlich erkennbare Bewegtheit, die das Gemälde aus-

¹⁶³¹ „[...] stellen wir erst einmal fest, daß um 1780 zwei Paradigmen der Kunstbetrachtung bekannt waren und sich offensichtlich als Konsequenz der bürgerlichen Kulturrevolution in Ablösung befanden: Dem Reden, dem geselligen Austausch der Kenner, Enthusiasten oder Verächter von Kunst soll offensichtlich ein Ende gesetzt sein; was jetzt gilt, ist das reine, stille, verinnerlichte Betrachten, die Kontemplation.“ (Kemp, Wolfgang (1989): Die Kunst des Schweigens, S. 100)

¹⁶³² Ebd. S. 109

¹⁶³³ Schwan, Werner (1985): Die Zwiesprache mit Bildern und Denkmälern bei Theodor Fontane, S. 151

löst, lässt zumindest tendenzielle Rückschlüsse auf die visuelle Gestalt desselben zu, da davon ausgegangen wird, dass für die Reaktion des Betrachters nicht ausschließlich subjektive Prämissen ausschlaggebend sind, sondern dass im Kommunikationsprozess zwischen Werk und Rezipient auch eine Informationsübertragung stattfindet, also die piktorale Gestaltung bestimmte Wirkmechanismen impliziert¹⁶³⁴, die nur in emotionalen Extremsituation des Betrachters – von dieser überlagert – nicht greifen würden. Das heißt: In der Regel ist der Tendenz nach (Entsetzen, Begeisterung, Schock...) eine intersubjektive Übereinstimmung der Reaktionen auf ein Gemälde zu erwarten, anhand welcher auf die Konturen des Gemäldes geschlossen werden kann. So wird ein äußerst farbenfrohes Gemälde keine düstere Miene beim Rezipienten hervorrufen, eine dunkel gestaltete Leinwand kein strahlendes Lächeln.

„[...] Ich erinnere mich, wie ich [im Museum vor dem Gemälde] dastand, bloß dastand ... voller Ehrfurcht. [...] Ach ja, wir finden nie wieder diese erste Begeisterung.“

„Beschreib es doch! Das Gemälde. [...]“

Doch Arturo sagte, daß es eine Verkündigung in Gold gewesen sei mit Wörtern, die reliefartig hervortraten [...].

„Ich hätte die Hand ausstrecken und es berühren können, mit dem Finger die Wörter nachfahren können, es war so plastisch und so real. Und als ich zum Hotel ging, ich schwör´s, ich kann mich nicht erinnern, wie ich hingekommen bin. Ich hörte keinen Verkehr, keine klappernden Räder auf dem Pflaster. [...]“

McCrary, Moy: DER SCHREIN, S. 105

In diesem Bilder-Text geschieht zwischen zwei Figuren genau das, was sich im Rahmen dieser Inszenierungsstrategie zwischen Erzähler und Leser als Vollzug, besser: Nachvollzug beschreiben lässt. Jener, der nicht gesehen hat, soll eine emotionale Vorstellung von dem Gemälde bekommen, keine visuelle. Seine Wirkung, die sich exemplarisch am Betrachter zeigte, soll ihm einen Eindruck vom Gemälde verschaffen, indem er die Beeindruckung des anderen durch die Hinzuziehung eigener ähnlicher Vor-Erfahrungen für sich aktualisiert. Der Aufforderung „Beschreib es doch! Das Gemälde“ kommt der Beschreibende nur indirekt nach, indem er seine durch den ersten Anblick des Gemäldes verursachte Begeisterung beschreibt. Dies zeigt, dass mit der Deskription der Reaktion des fiktiven Betrachters im literarischen Text – nicht nur den Bilder-Texten¹⁶³⁵ – ein spezifisches Ziel verfolgt wird und die primär auf Visualisierung gerichtete Inszenierung aus piktoraler Perspektive dadurch ergänzt, wenn nicht sogar ersetzt werden kann.

Auch der Film bedient sich zur umfassenden Inszenierung des Gemäldes, welche die Erfahrbarkeit des abwesenden Gegenstandes einschließt, dieser Strategie: „Der Zuschauer blickt in der Sequenz, in der es erscheint, nicht nur auf das filmisch vermittelte Gemälde, sondern er sieht auch sich zu

¹⁶³⁴ Es muss „deutlich unterschieden werden zwischen dem, was die Äußerung als Bedeutung abbildet, und dem, was sie als Wirkung auslöst. Es ist etwas fundamental anderes, ob etwa eine musikalische Tonfolge – aufgrund kultureller Kodierung – und/oder kotextueller Semantisierung – Affekte bedeutet oder ob sie Affekte auslöst: den mir bedeuteten Affekt muß ich nicht teilen, ich kann mich ihm verweigern und entziehen, den in mir ausgelösten Affekt muß ich teilen und kann ihn allenfalls sekundär kontrollieren und unterdrücken“ (Titzmann, Michael (1990): Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relation, S. 374). Vgl. auch: „Künstler mögen sich wünschen, daß ihre Arbeiten originalgetreu vom Betrachter aufgenommen werden und dort uneingeschränkt ihre beabsichtigte Wirkung entfalten. Neuere Ergebnisse der Wahrnehmungsforschung liefern jedoch Hinweise dafür, daß die Auffassung von einer rein passiven Rezeption nicht mehr zutrifft. Vielmehr werden die optischen Signale des Kunstwerks vom Betrachter durch neuronale Aufbereitungs- und Strukturierungsprozesse in aktiver Weise rekonstruiert und durch Empfindungen, Assoziationen, Phantasie und Intuition sowie durch kognitive Leistungen ´kommentiert´ und erweitert.“ (Sanders, Richard (1999): Ein Auge zum Sehen, ein Auge zum Fühlen, S. 51) Und: „Die Warnung Brechts vor zuviel Mystik bei der Rezeption von Kunstwerken ist sicher berechtigt. Dennoch spielen das Unbewußte und die Intuitionen des Rezipienten in diesem Zusammenhang eine große Rolle, denn der Betrachter bringt sich selbst mit seiner ganzen Lebenserfahrung, seinem Wissen und seinen Gefühlen ein. Man spricht bei diesem Ablauf, der sich im Rezipienten selbst vollzieht, von Auratisierung, um ihn klar von der Aura des Kunstwerkes abzutrennen.“ (Hess, Ulrike (1999): Kunsterfahrung an Originalen, S. 64)

¹⁶³⁵ Vgl. etwa Laroche, Bernd (1976): Das Bildnis und die Bildnisbegegnung, S. 58

dem Bild verhaltende Akteure.¹⁶³⁶ Damit verlässt sich selbst der Film, der das piktorale Kunstwerk visuell vor Augen führen kann, nicht allein auf seine genuinen medialen Mittel, sondern stellt seinem Rezipienten eine Identifikationsfigur zur Seite, die stellvertretend die physische „Gegenwart“ des Gemäldes erfährt, welche einzig – so schon Goethe – „zu den Sinnen [...] klar spricht [und rein]redet auch [...] zum Gemüt“¹⁶³⁷. Der Körper wird zum Indikator dieser inneren Regung. Aufgrund der „instinktiven Assoziation des Gesichts mit der Seele“¹⁶³⁸ spricht jenes des fiktiven Betrachters über seine „geistige Kommunion“¹⁶³⁹ mit dem Kunstwerk und damit über dieses selbst:

Langsam kommt Bazán näher. Ich konzentriere mich auf seine Mimik. Wie angewurzelt bleibt er plötzlich stehen. Seine Augen weiten sich, ziehen sich zusammen und weiten sich wieder. Ich weiß im gleichen Moment, er ist bis in sein Herz hinein berührt [durch sein Porträt]...

Soyener, Johannes K. / Bossi, Bartolomeo: DIE VENUS DES VELASQUEZ, S. 517

Anfangs beobachtete ich aus einiger Entfernung, wie die meisten anderen Besucher auf das Bild reagierten. Die meisten schienen befremdet, blieben kurz vor dem Gemälde stehen, um einen mißtrauischen Blick auf das Exponat zu werfen. Manche drehten sich um, als fürchteten sie beim Betrachten des Bildes ertappt zu werden. Aber niemand schien große Lust zu verspüren, sich länger davor aufzuhalten. Schulterzucken, amüsiertes Lächeln, Kopfschütteln. Ungleich den anderen Bildern scheint dieses Gemälde eine seltsame Kraft auszustrahlen [...]. Ich weiß bis heute nicht, wie diese Wirkung zustande kommt.

Fleischhauer, Wolfram: Die Purpurlinie, S. 61

Ein Verharren, ein plötzliches Innehalten, ist in den Romanen die häufigste Reaktion der Figur auf das Gemälde. Der fiktive Betrachter wird abrupt reglos, er scheint erschüttert, entsetzt, erschrocken, „aus den Schuhen geworfen“ (Platowa, Viktoria: DAS TAUFBECKEN DES TEUFELS, S. 50), was sich in einer körperlichen Reaktion ausdrückt: er erstarrt. Dieser Vorgang wird in nahezu allen Fällen mit dieser Vokabel bezeichnet und signalisiert die Stärke der faszinierenden Bannkraft, das kontemplative Hineingenommensein in die Betrachtung¹⁶⁴⁰, die das Gemälde fordert und den Betrachter provoziert¹⁶⁴¹.

*[...] als mein Blick auf ein mir allzu bekanntes Gemälde fiel.
Ich erstarrte.*

Chadwick, Whitney: IM LABYRINTH DER BILDER, S. 268

Die Ursachen der piktoralen Wirkung, die diese unbewusste Reaktion hervorruft, werden in der Regel erst im Anschluss benannt und liegen entweder im Gemälde begründet – dies zieht eine Beschreibung desselben nach sich – oder in den biographischen oder psychischen Prämissen des Betrachters – dies kommt in einer Darstellung seiner Beziehung zum Gemälde zum Ausdruck. Im oben zitierten Fall ist es wie häufig das unerwartete Wiedererfinden des Werks. In anderen Bilder-Texten liegt die Ursache oft in der Ähnlichkeit des Abgebildeten mit sich selbst oder einer anderen Romanfigur. In diesen Fällen hat die Beschreibung des provozierten Betrachters allein erzählerische Bedeutung für die Progression des Handlungsgeschehens. Intermediale kommt ihr indes zu, wenn sich die Erschütterung – sei sie durch eine überwältigende Furcht oder Freude ausgelöst – zum größeren Teil auf die Gestalt des Gemäldes zurückführen lässt. Dann ist sie – vorausgehend oder nachfolgend – begleitet von einer zumindest skizzenhaften deskriptiven Beschreibung des piktor-

¹⁶³⁶ Schuster, Michael (1989): Malerei im Film: Peter Greenaway, S. 40f.

¹⁶³⁷ Goethe, Johann Wolfgang von (1948ff.): Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, Band 12 [Schriften zur Kunst], S. 146

¹⁶³⁸ Eco, Umberto (1998): Über Spiegel und andere Phänomene, S. 74

¹⁶³⁹ Kemp, Wolfgang (1989): Die Kunst des Schweigens, S. 108

¹⁶⁴⁰ „Der vor dem Kunstwerk sich Sammelnde versenkt sich darein; er geht in dieses Werk ein, wie es die Legende von einem chinesischen Maler beim Anblick seines vollendeten Bildes erzählt.“ (Benjamin, Walter (1980): Gesammelte Schriften, Band I,2 [Das Kunstwerk], S. 504)

¹⁶⁴¹ Provokation meint hier nach Gisbert Kranz die „Darstellung der Wirkung, die ein Kunstwerk im Betrachter auslöst“ (ders. (1992): Das Bildgedicht, S. 156).

len Werks, welche im Einklang mit der Betrachterreaktion für den Leser einen Rahmen aufspannt, in dem er selbst imaginär ein Gemälde „malen“ kann, von dem er „gebannt“ sein, vor dem er „erstarrten“ würde. Neben der Erfahrung des Kunstwerks kann damit eine Ansicht und/ oder Anschaulichkeit konstruiert werden, deren Konkretetheit jedoch keine intersubjektive sein kann. Jeder Leser imaginiert sein eigenes Bild.

Dass eine derart erzeugte Anschaulichkeit des zu inszenierenden Gemäldes ein Ziel dieser Strategie sein kann, verdeutlicht kontrastierend das Ausbleiben jeglicher Reaktion angesichts eines der berühmtesten Werke der Kunstgeschichte, der „Mona Lisa“:

Sie wusste nicht genau, was sie eigentlich erwartet hatte, aber ganz bestimmt nicht, dass jegliches Gefühl ausblieb. Kein plötzliches Erstaunen, keine Verwunderung, keine tiefe Ehrfurcht. Das berühmte Gesicht sah aus wie in den Bildbänden. Eine Zeit lang, die Sophie wie eine Ewigkeit vorkam, hatte sie schweigend davor gestanden und darauf gewartet, dass etwas passierte.

Brown, Dan: SAKRILEG, S. 141

Um dieses Gemälde dem Leser vor Augen zu führen, ist zum einen eine Benennung ausreichend. Zum anderen wäre jedoch eine der Romanhandlung geschuldete Beschreibung einer subjektiven Reaktion der Figur auch kontraproduktiv, weil sie der intersubjektiv konventionalisierten und damit auch dem Leser eigenen widersprechen, ihn zur Revision derselben animieren und in diesem Prozess dessen vermeintlich visuell stark dem Original entsprechende Vorstellung vom Gemälde verwischen könnte.

Mit der körperlichen Erstarrung korrespondiert stets die Erstarrung des Blicks. Der Betrachter starrt auf das Gemälde und spiegelt – wie in seiner Haltung – so die Statik des Gegenstandes wider.

Er stand mitten im Zimmer [...]. Julia sah, wie er das Gemälde fixierte; [...]. Er starrte das Bild gebannt an, wie ein Hypnotiseur, der von den eigenen Augen gefangen in den Spiegel starrt.

Pérez-Reverte, Arturo: DAS GEHEIMNIS DER SCHWARZEN DAME, S. 118

Das Starren erscheint so als die genuine perzeptive Rezeption des Piktoralen. Mit ihm erwidert der Rezipient den „starren Blick“ seines Kommunikationspartners, des Gemäldes.

[...] ich [zog] das Tuch mit einer schnellen Bewegung von der Staffelei. Laura starrte die Gentildonna an. Die Gentildonna starrte Laura an.

Boetius, Henning: LAURAS BILDNIS, S. 188

Er starrte das Gemälde über dem Kamin an, Cézannes Frau mit Melonen erwiderte seinen Blick [...].

Mayle, Peter: CÉZANNE GESUCHT! S. 145

Das piktorale Werk erfordert aufgrund seiner semiotischen Beschaffenheit den „langen Blick“ des Betrachters, der unwillkürlich und abrupt vom „reading“ zum „gazing“ übergeht, weil ein „kompaktes Zeichen, das sich nicht in Signifikant und Signifikat auflösen läßt“¹⁶⁴², die Fixierung provoziert. Das „Starren“ indiziert somit zuerst die „Als ob“-Präsenz eines solch semiotischen Gebildes im Text. Darüber hinaus ist die materielle Identität von Zeichen und Objekt im Piktoralen „verantwortlich für Unübersetzbarkeit, Nicht-Mittelbarkeit, unerschöpfliche Vieldeutigkeit“¹⁶⁴³. Auch dieses spiegelt sich im Starren wider, das kein Ausdruck einer regen geistigen Tätigkeit ist, sondern eine emotionale, von Unaussprechlichkeit gekennzeichnete Ergriffenheit erkennen lässt. Sie ist die einzige und erste Reaktion des Rezipienten auf die Außersprachlichkeit des Gemäldes, das überdies zunächst generell „Gefühle“ hervorruft, die „im Betrachter eher existentiell denn intellektuell sind“¹⁶⁴⁴.

¹⁶⁴² Assmann, Aleida (1988): Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose, S. 241

¹⁶⁴³ Ebd.

¹⁶⁴⁴ Polanyi, Michael (1994): Was ist ein Bild? S. 158

Mit dem Starren korrespondiert daher stets das Verstummen. Worte stehen dem sich selbst kurzzeitig nicht bewussten Betrachter in der perceptiven Phase nicht zur Verfügung.¹⁶⁴⁵ Auch damit setzt er seine Reaktion parallel zu einem Bildaspekt: der zumindest in sprachlicher und damit eindeutiger Form dem Piktoralen unmöglichen Selbstexplikation. Stumm wird der Rezipient zum Spiegel des sprachlosen Mediums.

*Das Tuch flog weg und gab das Bild frei.
[... Deskriptive Beschreibung...]
Max war sprachlos.*

Desarthe, Agnès: FÜNF BILDER MEINER FRAU, S. 173

Ein Ausruf des Erstaunens durchfuhr die Menge. Für einen Augenblick herrschte eine angespannte Ruhe, ein heftiges, vielkehliges Ein- und Ausatmen, aber plötzlich schwollen die Gespräche wieder an, ein Geraune durchlief die Menschen ringsum, ein irritiertes Wispern und Murren.

Dempf, Peter: DAS VERMÄCHTNIS DES CARAVAGGIO, S. 90

*Caspar [...] schiebt sie [die Bildtafel] in den Strahl schwindenden Sonnenlichts [...].
„Eine Studie der ...“, beginnt Caspar, und dann fehlen ihm die Worte.
Iris drückt beide Hände auf ihren Mund.*

Maguire, Gregory: DAS TULPENHAUS, S. 59f.

Dass dieses Verstummen ein Reflex und kein intentionales Verhalten ist, zeigt die ebenso häufig angeführte Ursache: dem Rezipienten stockt der Atem. Auch dieses „Zeichen“ der Körper-Sprache ist semantisch fixiert: Die Außergewöhnlichkeit des Seherlebnisses nimmt die Luft zum Sprechen.

Man muss ein Monster Ihres Formats sein, um ein solches Bild zu malen. Seine unwirkliche Schönheit hat mir bei meinem letzten Besuch in Cheyne Walk erneut den Atem stocken lassen.

Delerm, Philippe: BLAUSEIDENER PFAU, S. 19f.

Ich blättere um – und da war es. Mein Atem stockte, mein Puls ging schneller [...]

Atkins, Charles: DAS VERSCHWUNDENE PORTRÄT, S. 82

Das Bildwerk verschlug auch ihr den Atem, und die Haare auf ihren bloßen Armen stellten sich auf. Sie schüttelte sich, um ihr Unwohlsein zu bekämpfen.

Dempf, Peter: DAS GEHEIMNIS DES HIERONYMUS BOSCH, S. 374

Neben diesen neutralen oder zunächst nicht eindeutig bestimmbaren Reaktionsformen, die als solche noch keine qualitative Dimension der Beeindruckung durch das Gemälde durchscheinen lassen, stehen jene, die diese – Ablehnung oder Begeisterung, Entsetzen oder Freude – bereits implizieren. Frösteln, ein Schauder und ein körperliches Zusammenzucken sind am häufigsten Ausdruck heftiger emotionaler Regungen. Auch Adorno nennt das Erschauern als bevorzugt eingesetzte Wendung für die Reaktionsform des Rezipienten angesichts der „Epiphanie“ von Kunst. Er spricht vom „Schock des Zurückzuckens“ sowie vom „Ekel, der die Physis schüttelt“, die jedoch „als Abwehr mehr mit dem Begehren zu tun [hat] als mit der alten Interesslosigkeit“¹⁶⁴⁶. Zusammenfassend konstatiert er: „Am Ende wäre das ästhetische Verhalten zu definieren als die Fähigkeit, irgend zu erschauern, so als wäre die Gänsehaut das erste ästhetische Bild.“¹⁶⁴⁷

So wird der Körper des Betrachters im perceptiven Rezeptionsmoment, der weniger eine zeitliche Kategorie als einen durch Bewusstlosigkeit als hermetisch definierten „Raum“ beschreibt, in medialer Hinsicht zum Spiegel des rezipierten Kunstwerks (stumm, starr) und fungiert damit inszenato-

¹⁶⁴⁵ Gemeint ist damit nicht der Unaussprechlichkeits-Topos, mit dem die Großartigkeit künstlerischer Werke betont wird, für die kein sprachliches Äquivalent denkbar sei: „Vor dem großen Bild des Eyck hat Goethe lange schweigend gesessen, den ganzen Tag nicht darüber geredet, aber nachmittags beim Spaziergang gesagt: Da habe ich nun in meinem Leben viele Verse gemacht, darunter sind ein paar gute und viele mittelmäßige. Da macht der Eyck ein solches Bild, das mehr ist als alles, was ich gemacht habe.“ [...] Der Verdacht entsteht, daß das sprachliche Idiom überhaupt für unfähig gehalten wird, sich mit dem Bild zu messen, daß nur die Anschauung als adäquate Form der Kommunikation zählt.“ (Kemp, Wolfgang (1989): Die Kunst des Schweigens, S. 110)

¹⁶⁴⁶ Adorno, Theodor W. (1996): Gesammelte Schriften, Band 7 [Ästhetische Theorie], S. 26

¹⁶⁴⁷ Ebd. S. 489

risch als Äquivalent desselben: mediale Eigenschaften des Piktoralen werden für den von der Beschreibung des provozierten Betrachters eingenommenen Leser nahezu körperlich nachvollziehbar. Darüber hinaus kann die konkrete Reaktion des fiktiven Kunst-Rezipienten im Roman in kausaler (dunkle Gestaltung – Erschauern) oder in Ähnlichkeitsrelation (Taumel der Farben – Schwindel) zur Gestaltung der Leinwand stehen, dem Leser so gleichsam im körperlichen Spiegel deren Visualität vermitteln und damit als „erstes ästhetisches Bild“ fungieren.

„[...] Es wäre auch der richtige Test für seine Einschätzung des Originals. Ich möchte sehen, was für Augen er beim ersten Anblick macht.“

Soyener, Johannes K. / Bossi, Bartolomeo: DIE VENUS DES VELASQUEZ, S. 789

5.2.2. Überwindung der perspektivischen Unbestimmtheit durch stellvertretende Perspektivierung

Wenn sich das Verständnis der Gemälderezeption in den zahlreichen Ansätzen auf einen Nenner bringen lässt, dann auf jenen der Zweiphasigkeit, deren erste Periode als emotionale, deren zweite als intellektuelle charakterisiert wird, als sinnliches Erfassen versus begriffliches Begreifen:

„Sinnliche Wahrnehmung stellt nur ein Teilmoment menschlicher Erkenntnistätigkeit dar, denn 'wesentliches Charakteristikum des Erkenntnisvollzuges [...] ist das Denken' [Holzkamp, Karl (⁴1978): Sinnliche Erkenntnis, S. 32] [...]. [...] Wahrnehmung umfaßt somit nicht das gesamte Denken, nur die Bedeutungsfindung und Klassifikation der wahrgenommenen Dinge.“¹⁶⁴⁸

Während Panofsky so die primäre von der sekundären Sinnschicht trennt, unterscheiden andere vor allem durch die qualitativen Abstufungen in der ersten Phase: Sanders etwa gliedert diese linear in „Bekennen, Begreifen, Verstehen“, der Psychologe Zimbardo¹⁶⁴⁹ versteht hingegen seine drei Stufen – Empfindung, Wahrnehmung, Klassifikation – als zum Teil gleichzeitig ablaufende Prozesse. Dabei setzt seine letzte Etappe der Einordnung schon das Bewusstwerden des Wahrgenommenen voraus, das bei Sanders erst in der gleichnamigen vierten, dem „Verstehen künstlerischer Eindrücke in der Rezeption“ vorbehaltenen Phase verankert ist. Auch in dieser Arbeit soll die Rezeption von Kunstwerken grob in zwei Stufen differenziert werden, die sich durch die Unfähigkeit bzw. Fähigkeit des sprachlichen Ausdrucks unterscheiden. Die als perzeptiv gekennzeichnete erste Phase der sinnlichen Wahrnehmung als erster Stufe der Erkenntnis zeichnet sich – wie oben gezeigt – dadurch aus, dass dem Betrachter angesichts des Gemäldes die „Worte fehlen“ und seine unmittelbare „Beeindruckung“ durch den Anblick allein anhand seiner affektiven Körperreaktion sichtbar wird. Davon zu unterscheiden ist die zweite, die apperzeptive Phase, in welcher der Rezipient diese Beeindruckung im verbalen Medium charakterisieren, sie begrifflich fassen und begründen kann. Die körperliche Reaktion wird von der sprachlichen abgelöst.

Mit Überschreitung dieser Schwelle hinüber zum sprachlichen Ausdruck erfolgt auch der Übertritt in die Region des Bewusstseins der wahrgenommenen Informationen, eine Unterstufe, die hier zur zweiten Rezeptionsphase gezählt werden soll, da sich durch sie das sinnliche Wahrnehmen vom urteilenden Erfassen trennen lässt. Beim oben zitierten Verständnis von Wahrnehmung ist hingegen das Bewusstwerden der aufgenommenen Informationen noch Part des vielgliedrigen Wahrnehmungsprozesses. Auch wenn es nur eine Frage der terminologischen Zuordnung zum nicht festumrissenen Begriff der „Wahrnehmung“ ist, so soll hier dennoch unterschieden werden, weil

¹⁶⁴⁸ Hess, Ulrike (1999): Kunsterfahrung an Originalen, S. 117

¹⁶⁴⁹ Zimbardo, Philip G. (⁵1992): Psychologie, S. 137

mit dem Bewusstwerden von Wahrnehmungen – wie Sanders richtig konstatiert – „eine Beziehung des Ichs zu einem inneren oder äußeren Gegenstand hergestellt [wird]. Bewußtsein ist immer mit einem subjektiven Ich-Gefühl gekoppelt“¹⁶⁵⁰. Und aus diesem wiedergewonnenen Bewusstsein für das eigene rezipierende Subjekt, das in der sprachlichen Rezeptionsäußerung zum Ausdruck kommt und erst Intersubjektivität im Angesicht eines Kunstwerks möglich macht, lassen sich die zwei folgenden Inszenierungsstrategien ableiten, die das Fehlen der piktoralen Möglichkeit zum expliziten Selbstaussdruck durch die Instanz einer rezeptiven Perspektive überwinden wollen.

In der zweiten Rezeptionsphase wird der in der ersten sich nicht selbst bewusste Betrachter zum selbstbewussten Interpreten der eigenen unbewussten Reaktion vor dem Werk. Er realisiert seine Perspektive auf das Gemälde, die jene eines Gegenübers ist. Diese Erkenntnis lässt ihn seine verbale Ausdrucksfähigkeit wieder finden, die diese Perspektivierung erfordert: Die Sprache verlangt nach einem Sprecher, der ich oder er/sie sagt. Das Bild ist dadurch in dieser Eindeutigkeit nicht bedingt, das verbale Medium findet hier keinen äquivalenten Repräsentationspunkt, sondern eine mediale Kluft vor, die nicht überwunden wird, indem dem Bild eine Sprecherperspektive injiziert, sondern eine gegenübergestellt wird: Die Perspektivlosigkeit des Bildes wird im Text durch die Perspektive des Betrachters ersetzt, der Rezipient spiegelt eine mögliche Bildperspektive in seiner eigenen und macht so eine Explikation und damit Repräsentation im Text möglich.

Diese Perspektive kann seine ganz persönliche sein, Gegenstand der Explikation ist dann der Eindruck des Betrachters, den er nach der Wahrnehmung teilrationalisiert in Worte zu fassen versteht: „Im gewöhnlichen Gebrauch dient die sprachliche Äußerung zunächst dem Ausruf, der Gefallens- oder Mißfallenskundgebung oder dem Hinweis auf besondere Details.“¹⁶⁵¹ Der Betrachter kann jedoch genauso eine Perspektive einnehmen, die den Blickwinkel eines abwesenden Anderen, meist jenen des Malers, repräsentieren soll. Auch der Kunsthistoriker Heinrich Lützeler hat dahingehend die „unmittelbare“ von der „wissenschaftlichen“ Kunsterfahrung unterschieden. Letztere sehe ein Bildwerk historisch und sei wachsam bemüht, ihre Analysen von subjektiven Beimischungen freizuhalten.¹⁶⁵² So soll auch hier zwischen dem subjektiven Betrachtereindruck (5.2.2.1) und dem „objektiven“ Künstler-Ausdruck (5.2.2.2) unterschieden werden. Diese Strategien explizieren die verbalisierbaren, damit (teil-)rationalisierten Aspekte der subjektiven bzw. vermeintlich intendierten „Wirkungen“ des Kunstwerks auf den Betrachter und damit auch eine Facette desselben.

5.2.2.1. Erkannt, erklärt, erfasst: Explikation des Betrachtereindrucks

„Reinhold. (...) der Eindruck ist nur ein Schatten von dem Gemälde oder der Statue; und wie unvollkommen bezeichnen wieder Worte den Eindruck! Das Rechte kann man gar nicht nennen.“¹⁶⁵³

Gerade die „Sprachlosigkeit“ des Kunstwerkes jedoch scheint den Menschen, einen geborenen Übersetzer, der auch alles, was er fühlt und sieht in seine Ausdrucksform der Worte konvertiert, zur aktiven verbalen Inbesitznahme jenes Gegenstandes zu verleiten, der ihn, den Passiven, zuvor überwältigt hatte. Doch dieser Sprecher, der seine Sprache gerade erst wiedergefunden hat, ist

¹⁶⁵⁰ Sanders, Richard (1999): Ein Auge zum Sehen, ein Auge zum Fühlen, S. 48f.

¹⁶⁵¹ Buchschartner, Helga (1998): Kunstbetrachtung zwischen Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft, S. 166

¹⁶⁵² Vgl. Lützeler, Heinrich (1975): Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft – Systematische und entwicklungsgeschichtliche Darstellung und Dokumentation des Umgangs mit der bildenden Kunst, S. 61

¹⁶⁵³ August Wilhelm und Caroline Schlegel: Die Gemälde von 1799. Zit. nach: Kemp, Wolfgang (1989): Die Kunst des Schweigens, S. 115

zunächst allein zu Äußerungen fähig, die zwar vom Kunstwerk initiiert wurden, primär aber vom eigenen Eindruck sprechen:

„Sie spiegeln assoziative, ungeordnete, sprunghafte Gedankengänge wider [...]. Es wird nicht so sehr von dem gesprochen, was da ist, sondern wie etwas auf einen wirkt, woran es einen erinnert. Die Vorurteile des Betrachters werden wirksam, seine persönliche Einstellung zu dem Bild wird entschieden.“¹⁶⁵⁴

Gunter und Maria Otto beschreiben diese mit einem Begriff der Wahrnehmungspsychologie als Perceptbildung¹⁶⁵⁵ benannte Phase daher als einen produktiven Prozess in der ersten Begegnung von Betrachter und Bild¹⁶⁵⁶. „Percept“ meint damit das eigentliche Wahrnehmungserlebnis: „Wissen, Erkennen und Erleben bilden dabei einen Zusammenhang. [Darin] verbinden sich sensorische Informationen, subjektiv aktuell-verarbeitete und an die längere Lebensgeschichte gebundene Eindrücke des wahrnehmenden Individu[um]s [...]“¹⁶⁵⁷ Diese Percept-Äußerung als Reaktion auf die unmittelbare Rezeption kann visuellen oder verbalen Niederschlag finden. Und auch die sprachliche Form als Resultat eines „zutiefst subjektive[n] Prozesse[s]“, der sich nur ansatzweise mit und in Form von kulturellen Traditionen und Normen fassen lässt“, weil er weniger auf das externe Kunstobjekt rekurriert, als „eine intra-individuelle Systemabstimmung“¹⁶⁵⁸ darstellt, ist vom Betrachter abhängig.¹⁶⁵⁹

„Die Wirkung des Bildes [...] wird sich sehr von allem unterscheiden, was wir bis jetzt begreifen können. Jedenfalls wird sie sich sehr von allem unterscheiden, was du beabsichtigst, Henry [...]. Die Wirkung, die es letztlich auf die Welt hat, kann niemals vorhergesehen oder gemessen oder geplant werden. [...] Das meine ich mit der Realität des Bildes. [...] Sie kann nur erlebt werden. Man kann nicht von ihr sprechen. [...] Und doch verfolgen uns die Wörter für Realität, zerren an uns, quälen uns.“

Ackroyd, Peter: CHATTERTON, S. 254

Als fachdidaktische Methode, als welche sie Otto Gruner für die Bildanalyse transponierte, ist die Funktion der Perceptbildung nicht, im traditionellen Sinne zu interpretieren, sondern im Prozess ersten Auseinandersetzens mit dem Bild beim Betrachter ausgelöstes subjektives Erleben, Aneignen, Einordnen, Strukturieren zu fixieren und für den intersubjektiven Verständigungsprozess verfügbar zu machen.¹⁶⁶⁰ Dass dieses auch intuitiv außerhalb des Kunstunterrichtes geschieht, lässt darauf schließen, dass der Austausch über die Erfahrung mit einem Werk ein weitverbreitetes menschliches Bedürfnis ist, weil es den durch das Werk Verunsicherten¹⁶⁶¹ durch Rationalisierung und Intersubjektivität wieder Sicherheit gewinnen lässt.¹⁶⁶²

¹⁶⁵⁴ Buchschartner, Helga (1998): Kunstbetrachtung zwischen Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft, S. 166

¹⁶⁵⁵ Percept ist der Kern eines psychologischen Modells für den menschlichen Wahrnehmungsprozess (vgl. Murch, Gerald / Woodworth, Gail (1978): Wahrnehmung, S. 11).

¹⁶⁵⁶ Vgl. Otto, Gunter / Otto, Maria (1987): Auslegen, S. 51

¹⁶⁵⁷ Niehoff, Rolf (1989): Bild und Sprache, S. 18

¹⁶⁵⁸ Kreiser, Imke (2002): Laokoon im einundzwanzigsten Jahrhundert oder die Neurobiologie der Ästhetik, S. 188

¹⁶⁵⁹ „Gegenüber früheren Auffassungen von der Dominanz der Kunstwerkcharakteristika in der Psyche des Betrachters neigt man heute mehr der Ansicht zu, daß die Wirkung künstlerischer Arbeiten sich erst durch die aktive Verarbeitung und Transformation im Beschauer entfaltet. Er wird auf diese Weise quasi zum ‚Mitarbeiter des Künstlers‘.“ (Sanders, Richard (1999): Ein Auge zum Sehen, ein Auge zum Fühlen, S. 47)

¹⁶⁶⁰ Vgl. Niehoff, Rolf (1989): Bild und Sprache, S. 18. Darüber hinaus markiert die Perceptbildung das, was Ernst Gombrich den „Anteil des Beschauers“ nennt. Es geht darum, wie „die Beschauer es eigentlich anstellen, die Zeichen zu entziffern“, wie wir, was wir auf Bildern sehen, klassifizieren und mit dem verknüpfen, was wir wissen, gesehen haben oder träumen“ (Otto, Gunter / Otto, Maria (1987): Auslegen, S. 55). Die Analyse des Prozesses der Strukturierung durch den Wahrnehmenden und deren Bedingtheiten verweisen damit auf die „Leistung“ des Betrachters in der künstlerischen Interaktion von Künstler/ Werk und Rezipient. Gerald Murch und Gail Woodworth verstehen das Percept als subjektives Äquivalent zum Konzept des ästhetischen Objektes und dessen Bildung als hochkomplex und nicht aufteilbar (vgl. dies. (1978): Wahrnehmung, S. 11).

¹⁶⁶¹ „Wenn wir unseren Blick auf ein künstlerisches Bild richten, überkommt uns oftmals unweigerlich eine paradoxe Empfindung. Was uns da so unmittelbar und unumwunden befällt, hat etwas Verstörendes an sich, aber auch etwas Eindeutiges, das im Dunkeln bleibt.“ (Didi-Huberman, Georges (2000): Vor einem Bild, S. 9)

¹⁶⁶² Vgl.: „Der Betrachter sucht die Bestätigung seiner Aussagen im Gespräch mit den anderen Betrachtern. Da Interessen, Stimmungen, Auswahlkriterien der Wahrnehmungsinhalte von Betrachter zu Betrachter verschieden sind, ergeben sich

Die sprachliche Explikation des ersten Eindrucks eines fiktiven Betrachters, der nach der Perzeptionsphase seine Sprache wiederzufinden beginnt, wird in den Bilder-Texten zur literarischen Inszenierungsstrategie. Indikator und Einleitung für diese ist die häufig vorangehende Beschreibung einer körperlichen Reaktion, die ein Aufwachen aus der Erstarrung, aus der bewusstlosen Umklammerung des Piktoralen signalisiert: das Zurücktreten vom Gemälde.

Ich glaubte an die Distanz, glaubte daran, daß man ein Stück von der Leinwand zurücktreten müsse, um sie besser zu sehen. Ich glaubte daran, daß das Sujet eines Bildes den Betrachter niemals überwältigen dürfe.

Urquhart, Jane: ÜBERMALUNGEN, S. 231

Sechs Wochen, seit sie das Bild freigelegt haben. Sechs Wochen, seit Miranda einen Schritt zurückgetreten ist und mit jener leisen Flüsterstimme, bei dem sich ihm alle Haare sträubten, sagte: „Das sind wir.“

Barker, Pat: DAS GEGENBILD, S. 256

Diese räumliche Distanzierung verweist auf eine auch geistige, die eine erste Rationalisierung des Beeindrucktseins durch das Werk und damit eine Explikation seines ersten Eindrucks ermöglicht. Dieser repräsentiert seine individuelle Erfahrung des Kunstwerks, die der Leser übernehmen muss, weil ihm eine eigene verwehrt bleibt. Aus der Perspektive der Figur, die „stellvertretend“ für den Textrezipienten „sieht“, generiert sich dessen Gemäldevorstellung. Dass derart jedoch keineswegs „Als ob“-Anschaulichkeit erzielt werden kann, hat seine Ursache darin, dass diese ursprüngliche Art der *ars conversationis* nicht nach Gegenstandsadäquatheit im sprachlichen Ausdruck strebt, sondern von einer sprachlichen Wiedergabe der Wirkung determiniert ist: „Der private Verkehr mit ´den Bildern selbst´ bleibt stumm, hält sich an das Sinnlich-Gefühlmäßige und mündet in Bekenntnisse.“¹⁶⁶³ Und diese Bekenntnisse sind, wie die Bilder-Texte zeigen, Ausdruck der eigenen Emotionalität im Angesicht des Gemäldes:

Julia blieb vor einem nackten Violinisten am Strand, der von Badenden umgeben war, stehen. Sie hätte nicht erklären können, warum ihr das Bild so gut gefiel, sie fühlte sich einfach glücklich, während sie es betrachtete, und wenn sie über dieses Bild hätte reden sollen, sie hätte doch nur über sich selbst geredet, davon, wie gut sie sich fühlte.

Vincent, Manuel: DIE BILDERSAMMLERIN, S. 152

„Wie gefällt Ihnen meine Madonna?“

Ich unterwerfe mich einer ungewollten Zeitspanne des Betrachtens. Nach einer Weile zwingt mich zu einem: „Sehr eindrucksvoll! Sie erhebt die Seele.“

Soyener, Johannes K. / Bossi, Bartolomeo: DIE VENUS DES VELÁSQUEZ, S. 652

Diese Inszenierungsstrategie zielt also auf die Rezeptionskomponente der Erfahrbarkeit des Kunstwerks, die sich in verbalisierter Form als bewusstes Registrieren der eigenen, durch den Anblick ausgelösten Emotion beschreiben lässt. Diese Repräsentation der Betrachtererfahrung soll den Leser eine „Als ob“-Erfahrung generieren lassen. Dies wird vor allem dadurch deutlich, dass der literarische Text hierfür auf die Impulskraft seines Mediums setzt. Denn Charakteristika dieser Betrachterexplikationen sind vor allem Kürze, Abstraktion und Subjektbezogenheit, die nicht allein den Nachhall der in diesem Stadium zunächst nur defizitär überwundenen Sprachlosigkeit oder die unbeholfene Getroffenheit des Laien kennzeichnen, sondern vor allem eingänglich, prägnant und damit nachvollziehbar sein sollen.

„Es ist bestürzend.“

Mit gefiel diese knappe Bewertung meiner Frau und Kind im Park.

Atkins, Charles: DAS VERSCHWUNDENE PORTRÄT, S. 22

daraus möglicherweise verschiedene ´Ansichten´, die einander gegenüberstehen oder auch ergänzen können.“ (Buchschartner, Helga (1998): Kunstbetrachtung zwischen Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft, S. 166)

¹⁶⁶³ Kemp, Wolfgang (1989): Die Kunst des Schweigens, S. 111

Dabei kann die spontane Entschlossenheit suggerierende Knappheit der Eindrucks-Explikation genauso Ausdruck einer intensiven Berührung durch das Gemälde sein wie die stotternde Vagheit, denn: „Die eine Erfahrung mit dem Bild fliegt uns an, und der Mund geht uns über. Die andere will mühsam gemacht sein, und nur schwer fügt sie sich in die Wörtersprache.“¹⁶⁶⁴ Das verbale Percept kann fragmentarisch bleiben, narrativ werden, poetisch oder auch prosaisch sein.

„[...] Und warum hast du dir das Portrait der jungen Frau ausgesucht?“ fragte ich Luis [...]. Luis beugte sich vor und verschränkte die Hände. „Weil...“ Er hielt inne – ein Schimmer leuchtete in den braunen Augen auf. „Weil es so still ist.“ Er suchte nach Worten. „[...] So wunderschön ...“ Er brach ab.

Chadwick, Whitney: IM LABYRINTH DER BILDER, S. 122

Neben der Einsilbigkeit bestimmt die Abstraktion der Begrifflichkeit die erste Explikation. Der Betrachter ist nur fähig, dem piktoral Konkreten mit verbal Allgemeinem zu begegnen, das kaum die Ursache der genannten Eigenschaft errahnen lässt.

*„Es ist hart“, gesteht Caspar ein.
„Es ist hart und ehrlich“, sagt Margarethe.*

Maguire, Gregory: DAS TULPENHAUS, S. 60

Bellasars Mund öffnete sich, als wollte er etwas sagen. Als er die Worte schließlich hervorwürgte, war seine Stimme nur ein Flüstern: „Es ist fantastisch.“

Morrell, David: DAS PORTRÄT, S. 160f.

Die Schönheit eines Gemäldes könnte hingegen etwa in der Erwähnung des dominanten Eindrucks von Farbenfreude oder anderen Gemäldecharakteristika impliziert sein. Doch die Realisation dessen setzt eine Analyse voraus, die erst Ausdruck der zweiten Phase der versprachlichten Rezeption ist. Als Ergänzung oder Ersatz adjektivischer Wendungen finden die fiktiven Betrachter die Begründung für ihre Berührung durch das Gemälde spontan vielmehr außerhalb der Leinwand und damit in Paraphrasen, die allgemein Menschliches, Nachvollziehbares, Stereotypes, in jedem Fall vom Bild Abgekoppeltes benennen.

„Es scheint Ihnen zu gefallen.“ [...] „Der Maler muss sehr verliebt gewesen sein.“

Oelker, Petra: DAS BILD DER ALTEN DAME, S. 66

Darin wird nicht nur die hilflose Ausdrucksunfähigkeit des Laien erkennbar, der „noch eher als der Fachexperte [...] sehr persönlich von einem Bildwerk ‘angerührt’ und betroffen wird und der sich deshalb dazu gedrängt fühlt, seiner nur ihm / ihr eigenen Betroffenheit im Wort Ausdruck zu verleihen“¹⁶⁶⁵. Mit obiger auf intersubjektive Verständigung zielender Aussage bleibt auch der Leser nicht ausgeschlossen, bei dem die Kenntnis des Gefühls der Verliebtheit vorausgesetzt werden kann. Auch wenn die Schlüsse, die er daraus für die Anschaulichkeit eines Gemäldes, das ein verliebter Künstler gemalt hat, zu ziehen vermag, wenig konkret sein können, zeichnen durch die Kenntnis des Verliebtheitszustandes evozierte Begriffe wie Harmonie, Schönheit, Überhöhung, Lebensfreude vage Konturen.

Ein weiteres Charakteristikum der Explikation ist die subjektive Färbung der Aussage.

„Es ist sehr melancholisch, dieses Gemälde. Typisch Marokko. Typisch Matisse.“

Weber, Katharine: MUSIKSTUNDE, S. 91f.

Selbst wenn das Subjekt des Satzes selten den Sprecher, sondern das Gemälde darstellt – „es ist melancholisch“ –, beschreibt das Adjektiv eine Eigenschaft, die eigentlich nur einem Wesen, nicht einem Gegenstand zugesprochen werden kann, weil sie Emotionsfähigkeit voraussetzt: melanco-

¹⁶⁶⁴ Röttgers, Kurt (1999): Traduktion als Seduktion, S. 38

¹⁶⁶⁵ Eykman, Christoph (2003): Über Bilder schreiben, S. 49

lich kann man nur *sein*, weil dieses Sein ein Bewusstsein voraussetzt. Wenn ein Werk den Eindruck der Melancholie vermittelt, ist diese jene des Betrachters beim Anblick des Gemäldes. Dies wird auch deutlich in Adjektiven, die wie „schwindelerregend“ oder „atemberaubend“ nicht auf eine emotionale, sondern auf eine primär körperliche Zustandhaftigkeit verweisen, die vom Anblick ausgelöst wurde und dennoch als Relation zum Betrachter das Bildwerk beschreibt. Nicht, was das Gemälde ist, sondern wie es auf den Rezipienten wirkt, wird benannt:

Bellasar starrte ehrfürchtig auf die Skizze in seiner Hand hinab. „Atemberaubend.“

Morrell, David: DAS PORTRÄT, S. 160f.

Der erste Eindruck des Kunstwerks ist also mehr ein erstes Beeindrucken des Betrachters. Dies findet konsequente Form in der Beschreibung des eigenen emotionalen Zustandes oder Verhältnisses zum Gemälde, die den als piktoral bezogene Aussage nicht ausdrucksfähigen Eindruck vom Kunstwerk repräsentiert.

Ich verfüge nicht über Miss Delbos ausgedehnten Wortschatz, doch dieses Gemälde [„Sonntäglicher Blumenmarkt“] hat in mir gleich auf den ersten Blick alle möglichen bestürzenden Gefühle ausgelöst. Ich wußte von Anfang an, daß es mir schwer fallen würde, über dieses Bild zu wachen.

Norman, Howard: DER BILDERWÄCHTER, S. 84f.

In gleicher Weise gilt dies für eine Perzeptionserfahrung, die im Roman ausdrücklich als eine legitime und sprechende Ausdrucksvariante des Betrachtereindrucks anerkannt wird:

„Ich habe noch nie Bilder gesehen, die so viele andere Sinne ansprechen. Ich kann den Tau auf den Gräsern beinahe riechen“, murmelte Sienna.

„Du hättest Kunstkritikerin werden sollen.“

„Mach dich nicht lustig über mich.“

„Das tut er nicht“, sagte Braddock. „Sie haben das Wesentliche auf Anhieb erkannt. Chase´ Bilder zelebrieren das Leben, wie ein Kritiker mal gesagt hat. Sie wären eine bessere Kunstkritikerin als so mancher dieser hochtrabenden Schreiberlinge, die Kunst nicht von Kokolores unterscheiden können.“

Morrell, David: DAS PORTRÄT, S. 281

Dies setzt jedoch die Akzeptanz der Annahme voraus, dass nicht primär das Gemälde den Eindruck generiert, sondern die Perzeptionsweise bzw. -situation des Rezipienten. Weitgehend stimmen muss somit: „As to what the picture represents, that depends upon who looks at it.“¹⁶⁶⁶ Damit ist der Betrachtereindruck zunächst einmal ein subjektiver, was eine Ursache für die Schwierigkeit darstellt, allgemeingültig zu klären, was schön, was Kunst ist.

Viele hätten die Szene bezaubernd gefunden, aber ich, die immer mißtrauisch daran dachte, was eine junge Frau erwartete, die sich im Schlaf so töricht bloßstellte, fand sie abstoßend.

Chadwick, Whitney: IM LABYRINTH DER BILDER, S. 53

Diese Subjektivität verdeutlicht jedoch umso mehr, dass der literarische Text des fiktiven Betrachters als einer Instanz bedarf, durch deren Perspektive sich ein emotionaler Eindruck von einem Gemälde, der als Visualitätskomponente der Erfahrbarkeit wesentlich zur Rezeption eines Kunstwerkes gehört, gewinnen lässt. Nur durch die „Brille“ dieses fiktiven Rezipienten kann dem Leser die Erfahrbarkeit des Gemäldes eingänglich vermittelt werden – auch wenn die konkrete Ausprägung eine an das betrachtende Subjekt gekoppelte ist. Für den Leser ist es nicht nur bei fiktiven Gemälden die einzige. Auch bei Werken, die ein reales Vorbild haben, wird der Textrezipient zumindest seine eigene, durch reale Anschauung gewonnene emotionale Einstellung zu dem Bild mit jener rezipierten abgleichen, es hängt dann von der persuasiven Qualität des literarischen Textes ab, ob er seinen vielleicht divergierenden Eindruck revidiert. Welche „visualisierende“ Stärke diese auf Emotions-Evokation beim Leser zielende Inszenierungsstrategie aus rezeptiver Perspektive hat,

¹⁶⁶⁶ James Abbott McNeill Whistler. Zit. nach: Plett, Heinrich F. (1998): Bildwechsel, S. 220

zeigen Bilder-Texte wie etwa ÜBERMALUNGEN, die „keine detailgetreue Beschreibung [der Bildnisse enthalten], aber [...] dafür eine weitgehend begriffliche Erfassung der Bildwirkung auf den Betrachter“¹⁶⁶⁷. Die Visualisierungskomponenten der Ansicht und Anschaulichkeit werden hinter jene der Erfahrbarkeit gestellt und durch Strategien aus piktoraler Perspektive nur schemenhaft realisiert.

[...] und ich staunte erst recht, als die Sammler ihre Scheckhefte zückten. Hatten sie denn keine Augen im Kopf? Sahen sie denn nicht, daß sie da ein rechteckiges Stück Leid nach Hause trugen? Verstanden sie wirklich nicht, daß es nichts anderes als pure Trauer war, was sie da an ihren Wohnzimmerwänden zur Schau stellten?

Urquhart, Jane: ÜBERMALUNGEN, S. 196

5.2.2.2. Verstanden, verglichen, verortet: Explanation des Künstler-Ausdrucks

Die Persiflage des gelehrten Redens über Kunst gehört vor allem in Film und Comedy zum festen Repertoire: Ein „Experte“ versucht meist eine Antwort auf die Frage „Was will uns der Künstler damit sagen“ zu finden, der humoristische Charakter erwächst aus der offensichtlichen Differenz dessen, was der Interpret sagt, und dem, was die Mehrheit seiner Zuhörer davon aus dem Gemälde „herauslesen“ bzw. darin gerade nicht erkennen kann. Vielmehr als der vermeintliche Sachverständige des Redners wird so eigentlich die konventionelle Auffassung persifliert, nach der die Künstler-Intention – nur kreativ codiert – eindeutig im Kunstgegenstand erkennbar sei. Dieser hätte damit eine kommunikative Perspektive, die nur des Mediums der Sprache bedürfte, um wieder für alle erkennbar zu werden: Der Künstler spricht mit eindeutigem Ausdruck durch sein Werk.

Auch wenn dies heute zumindest in der Kunstwissenschaft nicht mehr die gängige Auffassung ist, gehört das Sprechen über die Botschaft des Künstlers oder Kunstwerks zum gesellschaftlich traditionellen Umgang mit Kunst. Es darf als das genuine Reden über Kunst überhaupt gelten, da diese nach der konventionellen Vorstellung immer interpretiert werden will, obwohl schon Sokrates darauf hingewiesen hat, dass Bilder immer „schweigen“ und damit einen Raum beanspruchen, der nicht gänzlich von der Rede aufgenommen und in ihr homogenisiert werden kann.

Luis Bastos gab das Fest zu Ehren von Picassos Porträt einer unbekanntenen Frau, das nun an diesem besonderen Ort des Hauses hing und zu dem die Gäste aus dem Wohnzimmer mit ihren Gläsern in der Hand pilgerten [...]. Alle sahen sich verpflichtet, vor dem Kunstwerk irgendeine mehr oder weniger banale Bemerkung zu machen.

Vincent, Manuel: DIE BILDERSAMMLERIN, S. 6

Das, was das Gemälde augenscheinlich zu sagen vermag, bietet die thematische Plattform für den intersubjektiven Austausch, der sich im Gegensatz zur Explikation des subjektiven Eindrucks zumindest vermeintlich¹⁶⁶⁸ vor allem allein aus der „objektiven“¹⁶⁶⁹ Anschauung des Gemäldes speist. Und zwar aus einem aktiven, bewussten Sehen, in dem das „Visuelle und das Geistige [...] untrennbar ineinander verwoben [sind]“¹⁶⁷⁰, was den Ausdruck des ausgelegten Bildeindrucks in die Reflexion erfordernden Worte überhaupt erst möglich macht.¹⁶⁷¹ Generell kann dieses ausdrückbare Seh-Ergebnis als die zweite Stufe des Redens über Bilder beschrieben werden: Der beeindruckte

¹⁶⁶⁷ Eykman, Christoph (2003): Über Bilder schreiben, S. 170

¹⁶⁶⁸ Doch „der Transformationsprozeß von der intuitiv nachempfundenen Intention [des Malers] zur gedanklich-sprachlichen Begrifflichkeit unterliegt subjektiver Deutung“ (ebd. S. 49).

¹⁶⁶⁹ „Es ist jedoch nicht nur der erste Eindruck subjektiv, sondern auch die weitere Strukturierung des Gesehenen. Je nach Interessenslage, Tagesverfassung, biographischer Erfahrung wird etwas anderes gesehen bzw. als wichtig gesehen.“ (Buchschartner, Helga (1998): Kunstbetrachtung zwischen Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft, S. 154)

¹⁶⁷⁰ Eykman, Christoph (2003): Über Bilder schreiben, S. 49

¹⁶⁷¹ „Was uns dagegen klar und verständlich erscheint [beim Anblick eines Kunstwerks], ist weiter nichts als das Ergebnis eines langen Umwegs – einer Vermittlung, eines Wortgebrauchs, wie sich bald herausstellt.“ (Didi-Huberman, Georges (2000): Vor einem Bild, S. 9)

Erblicker hat das Bewusstsein seiner selbst und der Betrachtungssituation wieder erlangt und wird zu einem die Ursache des Beeindrucktseins ausdrückenden Betrachter, der die künstlerischen und kontextuellen Bedingungen seines Rezeptionsaktes registriert und daraus seine Worte über das Werk generiert. Allein sprachlich wendet er sich damit von sich selbst ab, nicht mehr „Ich“, sondern „Er“ (der Künstler) oder „Es“ (das Gemälde) werden zu Subjekten seiner Aussagen. Seine Interpretationskoordinaten erscheinen nicht mehr innerlich und subjektiv, sondern „ent-äußern“ sich, es werden die faktischen Faktoren des piktoralen Werks. Damit erscheint der Rezipient als „Sprachrohr“ des Malers, er konkretisiert dessen angebliche Intention, die im Werk nur vage, weil „unausgesprochen“ aufscheint. Eyckman nennt diese konstruierte „Malerintention“ das „gehaltliche Prinzip“, welches „das ´einigende Band´ der Vielheit des im Bilde zur Darstellung gelangenden ausmacht“¹⁶⁷². Der beabsichtigte Ausdruck des Malers wird zum gemeinsamen Nenner der Sehweise aller Rezipienten und verschafft dem Gemälde durch Deutung eine sprachgleiche Eindeutigkeit. Dieser bedürfen die Bilder-Texte als sprachliche Werke und machen sie sich für die Gemäldeinszenierung zunutze. Auch die Romane verleihen dem vermeintlich kommunikatorlosen und damit „stummen“ Bildwerk eine „sprechende“ Instanz, deren aussprechendes Organ der fiktive Betrachter ist, deren Autorität aber als jene des Künstlers vorgestellt wird. Der diesen Produzenten zum Sprechen bringende Interpret sagt, was das Gemälde aufgrund seiner medialen Stummheit nicht zu sagen vermag, was der „blinde“ Leser jedoch auch nicht „hören“ könnte, wenn das Gemälde es selbst explizierte. Allein die Figur sieht, hört und spricht aus, was sie als Künstlerintention annimmt, was aber vielmehr das Prinzip ist, „das der Beschauer intuitiv erkennt und zwar im Modus der verstehenden und seinen eigenen geistig-seelischen Fundus ins Spiel bringenden ´Anschauung´ [...]“¹⁶⁷³. Die Explikation unter dem Schild der Künstlerintention erscheint so als rhetorische Wendung, die dazu dient, die eigene Interpretation durch eine nicht anzufechtende Autorität zu untermauern. Schon Panofsky hat darauf hingewiesen, dass selbst wenn sich ein Künstler über die letzte Absicht seines Werkes *expressis verbis* geäußert hätte, diese Äußerung selbst „am wahren Wesenssinn des Blattes weit vorüberginge und, anstatt uns die Interpretation desselben ohne weiteres an die Hand zu geben, ihrerseits der Interpretation in höchstem Maße bedürftig wäre“¹⁶⁷⁴.

Auch in den Bilder-Texten wäre diese Autorisierung der gewählten Perspektive nicht von Nöten, denn auch dort werden für die „Absicherung“ der Analyse noch ganz andere außerpiktorale Faktoren herangezogen: jene der Kunst- und Stilgeschichte, das Wissen um andere Werke des Malers, die Kenntnis seiner Zeit, die allgemeine Geistesgeschichte etc. „Eine rein werkimmanente Auslegung der phänomenologischen Tatsachen ist nicht möglich“¹⁶⁷⁵, eine Einordnung des Werkes in diese historischen Koordinaten bewahre dagegen vor „unbrauchbaren Sinnzusammenhängen“. Auch in den Romanen rückversichern sich die Auslegungen dieser Kriterien, ebenso markieren sie die Entscheidung für eine bestimmte Erkenntnisrichtung – Faktoren als Prämissen einer „wissenschaftlichen Haltung“. Auch das Interesse der Bilder-Texte richtet sich also darauf, nicht nur zu erkennen, was etwas zeigt (Ansicht), sondern auch was es bedeutet, nicht nur wie etwas gemalt

¹⁶⁷² Eyckman, Christoph (2003): *Über Bilder schreiben*, S. 48f.

¹⁶⁷³ Ebd. S. 49

¹⁶⁷⁴ Panofsky, Erwin (1992): *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst* S. 94

¹⁶⁷⁵ Buchschartner, Helga (1998): *Kunstabstraktion zwischen Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft*, S. 169

ist (Anschaulichkeit), sondern auch wie die Form den Inhalt trägt, und nicht nur dass etwas beeindruckt, berührt (Erfahrbarkeit), sondern auch wodurch. Letztendlich geht es bei der Analyse um eine Erkenntnis der ineinandergreifenden Wirkungsweise von Form und Inhalt, die in der Formulierung eines von der Werkdarstellung weitgehend losgelösten¹⁶⁷⁶ einheitlichen Weltanschauungsinns mündet, welcher durch die Autorität des Künstlers besiegelt wird:

„Ja, ich habe das Bild gesehen“, erwiderte Millais, „und ich wünschte, ich hätte es gemalt. Dieser Lichtstrahl, der durch die Scheiben auf das Gesicht von Elisabeth fällt und sich weiter ausbreitet bis über die Steinsäulen der Kathedrale, ist ein Wunder. Und welch kunstvolles Dekor der orangegelben Steinplatten, welch natürlicher Ausdruck in den Gesichtern der Menschen, die die Szene fassungslos beobachten!“

„Ihre Komplimente berühren mich aufrichtig“, unterbrach ihn Collinson, „dennoch glaube ich, dass Ihnen etwas entgeht, und das ist es, was uns trennt... Es stimmt, ich habe in dieses Bild alles technische Können gelegt, das ich bei Ihnen erworben habe, die Natürlichkeit der Haltungen, die Genauigkeit des Dekors, doch das alles zielte für mich auf eine Idee – die Entsagung. Elisabeth verzichtet auf den Thron, um eine Heilige zu werden. [...]“

Delerm, Philippe: BLAUSEIDENER PFAU, S. 37

Dass der Textrezipient durch die Herleitung der Analyse etwas über die Gestalt des Gemäldes erfährt und dieses in einer rationalisierten Weise, die seiner ebenso ratiodominierten Rezeptionshaltung als Leser entgegenkommt und ihn das Gemälde „sehen“ lässt, ist hier nur ein Nebenprodukt der auf das Verstehen ausgerichteten Analyse. Es lässt sich jedoch als ein die beim Leser erzeugte Visualität determinierendes erkennen. Denn: Wie stark diese „sehend machende“ Kraft der Sprache ist, hat schon Boehm angesichts der genuinen Kunstrezeption als Gefahr erkannt: Er unterstellt jedem Interpreten von Gemälden, dass er „von einer geheimen Vergleichbarkeit von Bild und Sprache Gebrauch“ macht und so „die Interpretationssprache den virtuellen Status eines Originals“ annimmt¹⁶⁷⁷. Auch Bättschmann konstatiert: „Wir betreiben eine kontinuierliche Vermengung von Sprache und Sehen, [...] wir verhalten uns so, als wenn wir zu Recht das eine für das andere ausgeben und einnehmen könnten.“¹⁶⁷⁸

Auch von dieser visualisierenden Möglichkeit profitieren die Bilder-Texte mit ihrer Inszenierung des intendierten Malerausdrucks. Wesentlich ist jedoch, dass mit diesem dem ratiodominierten Leser sprachlich eine Verstehensebene des Piktoralen geboten wird, die seiner Rezeptionsweise entspricht. So explanieren in den Romanen Betrachter oder Künstler die Gemälde. Unterscheiden lassen sich deren Erläuterungen durch den Bildaspekt, auf den sie primär Bezug nehmen, und durch die Menge des außerpiktoralen Wissens, mit dem sie die Explanat untermauern. Aufgrund dieser Faktoren lässt sich auch hier auf den Rezeptionsaspekt schließen, der „als ob“-real erlebt werden soll: Soll das Gemälde verständlich, anschaulich sichtbar oder erfahrbar werden?

Die erste zu typologisierende Explanat setzt bei der Ansicht des Gemäldes an und will dieselbe verständlich machen. Sie fragt also nach der Aussage des Motivs: Was bedeutet das Gezeigte? Auslegung heißt damit, den Bilder-Code für den Leser zu entschlüsseln, die Symbole zu deuten, um diese in einer homogenen Gesamtaussage des Gemäldes münden zu lassen.

„Wollt Ihr mir erklären, [...] warum das Szepter der heiligen Katharina eine weiße Lilie ist und wieso der Gekreuzigte in einem roten Apfel steckt?“

¹⁶⁷⁶ „Das Beschreiben der eigentlichen Bildstruktur [das Helga Buchschartner hier mit Gunter Otto als Bildanalyse versteht] verlangt vom Betrachter, so paradox es klingt, ein hohes Abstraktionsniveau.“ (Dies. (1998): Kunstbetrachtung zwischen Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft, S. 168)

¹⁶⁷⁷ Vgl. Boehm, Gottfried (1978): Zu einer Hermeneutik des Bildes, S. 444 und 456

¹⁶⁷⁸ Bättschmann, Oskar (1989): Bild-Text: problematische Beziehungen, S. 29

„Die weiße Lilie, die übrigens drei Blüten und zwei Knospen trägt, deutet die Unschuld an, in welcher die Braut Christi lebt, und zeigt zugleich, daß es mit Unschuld und Liebe möglich ist, die Menschen zu beherrschen, wenngleich nicht im weltlichen Sinne. Der Reichsapfel [...] versinnbildlicht diese Welt. [...]“

Brun, Georg: DER AUGSBURGER TÄUFER, S. 53

Die sachgemäße Einordnung intersubjektiv semantisierter Bildzeichen muss nicht – wie hier – durch den Künstler geschehen, sondern kann auch durch einen Zeitgenossen oder Kunstexperten erfolgen, der aus seinem kunstwissenschaftlichen Blickwinkel darüber hinaus das Werk im historischen, stilistischen, werkinernen Kontext verortet. Doch unterscheidet sich die Explanationsstrategie des Letzteren von der eines Laien dadurch, dass Sprache hier im Wesentlichen der außerpiktoralen Informationszufuhr dient. Durch diese kunsthistorisch relevanten Kenntnisse sind Deutungen einzelner Bildpartien möglich, welche die Gesamtinterpretation des Gemäldes untermauern. Diese Explanationsstrategie bringt dem Leser das nahe, was „unter“ der Leinwandoberfläche liegt¹⁶⁷⁹, was er aber ohne kunsthistorisches Wissen und geübten Blick nicht wahrnehmen kann – wie die fiktiven Betrachter hier angesichts von Velásquez „Las Meninas“:

Trotzdem ist dies auf den ersten Blick so leicht erfassbare Bild zugleich eins der am schwersten zugänglichen Gemälde auf der Welt [...].

Fernández, Pedro: DAS GEHEIMNIS DES MALERS, S. 163

Erst der wissenschaftliche Blick eröffnet einen solchen in eine semantische Tiefendimension: Das, was über das zu Sehende hinaus zu „sehen“ ist, will dieser an Fakten im Gemälde und seinem Kontext belegen. Wie ein *Romandetektiv, der sich überlegt, ob ein Zeuge ihm möglicherweise etwas verschwiegen hat* (Frayn, Michael: DAS VERSCHOLLENE BILD, S. 200), sieht der auslegende Betrachter das Gemälde an und versucht, sein *Geheimnis [...] unter Rückgriff auf [seine] Intelligenz zu lüften* (Prada, Juan Manuel de: TRÜGERISCHES LICHT DER NACHT, S. 63). Stärker kursorisch gehen hingegen Laien die Betrachtung eines Kunstwerks an und lassen sich von den Einzelheiten und von allgemeinen kulturellen Kenntnissen (wie hier jenen des biblischen Textes) eher unbewusst zu einer Gesamtaussage des Gemäldes verleiten.

*„Na. Begriffen? Das meint der Meister mit phantasiegetränkt!“
„Ich glaube schon, daß ich es verstanden habe. Das Böse hat die Welt bereits im Griff, bevor Adam und Eva vom Apfel kosten. Deshalb hat diese Schlange nichts Teuflisches mehr an sich. Deshalb fürchten sie sich nicht vor der Entlassung in die Außenwelt. Sie ist ihnen bereits bekannt!“*

Dempff, Peter: DAS GEHEIMNIS DES HIERONYMUS BOSCH, S. 53

Dass diese Explanationsstrategie, obwohl sie auf einen biblischen Prä-Text referiert, nicht als intertextuelle, sondern als intermediale zu bezeichnen ist, erwächst aus der Tatsache, dass sie sich durch deiktische Artikel wie „diese Schlange“ konkret auf das Tier auf der Leinwand und nicht auf jenes der Genesis-Erzählung bezieht, dass sie sich in ihrer Deutung gar von diesem Text abhebt, sie außerdem in andere intermediale Inszenierungsstrategien eingebettet ist und die vermeintlich textuelle Referenz nur als Deutungsfolie des Piktoralen fungiert.

Explanationsstrategien, die sich mit noch größerer Eindeutigkeit auf das inszenierte Gemälde zurückführen lassen, sind jene, welche die Anschaulichkeit desselben in ihre Analyse miteinbeziehen und somit die Bedeutung etwa eines Farbkontrastes für die Bildaussage erkennen.

¹⁶⁷⁹ „Die Zweischichtigkeit des Bildes beruht in jenem Mehr an intimer biographischer ‘Aussage’, welche ‘in’ den gemalten Figuren und Gegenständen ‘steckt’. [...] Der Roman [...] weilt den Leser [...] in das biographische und autobiographische Ambiente des Bildinhaltes ein. Das geschriebene bzw. ge-sagte Bild im Romankontext ist [...] in diesen auf mehr oder weniger vollkommene Weise integriert. Das ist sein Spezifikum. Es verdeutlicht mit sprachlichen Mitteln die künstlerische Intention, welche, gäbe es nur ein (reales) Bild, dem Betrachter nicht voll zu Bewußtsein kommt, es sei denn, er profitiert von außerbildlicher Information.“ (Eyckman, Christoph (2003): Über Bilder schreiben, S. 167f.)

Michele stand jetzt vor dem für Nerina faszinierendsten Gemälde, der „Geißelung“ [...]. Drei Figuren füllten das Bild, zwei Geißler und Christus, der an eine Säule gebunden stand, die über die Bildmitte lief. [...] Viel wichtiger [als die perspektivische Krümmung derselben...] schien [für den Maler] der Kontrast der Körper zueinander. Die Gestalt Jesu, die gerade gebunden wurde, stand im regen Gegensatz zu den bislang nur angedeuteten und grundierten Geißlern.

Dempf, Peter: DAS VERMÄCHTNIS DES CARAVAGGIO, S. 256



Bild 16: „Geißelung“, 1607 (Caravaggio)

Erst diese Zusammenschau von Deutung der dargestellten Figuren (Christus und die Geißler) und konkreter bildnerischer Mittel (Kontrast von Licht oder/und Farbe als visuelle Ausdrucksweise der Opposition) führt zur Erkenntnis der Künstler-Intention, der *Idee*: *Hier wurde der menschlichen Grausamkeit die duldsame Göttlichkeit des Erlösers entgegengesetzt* (S. 256). Diese Erkenntnis kann genauso aus dem Bildaufbau erwachsen, dessen Analyse erst die tatsächliche Künstler-Intention offenbart, welche der Produzent hinter Vordergründigem zu verstecken versucht hatte:

Die Entdeckung ließ sie erschauern. Hätte Van Huys Herzog Ferdinand von Ostenburg hervorheben wollen, dem ja dem Range nach dieser Ehrenplatz zweifelsohne zustand, dann hätte er ihn in den goldenen Schnittpunkt gesetzt, und nicht auf die linke Seite des Bildes. Dasselbe galt für Beatrix von Burgund, die hier sogar einen Hintergrundplatz einnahm, am Fenster und rechter Hand. Man durfte also schließen, daß nicht das herzogliche Paar das Hauptmotiv dieses geheimnisvollen Schachspiels war, sondern RUTGIER AR. PREUX, bei dem es sich möglicherweise um Roger von Arras handelte. Doch Roger von Arras war zu dieser Zeit bereits tot.

Pérez-Reverte, Arturo: DAS GEHEIMNIS DER SCHWARZEN DAME, S. 39f.

Dass es der Deutung beider Bildaspekte, des motivischen und kunsttechnischen, für eine Bildanalyse bedarf – „Sehen ist immer auch ein Einsehen des Betrachters in die künstlerische Form, die von

einem Künstler als Zeichen für Wirklichkeit geschaffen wurde¹⁶⁸⁰ –, zeigt Peter Dempfs CARAVAGGIO-Roman noch deutlicher an einem anderen Gemälde, dessen Inszenierung weitgehend allein auf der Explanatation beruht, abgesehen von einer prosaischen Minimalbeschreibung:

Noch nie hatte Enrico dieses Gemälde gesehen [...]. Eine Wahrsagerin las einem jungen Galan aus der Hand. Nein, nicht aus der Hand, sie las in seinen Augen, ohne die Hand, die sie mit einer zarten Geste berührte, streichelte, eines Blickes zu würdigen. Zwischen den beiden lag eine Spannung, wie sie nur Michele aufbauen konnte, erotisch, kokett, fordernd. (S. 232)



Bild 17: „Die Wahrsagerin“, 1594/95 (Caravaggio)

Bereits nach dieser knappen Deskription erfolgt die Deutung eines kunsttechnischen Gestaltungselements, mit dem die vordergründige „erotische Spannung“ konterkariert wird.

Dabei leuchtete ein Lichteinfall das Gesicht des Galans aus, so daß es offen dalag, daß die Helligkeit den Jüngling gänzlich bloßlegte und dem Betrachter ironisch mitteilte, daß die forsche Haltung, mit der er den linken Arm in die Hüfte stützte und in der Nähe des Degenknauhs hielt, eher Unsicherheit verbarg als Mut offenbarte. (Ebd.)

Erst diese Erkenntnis führt zur Aufmerksamkeit für ein Gemäldedetail, das ohne die Analyse der bildnerischen Mittel im Kontext der oberflächlichen Motiv-Ansicht gedeutet und damit übersehen worden wäre.

*„[...] Ist Euch aufgefallen, daß die Zigeunerin dem Burschen den Ring abzieht? Sie betrügt ihn, während sie ihn mit verliebten Augen betrachtet.“
Verblüfft über diese Deutung beugte sich Enrico nach vorne, um die Hände der beiden genauer zu betrachten. Tatsächlich streifte ihm das Mädchen den Ring vom Finger. (Ebd.)*

Nur durch diese Detaildeutung gelangt der Betrachter zur abstrakten, übergeordneten Bildaussage, die er mit jener des Malers gleichsetzt.

Liebe und Betrug schließen einander nicht aus, dachte er sich und fühlte plötzlich, daß er einem ganz entscheidenden Hinweis auf der Spur war. Caravaggios Verhältnis zur Liebe zeugte von eigenartigen Vorstellungen. Hier wurde angedeutet, daß die Beziehungen zwischen Geschlechtern brüchig geworden waren. [...] Ein höchst aufschlußreiches Bild, in dem sich das Lächeln der Zigeunerin zu einem maliziösen Grinsen veränderte, wenn man nur die Wahrheit der Geste entdeckte. (S. 232f.)

Möglich ist eine Analyse der dargestellten Gegenständlichkeit und ihrer künstlerischen Gestaltung mit dem Ziel einer intersubjektiven Deutung jedoch nur dann, wenn diese mit Eindeutigkeit aus dem Gemälde gewonnen werden kann. Im Bilder-Text TRÜGERISCHES LICHT DER NACHT wird hingegen das Giorgione-Gemälde „La tempesta“ inzeniert, dessen Motiv allein laut konventioneller kunsthistorischer Auslegungen eine Bandbreite an Deutungen zulässt: *den aus den Fluten geretteten Moses*

¹⁶⁸⁰ Hess, Ulrike (1999): Kunsterfahrung an Originalen, S. 134

[...] oder den jungen Paris (S. 12). [D]ieses Fehlen von Eindeutigkeit, das so große Unruhe [... im Protagonisten] auslöst (S. 88), führt bei diesem dazu, dass er sich nach einer langen wissenschaftlichen Betrachtung von ikonographischen Deutungsvarianten abwendet:

Auch ich selbst hatte meine Jugend an die Deutung jenes Gemäldes verschwendet, hatte mich jahrelang in das Rätsel seiner Figuren vertieft und der Nachwelt nach eifrigen Untersuchungen und Recherchen so etwas wie einen unförmigen Papierhaufen oder eine Doktorarbeit entgegengeschleudert [...]. (S. 10)

Diese Belesenheit hatte dem Betrachter den Blick verstellt, sie taugte *vielleicht dazu die Kenntnisse über das Gemälde zu erweitern, nicht aber dazu, es wirklich zu verstehen* (S. 365):

[...] ich war nicht auf die Idee gekommen, das Bild könnte tatsächlich den Geist Venedigs darstellen, den Geist eines von der Trivialisierung durch den Tourismus unberührten Venedigs, eines Venedigs, das Gesetzen gehorcht, die denen der Natur widersprechen. (S. 89)

Zu dieser Annahme gelangt er erst, als er sich vom „Geist“ des Bildes und der Stadt, die es verkörpere, einnehmen und vor allem sein theoretisches Wissen außer Acht ließ.

Genau wie in Venedig kommen auch auf La tempesta die Naturgewalten nicht zum Ausbruch, das Leben hängt an einem seidenen Faden und trotz allen physikalischen Gesetzen, und dieses unmittelbar Bevorstehende, das nicht zum Abschluß kommt, löst Beklemmung und Unruhe in uns aus. (S. 88f.)

Im Kontext des Bilder-Textes lässt sich diese Deutung jedoch nicht mehr als intermediale erkennen. Sie kapituliert vor der Unergründlichkeit des realen Gemäldes, verzichtet auf eine von der Visualität des Werks ausgehenden Argumentationskette und findet ihren Fluchtpunkt im Handlungsgeschehen des Romans, an welches das Pikturale jedoch weit mehr in nicht auf Mimesis beruhender, symbolischer Relation gekoppelt ist als auf kunstwissenschaftlich belegbare Weise. Denn dass *La tempesta* auch in den Augen des Kunstwissenschaftlers plötzlich das *Geheimnis von Venedig* (S. 174) darstellt, resultiert vielmehr aus dessen Liebe zu jener Frau, die das Geheimnis ihrer Stadt in diesem Gemälde verkörpert sieht sowie aus der Identifizierung derselben mit der Giorgione-Abgebildeten durch den Liebenden. Dies zeigt dessen Bekenntnis, dass auch die Frau es sei, die *in der Tat das Geheimnis von Venedig dar[stellte], sie besaß dieselbe verletzte Schönheit und dasselbe Arsenal an verborgenen Welten [...]* (S. 175).

So resultiert die Explanatation des Gemäldes aus der Symbolfunktion desselben für die Liebes-Beziehung¹⁶⁸¹, nicht jedoch aus der Gestalt des Kunstwerks selbst und ist somit nicht als Inszenierungsstrategie zu beschreiben. Dies ist jedoch erst bei näherer Betrachtung des Handlungszusammenhangs zu erkennen und nicht anhand der Auslegung. Dass hingegen die Explanatation auch in ihrer denkbar abstrakten und vom Gemälde abgelösten Form der Inszenierung des Kunstwerks dienen kann, weil sie es auf eine semantische Metaebene hebt, auf der sich die Form im Inhalt spiegelt, zeigt abschließend folgendes Beispiel:

*Er [der Maler] zog das schwarze Seidentuch von der Staffelei. Das bei Nacht gemalte Bild mit den starken Kontrasten. Der Hintergrund war undeutlich, dunkel, das Profil der Tulpe aber hob sich klar und deutlich vom Mondlich ab, und in diesem winzigen Ausschnitt des Lebens waren alle Farben, Schattierungen, Essenzen und Düfte der Tulpen konzentriert.
„Das Leben ist dunkel. Unser einziges Licht ist die Zeit.“*

Marini, Lorenzo: DER TULPENMALER, S. 128

¹⁶⁸¹ Es hängt ein Poster von *La tempesta* über dem Bett (vgl. Prada, Juan Manuel de: Trügerisches Licht der Nacht, S. 174)!

5.2.3. Überwindung der semantischen Offenheit durch analoge Bestimmung

Ich trat ein und blieb vor der Staffelei stehen, um das Selbstbildnis zu betrachten, das mich bis in meine Träume verfolgte. [...]

Ich erwiderte Rembrandts Blick, als stünde ich einem lebenden Menschen gegenüber. Was verbarg sich hinter diesem wissenden Blick, dem überheblichen Lächeln? Von dem Bild würde ich keine Antwort erhalten?

Kastner, Jörg: DIE FARBE BLAU, S. 216

Gemälde sprechen sich nicht selbst aus. Sie geben Hinweise auf ihre Bedeutung, doch sind dies nur Glieder in einer Indizienkette, deren Verbindung und abschließende Interpretation der Betrachter zu leisten hat, deren Gültigkeit jedoch nur für ihn und für den Moment besteht. Denn selbst ein altes und von vielen wiederholt betrachtetes Gemälde wie etwa die „Mona Lisa“ „bewahrt doch den Reiz des Offenen“¹⁶⁸² über die Jahrhunderte. Gute Kunst bleibt im Ungefähren und lässt sich semantisch nur vom Subjekt und temporär konkretisieren.

In den Bilder-Texten könnte die Festschreibung des Gesehenen von einem fiktiven Rezipienten für den nicht sehenden Leser des Romans übernommen werden (was in einigen Romanen auch geschieht), doch erforderte diese den Inhalt und die Kunsttechnik einbeziehende Analyse – wie im vorherigen Kapitel gezeigt – häufig eine lange Herleitung, die wie die detailreiche Deskription den Erzählfluss hemmte. Sie erfolgt in den untersuchten Romanen daher auch nur, wenn die Bedeutung des meist fiktiven und damit nicht konventionell semantisch bereits festgelegten Gemäldes in abhängiger Relation zum Fortschreiten der Erzählhandlung steht (vgl. z.B. Pérez-Reverte, Arturo: DAS GEHEIMNIS DER SCHWARZEN DAME), wenn die Erkenntnis der piktoralen, über die Mimesis hinausreichenden Semantik also Hauptmotor für das Geschehen ist.

Eine andere Strategie, die aus der semantischen Offenheit des Bildmediums resultiert, ist hingegen jene der Bestimmung durch außertextuell Analoges. Statt die Bedeutung des Gemäldes aus seiner konkreten künstlerischen Erscheinung herauszudestillieren, stellt diese Inszenierung sprachlich einen Bezug zu einem Objekt her, das bereits semantisiert ist, und behauptet eine Ähnlichkeitsrelation zu dem zu inszenierenden Werk. Die denkbar einfachste Variante dieser Strategie ist die Inszenierung eines existierenden Gemäldes, dessen Auslegung bekannter Bestandteil der Kunstgeschichte ist. Damit entbindet sich der Roman von der Pflicht, dem Leser eine auf die Leinwand zurückführbare Interpretation liefern zu müssen, sondern kann diese als im kulturellen Wissen seines Rezipienten verankert voraussetzen.

Seit der Popularisierung der Kunst und der breiteren Veröffentlichung ihrer Interpretationen in den Medien und in den allgemeinen Bildungseinrichtungen gehören die Diskurse über Bilder zunehmend mit zu den bewußt aktivierten Bedeutungen der Bildreferenzen.¹⁶⁸³

Dies gilt in den Bilder-Texten jedoch vor allem für die Inszenierung von Werken, deren Bedeutung für die Handlung des Romans nicht groß ist. Als zentraler Erzählgegenstand werden hingegen Gemälde in den Romantext integriert, die sich trotz zahlreicher Interpretationsversuche noch immer durch die piktorale Eigenschaft der semantischen Offenheit auszeichnen, die also *das Intimste* aufweisen, *was es in der Kunst gibt: die Vieldeutigkeit* (Fernández, Pedro: DAS GEHEIMNIS DES MALERS, S. 269). Dass in der Regel diese Polysemie in den Bilder-Texten nicht durch eine für gültig erklärte Interpretation aufgehoben wird, sondern das „Intimste“ der Malerei bewahrt bleibt, ist der

¹⁶⁸² Rauterberg, Hanno (2006): Lust auf Bildung. Bildende Kunst. In: Die Zeit 4, S. 18

¹⁶⁸³ Mönig, Klaus (2002): Malerei & Grafik in deutscher Lyrik des 20. Jahrhunderts, S. 21

Grund dafür, die Strategie der semantischen Analogie als intermediale Inszenierung gelten zu lassen. Wie etwa in Juan Manuel de Pradas TRÜGERISCHES LICHT DER NACHT werden Semantisierungen nur als Möglichkeit angeboten, vor dem Leser aber nicht verabsolutiert. In Kenntnis des Werks und der interpretatorischen Angebote hat dieser hingegen gerade jetzt die Möglichkeit der Auseinandersetzung mit der Leinwand. Andernfalls handelte es sich bei dieser Inszenierung um eine des favorisierten Auslegungstextes und damit nicht um Intermedialität, sondern um einen intertextuellen Verweis. Die Bilder-Texte hingegen – das zeigen zahlreiche der Romantitel – wollen gerade das „Geheimnis“ des Gemäldes bewahrt wissen und tasten die Leinwand deshalb mit ihren eigenen Erklärungsversuchen nicht an. Sie reagieren damit auf eine Rezeptionskonvention ihres Lesers, der es wie alle Betrachter „gewohnt [ist], als Kunstwerk jene Objekte zu nehmen, die [... ihn ...] unruhig lassen, da es gar nicht so sicher ist, ob sie wirklich nur das ‘sagen wollen’, was sie zu ‘sagen’ scheinen. In diesem Sinne ist ‘Ambiguität’ zwar nicht unbedingt reduzierbar auf Deformation, stilistische Innovation oder Bruch der Erwartungshaltung des Betrachters. [...] vor allem bezeichnet sie ein Phänomen wie ‘Sinnüberschuß’ oder ‘Polysemie’ oder wie man es nennen will (oder wollen wir ‘Offenheit’ sagen?).“¹⁶⁸⁴ Statt dieses piktorale Charakteristikum also durch semantische Festschreibung auszumerzen, referieren die Bilder-Texte nur Deutungsmöglichkeiten, kennzeichnen sie als solche und verbleiben letzten Endes entweder bei der Uneindeutigkeit des Kunstwerks:

„[...] Die Botschaft ist so verzwickelt, daß ein Buch nicht ausreichen würde, um alle Aspekte zusammenzufassen und zu erläutern.“

[...]

Keie war unentschlossen. So viele unterschiedliche Informationen, so viele unterschiedliche Themen, die angesprochen wurden. Konnte das wirklich alles in einem einzigen Bild stecken?“

Dempf, Peter: DAS GEHEIMNIS DES HIERONYMUS BOSCH, S. 304 + 308

Oder bei dessen stummer Autonomie:

„Das Bild trägt den Titel Jüdin auf einer Straße in Amsterdam “[...]. „Es wurde gemalt von Joop Heijman.“ [...]

„[...] Wie sie selbst sofort erkennen, malt er im realistischen Stil. [...] Das heißt auch, daß das Gemälde ganz in sich selbst ruht; wir brauchen nicht anderswo nach Bedeutung Ausschau zu halten.

Und jetzt betrachten Sie bitte das Gesicht der Jüdin: [...]

Wer könnte errahnen, was diese Frau denkt? Leider ist Mr. Heijman nicht hier, um es uns zu sagen, und – wie soll ich es ausdrücken? – vielleicht ist der Künstler selbst der letzte, der alles über seine eigene Schöpfung weiß.“

Norman, Howard: DER BILDERWÄCHTER, S. 124

Bei der Inszenierung von Gemälden hingegen, die – seien sie reale oder fiktive – ihre Semantisierung durch das Sujet und damit durch den expliziten Verweis auf einen (literarischen) Text bereits selbst nahe legen, entscheiden andere Faktoren, ob es sich um eine intermediale Inszenierung handelt oder um eine intertextuelle.

Es war die Aktaion-Szene aus dem dritten Buch von Ovids Metamorphosen [...]. Vignac vermeinte fast, die eindringlichen Worte des Dichters zu hören, während er sich die Bilder deutlicher und deutlicher in Erinnerung rief.

Fleischhauer, Wolfram: DIE PURPURLINIE, S. 175¹⁶⁸⁵

Die semantische Bestimmung des inszenierten Gemäldes erfolgt durch die bloße Feststellung *Es war die Aktaion-Szene* als Referenz auf einen literarischen Prä-Text und damit als Analogie zur Semantik eines fremdmedialen Produkts. „Texte erscheinen als Substanz der verborgenen Bildausgabe, Texte helfen dabei, sich auf deren Spuren zu begeben.“¹⁶⁸⁶ Und sie können dies, weil sie

¹⁶⁸⁴ Eco, Umberto (⁵1998): Über Spiegel und andere Phänomene, S. 105

¹⁶⁸⁵ Vgl. Kapitel 5.1.1.3

¹⁶⁸⁶ Schmitz-Emans Monika (2002): Die Intertextualität der Bilder als Gegenstand der Literaturwissenschaft, S. 217

zunächst der Malerei ihre Sujets geliefert haben. „Sie bringt diese [die sprachlichen Sujet-Überlieferungen] zu einer eigenen Evidenz, aber gerade nicht als reines Bild, sondern als Sujet, das durch die bildnerischen Verfahren erst zu einer neuen ästhetischen Wirklichkeit kommt.“¹⁶⁸⁷ Ob diese neue künstlerische Realität ihren Ausdruck – und sei es als Andeutung – in der semantisierenden Inszenierung des Gemäldes findet oder ob die piktorale „Als ob“-Präsenz allein der Referenz auf oder Integration des Fremdtexes Platz macht, ist das Unterscheidungskriterium zwischen Intermedialität und Intertextualität. Das folgende Beispiel markiert diese Grenze: Zwar erfolgt zunächst eine Bestimmung des Gemäldesujets durch eine biblische Szene, daraufhin wird jedoch nicht nur der Genesis-Text nacherzählt, die piktorale Darstellung behauptet ihre Eigenständigkeit auch in inhaltlicher Abgrenzung zur konventionellen Auslegung derselben, so dass die Stelle aus dem Alten Testament nur noch als semantische Hintergrundfolie dient, vor der sich das Gemälde abheben kann:

Die nächste Szene [...] war der Sündenfall. Aber die Schlange hatte nichts Schreckliches an sich, nichts Verführerisches, und Adam und Eva schienen sich eher über den Geschmack des Obstes zu unterhalten als im Bewußtsein zu stehen, eben etwas Verbotenes zu tun. Das gesamte untere Bildfeld füllte die Vertreibung aus: Der Erzengel Michael warf mit seinem Schwert die beiden Sünder aus dem Paradies. Aber die beiden schienen nicht bedrückt zu sein, das Leben in der himmlischen Sphäre verlassen zu müssen. [...] Und Eva hatte sich bereits ganz abgewandt und ignorierte den Engel völlig. Das alles war ungeheuerlich in seiner Komposition.“

Dempf, Peter: DAS GEHEIMNIS DES HIERONYMUS BOSCH, S. 53

Eine Beschreibung der dargestellten Szene, die zum festen Repertoire der Kunstgeschichte gehört, ist hier nicht mehr nötig. Mit dem Wort „Sündenfall“ wird die Ansicht des Paradieses mit zwei Menschen, Baum und Schlange aufgerufen, eine Konzentration auf Boschs Abweichungen von der üblichen Darstellung der biblischen Überlieferung ist so möglich. Der Rückbezug auf die Geschichte des Alten Testaments, die als bekannt vorausgesetzt werden kann, wird hier zur Visualisierungs- aber auch Semantisierungshilfe. Die Erinnerung des Lesers an Paradies-Darstellungen der Kunst macht das beschriebene Bild zwar „sichtbar“, ein Verständnis der „Ungeheuerlichkeit“ der Darstellung Boschs wird aber erst durch Kenntnis des Bibeltextes möglich.

5.2.4. Überwindung der materiellen Fassbarkeit durch stellvertretende Sinnlichkeit

„Wenn beim Bild in einem präzisen Sinne von Material die Rede sein kann, so ist die Sprache ein ‚Material‘, das selbst schon konzeptuell organisiert ist, in sich schon Sinn und Bedeutung trägt und in einer Geschichte seines Gebrauchs steht. In der Sprache fallen Material und Medium gleichsam zusammen.“¹⁶⁸⁸

Die Materialität der Malerei hingegen, die durch ihre Oberflächenqualität viel stärker als bei anderen visuellen Kunstformen wie der Fotografie¹⁶⁸⁹ oder des Films ins Bewusstsein tritt, animiert auch über die visuelle Erlebnisform hinaus zu zumindest einer weiteren sensuellen Rezeptionsweise, welche die Intensität der visuellen erhöht: Das Original, das außer dem Augen- auch den Tastsinn anrege, sei „merkmalsreicher, also mitteilbarer“¹⁶⁹⁰. So sei es fraglich, wie wesentlich das Sehen für die Bildhaftigkeit sei, da zumindest „einige Arten von Bildern mit dem Tastsinn wahrgenommen

¹⁶⁸⁷ Stierle, Karlheinz (1983): Ästhetisches Medium, das Werk, das Imaginäre, S. 366

¹⁶⁸⁸ Ebd. S. 371

¹⁶⁸⁹ „Ernst Kallai beschrieb diese Differenz im Hinblick auf die ‚Faktur‘ eines Gemäldes, der die Fotografie nur ihre ‚Textur‘ entgegenzusetzen habe.“ (Schuster, Michael (1989): Malerei im Film: Peter Greenaway, S. 61)

¹⁶⁹⁰ Weisner, Ulrich (1991): Museumsarbeit, S. 17

werden können¹⁶⁹¹. Wenn dies auch nicht die einzige Rezeptionsweise sein darf, um zumindest Gemälde genuin zu erfassen, so stehen Sehen und Fühlen in Zusammenhang: „Die feinsten Sehwerte einer Komposition werden entscheidend gefordert durch die Tastwerte ihrer Faktur [...]“¹⁶⁹² Doch auch diese subtile Rezeptionsform der Berührung bleibt dem Leser verwehrt. Die Unfähigkeit des Textes, die Materialität des Bildes zu repräsentieren – unter anderem aufgrund seiner eigenen Immaterialität –, verhindert das taktile Erleben der Malerei, das zumindest in früheren Zeiten einen wesentlichen Zugang zu ihrem Verständnis eröffnete:

Im Grunde unterstützte der Professor die alte Theorie Michelangelos: Um Kunst zu verstehen, muss man sie mit den Händen berühren, drehen und wenden [...].

Vincent, Manuel: DIE BILDERSAMMLERIN, S. 135

Dieses Bewusstsein wird in den Bilder-Texten am häufigsten als Reflex des Betrachters repräsentiert. Der fiktive Rezipient greift – stets nach dem ersten Anblick – nach dem Gemälde, um es zu fühlen. Meist ist dies keine bewusste Handlung, sondern entspringt der Phase der Sprachlosigkeit, die ihren Ausweg in einem sinnlichen Erlebnis findet: Die emotionale Ergriffenheit sucht eine sensorische Entsprechung.

Das mit Silberfäden reich bestickte Kleid klebte an ihrem Körper, das Wasser tropfte auf den Fußboden. Doch sie achtete nicht darauf. Fasziniert betrachtete sie das Gemälde, auf dem ihr nasses, langes Haar sich mit dem betörenden, düsteren Wasser verband. [...] Sie hob die Hand, um den zauberischen Farbauftrag, den magischen Stoff dieses traurigen Wunders zu berühren. [...] Es war fast dunkel im Atelier.

Delerm, Philipp: BLAUSEIDENER PFAU, S. 93f.

In fast allen Bilder-Texten ist diese Reaktion sinnlicher Ausdruck der Perzeption, ruft auch für den nicht tastenden Leser die sinnliche Dimension dieser abwesenden Kunstform ins (Unter-)Bewusstsein und eröffnet einen neuen Raum der „Als ob“-Rezeption, die im erinnernden Nachvollzug der sinnlichen Wahrnehmung des fiktiven Betrachters erfolgen kann. Da der Leser als realer Kunstrezipient heute aufgrund der Verglasung und Sicherheitsvorschriften in Museen jedoch schon lange kein auch haptisch „Sehender“ mehr ist und nicht auf derartige Erfahrungen zurückgreifen kann, wird diese taktile Rezeption in den Bilder-Texten häufig erotisch konnotiert:

Ich deckte mit der Hand mal die eine, mal die andere Hälfte des Mundes ab. Als ich dabei flüchtig die Leinwand berührte, durchfuhr es mich wie jener süße Schmerz, der mit der allerersten Berührung zweier Liebender verbunden ist.

Boetius, Henning: LAURAS BILDNIS, S. 41

Er richtete sich auf, um das Bild von der Wand zu nehmen. An diesem Nachmittag wollte er sich einen Luxus gönnen, den er sich vorher nie erlaubt hatte: Er berührte ihre Wange. Ein Schauer durchfuhr ihn, während er die Altersrisse des Gemäldes unter seinen Fingerspitzen spürte. Er streichelte ihren Hals und wunderte sich, daß er das Schnurband nicht greifen konnte, das an ihrer Haube hing. Und dann streichelte er ihre Schulter, und war erstaunt, daß er deren Rundung nicht fühlen konnte. Sie hatte kaum Brüste. Er befeuchtete seine Lippen, die plötzlich trocken geworden waren, und berührte auch diese Stelle, behutsamer, mit nur zwei Fingern, und spürte, wie er sich von einer großen Welle peinlichen und unbeholfenen Mitleids erfassen ließ [...].

Vreeland, Susan: DAS MÄDCHEN IN HYAZINTHBLAU, S. 31

Erinnert an eigene reflexartige und erotisch aufgeladene Bildberührungen soll der Leser der Bilder-Texte die inszenierten Gemälde in der Rezeptionsdimension der Erfahrbarkeit generieren. Die stellvertretende taktile Erfassung durch den fiktiven Betrachter kann jedoch auch den Grad der Anschaulichkeit erhöhen: Die Darstellung wird derart plastisch beschrieben, dass der Rezipient den Reiz verspürt, sie als vermeintlich außerpiktorale Realität ertasten zu wollen.

¹⁶⁹¹ Scholz, Oliver R. (1991): Bild, Darstellung, Zeichen, S. 86

¹⁶⁹² Ernst Kallai (1979): Malerei und Fotografie, S. 115

Die seidene Ärmeljacke sah so echt aus, daß ich mehr als einmal die Hand ausstrecken und sie berühren wollte.

Chevalier, Tracy: DAS MÄDCHEN MIT DEM PERLENOHRRING, S. 68

Das Gewand der Beatrix von Burgund mit seinen Falten war so perfekt, daß man beim Darüberstreichen die samtene Weiche zu spüren meinte.

Pérez-Reverte, Arturo: DAS GEHEIMNIS DER SCHWARZEN DAME, S. 79

Mit dieser Suggestion kommen die Bilder-Texte einem Rezeptionswunsch des Lesers als realem Betrachter entgegen, dessen Augen sich – zum Ausgleich des Berührungsdefizits – zu „Fern Tastinstrumenten“¹⁶⁹³ entwickelt haben, die leisten, was vormals Aufgabe der Hände war. Somit verweisen sie wieder auf die visuelle Dimension zurück und funktionalisieren die Fähigkeit des Lesers zum „tastende[n] Sehen [...], das] Tasterfahrungen der Wahrnehmenden voraussetzt, um über das Sehen haptische Vorstellungen [...] aktivieren [zu können]“¹⁶⁹⁴.

Eine andere Strategie, die Immaterialität des Textes, die daran gekoppelte des in ihm inszenierten Gemäldes und damit die unmögliche Rezeption des „Text-Bildes“ mit anderen Sinnen als dem der Augen zu überwinden, erfolgt ebenfalls – stellvertretend für den Leser – durch den fiktiven Betrachter. Jedoch in einer Weise, welche die sinnliche Wahrnehmung auch auf Handlungsebene eine imaginierte sein lässt. Denn es ist unbestritten, dass „Hören, Riechen und Schmecken nicht zum Verstehen von Bildern bei[tragen]“¹⁶⁹⁵. Und dennoch wird davon ausgegangen, dass die Kunstform Malerei durch das Seherlebnis, das sie verschafft, in der Lage ist, die Aktivierung weiterer Erfahrungszugänge zu suggerieren: Wer sieht, glaubt auch zu fühlen, zu riechen, zu hören.

[...] was ich höre, ist der monotone Klang der Dudelsäcke und das schwere Gestampfe der Tanzenden und was ich rieche, ist der betäubende Duft des Weißdorns, den die Leute pflücken, die man hinter den Tanzenden sieht.

Frayn, Michael: DAS VERSCHOLLENE BILD, S. 74

Die Kunstform Malerei ist in der Lage, durch ihre gestalterische Kraft die anderen Sinne nicht direkt anzusprechen, aber doch – vermittelt über den Sehsinn – zu aktivieren und durch den Anblick beim Betrachter eine „Als ob“-Erfahrbarkeit des Dargestellten zu evozieren:

Während die Wellen träge an Malones Segeltuchschuhen leckten, spiegelte sich der überwältigende Sonnenuntergang auf dem glatten Wasser der karibischen See und schuf ein Licht, wie es – so schien es ihm – noch nie zuvor existiert hatte. Deutlich war er sich des körnigen Sands unter seinen Schuhsohlen bewusst, der sanften Brise in seinem kräftigen, lockigen Haar und des klagenden Kri-kri-kri der Möwen über ihm. Er hob den Pinsel an das halb fertige Gemälde und konzentrierte sich darauf, dies alles auf die Leinwand zu bannen – nicht nur die Formen und Farben, sondern auch die Geräusche und Gerüche, die der Wind zu ihm trug, und selbst den salzigen Geschmack der Luft: Es galt, das Unmögliche zu versuchen und all die anderen Sinneseindrücke visuell zu erfassen und auf dem Gemälde festzuhalten, damit der Betrachter des Bildes nachvollziehen, ja fühlen konnte, wie es gewesen war, in diesem magischen Augenblick an dieser Stelle zu stehen und mit eigenen Sinnen das Wunder dieses Sonnenuntergangs so zu erfahren, als habe es nie einen anderen gegeben.

Morrell, David: DAS PORTRÄT, S. 13

Diese sensorische Empfindung, die sich nicht aus der künstlerischen Qualität, sondern aus deren Vermittlungsfähigkeit, besser: Evokationsfähigkeit illusionistischer Sinneseindrücke speist, ist auch sprachlich vermittelbar. Ein Bilder-Text dokumentiert ausdrücklich die Funktionsweise dieser Inszenierungsstrategie, die sich der „Als ob“-Sinnlichkeit oder sinnlichen Suggestionen der inszenierten Gemälde bedient:

¹⁶⁹³ Hess, Ulrike (1999): Kunsterfahrung an Originalen, S. 139

¹⁶⁹⁴ Ebd.

¹⁶⁹⁵ Scholz, Oliver R. (1991): Bild, Darstellung, Zeichen, S. 86

Mein [blinder] Vater hörte mir [Griet als sie das Vermeer-Bild (prosaisch) beschrieb] aufmerksam zu, aber sein Gesicht leuchtete erst auf, als ich sagte: „Das Licht auf der hinteren Wand ist so warm, daß es sich beim Ansehen so anfühlt wie die Sonne auf deinem Gesicht.“
Er nickte lächelnd, froh, daß er mich jetzt verstand.

Chevalier, Tracy: DAS MÄDCHEN MIT DEM PERLENOHRRING, S. 62

5.2.5. Überwindung der realen Unzugänglichkeit durch virtuelle Immersion

„Was ist das Leben? Eine Sinnestäuschung, ein Schatten, ein Traum?“
 [...]

„Diese Worte sagt eine der Gestalten in Calderón de la Carcas Stück Das Leben ein Traum, das er zu eben der Zeit geschrieben hat, als Velásquez Las Meninas malte. Die Kunst ist Täuschung. Diesem Werk hier gelang es zum ersten und vielleicht einzigen Mal, die Trennlinie zwischen dem Erdachten und der Wirklichkeit zu überwinden. Betrachten sie jedes beliebige andere Gemälde hier im Saal, und sie werden sehen, daß keine Gruppe der Dargestellten uns einschließt. Las Meninas macht damit Schluß: Wir selbst, die Betrachter, treten in die Runde mit ein.“

Fernández, Pedro: DAS GEHEIMNIS DES MALERS, S. 162

Die Sehnsucht des kontemplativen Betrachters nach dem Eingehen ins Gemälde, das seinen Bildraum – gezeigt in 4.2.5 – bis in die Sphäre des Rezipienten zu verlängern und diesen in die Szenerie als „vierte Wand“ miteinzunehmen scheint, funktionalisieren die Bilder-Texte als Strategie zur Inszenierung des Gemäldes und nicht – wie fantastische Romane – als Auftakt einer Handlung, die einen Eingang in eine „andere Bild-Welt/-Zeit“ beschreibt. Ihnen steht dafür eine mediale Eigenschaft literarischer Texte zur Verfügung, die sie von der zu inszenierenden piktoralen Kunstform unterscheidet und die durch diesen *intermedial gap* dem Leser erst ins Bewusstsein tritt:

„Stehen wir dem Wahrnehmungsobjekt immer gegenüber, so sind wir im Text immer mitten drin. [...] Statt einer Subjekt-Objekt-Relation bewegt sich der Leser als perspektivischer Punkt durch seinen Gegenstandsbereich hindurch. Als wandernder Blickpunkt innerhalb dessen zu sein, was es aufzufassen gilt, bedingt die Eigenart der Erfassung ästhetischer Gegenständlichkeit fiktionaler Texte.“¹⁶⁹⁶

Für das textuell evozierte und damit immaterielle Gemälde heißt dies: Es kennt nicht die Grenzen bzw. Hindernisse, die an die zweidimensionale Materialität des Piktoralen gekoppelt sind. Es kann dem Betrachter daher „Einlass“ gewähren, ihn durch Worte zu einer Imagination des „Im-Gemälde-Seins“ verleiten wie zu einer Positionierung in jedem anderen literarisch evozierten Raum. Das vom Text „gemalte“ Werk ist ein virtuelles und kann daher auch virtuelle Dreidimensionalität gewinnen – zumindest bis der Text diese Vorstellung auf jene einer Fläche zurückleitet. Doch bis diese für die intermediale Inszenierung notwendige Rückführung auf das Gemälde als Gegenstand statt Erlebniswelt erfolgt, funktionalisieren die Bilder-Texte diese Rezeptionsphase hinsichtlich einer stärkeren, durch die Immersions-Erfahrung gestützten Visualität und legitimieren sie narrativ als Irritation (meist in perzeptiver Phase), als Traum oder technisch produzierte Illusion des fiktiven Betrachters.

Wie schon die stellvertretende Berührung der Leinwand durch den Rezipienten im vorherigen Kapitel wird auch durch diese Inszenierungsstrategie dem Leser eine erweiterte Erlebnisdimension des versprachlichten Gemäldes eröffnet. Doch zielt sie nicht nur auf den Rezeptionsaspekt der Erfahrbarkeit, wie die folgende rhetorische Einbindung der virtuellen Zugänglichkeit als integrativer Teil der Versprachlichungsstrategie zeigt:

Wir sind in einem Zimmer, im Haus des Evangelisten Johannes in Ephesos [...]. Eine ausgesprochen manichäische Düsternis erfüllt den Raum; Licht spende[t] nur der Schein, der die sterbende Muttergottes umgibt [...].

Frayn, Michael: DAS VERSCHOLLENE BILD, S. 270

¹⁶⁹⁶ Iser, Wolfgang (⁴1994): Der Akt des Lesens, S. 177f.

Das Hineingenommensein in eine Situation, die – zumindest für die Zeit dieser Inszenierungsrezeption – nicht als eine flächige imaginiert wird, vermittelt die Illusion der schon in der genuinen Kunstrezeption illusionistischen Erfahrbarkeit, dehnt die Phase, in der das begleitende Bewusstsein nicht greift, aus, erhöht so aber den Anschaulichkeitsgrad, weil der lesende Betrachter das Gemälde nicht als fremdgestaltetes Artifizielles, sondern anhand seiner Realitätserfahrung imaginiert:

„[...] ich] suspendiere in meinem Bewußtsein temporär dieses Wissen um das Bild-Sein und überlasse mich der Illusion, als wäre das Abgebildete wirklich und als befände ich mich inmitten dieses Abgebildeten als einer zeit-weilig für mich geltenden Realität.“¹⁶⁹⁷

Während bei jenem Beispiel oben der Leser einfach in die dargestellte Situation versetzt wird, resultiert dieses Gefühl – vermittelt durch den fiktiven Betrachter – in den Bilder-Texten weitaus häufiger aus dem Gemälde selbst, das als „Fenster“ erscheint, *durch das man in eine andere Welt hinausblickt. Man wird aus der warmen, behaglichen Welt hinausgezogen in eine unwirtliche, kalte Landschaft zu einer rauheren Zeit [...]* (Frayn, Michael: DAS VERSCHOLLENE BILD, S. 60f.). So ist es die Ansicht und Anschaulichkeit des Kunstwerks, die den fiktiven Betrachter die Illusion formulieren lässt, vom Gemälde eingenommen, hineingenommen zu sein: *Das Bild sog uns in sich hinein wie in einen Trichter, ich wusste nicht, wie lange wir so dagestanden hatten.* (Platowa, Viktoria: DAS TAUFBECKEN DES TEUFELS, S. 80) Diese „Trichter“-Erfahrung wird in den Bilder-Texten jedoch stets auf die zeitlich begrenzte illusionistische Wirkung von Kunst zurückgeführt und mehr derart gestaltet, dass die Rezipienten auf Figurenebene seltener in den Bildraum hineingenommen werden als jener auf den Rezipienten-Raum ausgedehnt zu sein scheint.

Die „Reiter“ sogen alle umliegenden Gegenstände wie ein gigantischer Trichter in sich auf, sie veränderten den Raum auf wunderlichste und bizarrste Weise.

Platowa, Viktoria: DAS TAUFBECKEN DES TEUFELS, S. 163

Als „natürliche“ Bilderfahrung wird diese Vorstellung des „Im-Bild-Seins“ in den Romanen stets nur als ein Aufscheinen im Moment inszeniert und nach diesem unter Einbezug des begleitenden Bewusstseins rationalisiert.

*[...] während sie, eine Wirkung der Bildperspektive, plötzlich meinte, mitten drin im Bild zu sein, die [Schach]Spieler [des Gemäldes] nun unverhofft zu ihrer Linken. Es war, als würde sie selbst durch das auf dem Gemälde einsehbare Zimmer eilen [...].
Es dauerte eine Weile, bis sie sich wieder gefaßt hatte.*

Pérez-Reverte, Arturo: DAS GEHEIMNIS DER SCHWARZEN DAME, S. 81

Dass diese kurze Phase als elementarer Bestandteil der Rezeption angesehen wird, zeigen noch mehr jene Inszenierungen, die diesen Moment als Traum oder technische Illusionierung rationalisieren und – so „legitimiert“ – narrativ oder deskriptiv ausdehnen.

Sie schloss die Augen.

Sie stellte sich vor, sie wäre der Mönch [auf dem Gemälde]. Sie sang im Licht, das durch das Kirchenfenster drang, vor dem blühenden Leuchter. Der kniende, stumme Ritter schien ihr ein Geheimnis anvertrauen zu wollen – ein Geheimnis, in dessen Besitz er allein war.

Judith drehte sich um, langsam, wie in einem Traum. Hinter sich erahnte sie die Truhen, gefüllt mit seltsam schimmerndem Geschmeide. Da breitete sie die Arme aus und sang ein Loblied... Sie schlüpfte aus der Rolle des Mönchs und spazierte in dem Bild umher, betrachtete das Schwert und den Schild am Boden, ging zu dem wunderbaren Baum, der aus der Erde sproß.

[...]

Judith wanderte im Geist weiter durch das Bild.

Delalande, Arnaud: DAS VERMÄCHTNIS VON MONT SAINT-MICHEL, S. 122

Erst das traumgleiche Imaginationsvermögen, das vom realen Sehen des Gemäldes und damit von den illusionshemmenden Faktoren der bewussten Kunstbetrachtung abgekoppelt ist (sie schließt

¹⁶⁹⁷ Eykman, Christoph (2003): Über Bilder schreiben, S. 45

die Augen), ermöglicht hier den „Eingang“ in das Gemälde, dessen gemalter Raum für die fiktive Betrachterin und durch deren Perspektive für den Leser zum „begehbaren“ Territorium wird – und dennoch statisches Kunstwerk bleibt. Denn auch als vermeintlich dreidimensionales Objekt behält das inszenierte Gemälde hier – und in allen „Bildbegehungen“ der Bilder-Texte, sofern eine solche nicht mit der narrativen Strategie verbunden ist – eine piktorale Eigenschaft bei, die es weiterhin als künstlerisches Artefakt ausweist: die Statik. Dies gilt auch für folgendes Beispiel, in dem ein Traum des fiktiven Betrachters diesen Eingang in die Leinwand finden lässt:

Viele Stunden schlief ich einen bleiernem Schlaf [...]. Danach verschwanden diese Bilder [eines anderen Traums] und man sah die Szenerie von La tempesta, die in der Ferne weißlich verfärbte Stadt und die hölzerne Brücke über dem Bach [...]. Ich war der einsame Wanderer auf dem Bild, ich schritt über die Brücke, deren Holzplanken unter meinen Tritten ächzten, und betrachtete die vorüberziehenden Wolken oder ihr Spiegelbild auf dem Bach, ich sah mir das Zittern der Weiden an [...] und ich drang in das Unterholz vor und spürte an meinen Waden das harmlose Kratzen der Farne und den anpassungsfähigen Widerstand des Grases unter meinen Füßen. Plötzlich stand ich vor der Frau auf dem Gemälde, die ihren Säugling stillte, mir aber diesmal, anders als auf Giorgiones Komposition, den Rücken zuwandte: Im Traum sah ich die Frau in allen Einzelheiten [...].

Prada, Juan Manuel de: TRÜGERISCHES LICHT DER NACHT, S. 90f.



Bild 18: „La Tempesta“ („Das Gewitter“), um 1506-1508 (Giorgione)

Auch im Bild-„Raum“ bleibt das Gemäldeinventar weitgehend bewegungslos, der Betrachter wandert durch eine erstarrte Landschaft. Von der Verbalisierung vollzogene Bewegungen – die „vorüberziehenden Wolken“, „das Zittern der Weiden“ – sind allein Minimalregungen, welche die Malweise selbst suggerieren will. Nur am Ende glaubt der Träumende auf einen trockenen Ast getreten zu sein, so dass die Frau sich umdreht – und der fiktive Betrachter aufwacht. Doch auch mit dieser „Bewegung“ der weiblichen Figur wird die durch den Traum evozierte Bildansicht nur wieder dem tatsächlichen Gemälde Giorgiones angeglichen: Auf diesem blickt die Nackte nach vorne.

Diese Inszenierungsstrategie versucht damit den Spagat, den medialen Charakter des piktoralen Werks auch mit seiner hier suggerierten „Zugänglichkeit“ nicht vergessen zu machen und dennoch den GemäldeRaum eine für den Leser durch den fiktiven Betrachter vermittelte Erlebnisdimension gewinnen zu lassen. Das Gemälde bleibt Gemälde und gewährt gleichzeitig gedanklich Einlass. Im Grunde bildet der literarische Text aus dieser rezeptiven Inszenierungsperspektive eine Phase des realen Rezeptionsprozesses ab, die den Betrachter vor einem perspektivischen Werk einen „Raum“ imaginieren lässt, in dem begleitenden, genauer: temporal immer wieder einmal dominanten Bewusstsein, dass dieser für ihn nicht betretbar ist. Ein Roman markiert dies deutlich, indem er sich den Maler Rembrandt in eines seiner Gemälde hineinräumen lässt, wobei im Zuge zunächst explizit der Werkcharakter des Objekts unterstrichen wird, um hinterher von dem Akt des bewussten Kunst-Betrachtens ab-, das Bewusstsein auf die Erfahrbarkeit der dargestellten Szene hinzulenken.

[Rembrandt träumt in seinem Atelierbett]

Dort. Mit dem ewigen Malerbaret auf dem Kopf, aber es ist zur Seite gestrichen, dass kein Schatten auf das Gesicht fallen kann. Es soll kein Zweifel herrschen, dass er es ist, der da ist.

Golgatha.

[...]

Er sieht im Traum, dass er auf die jugendliche melancholische Weise seine Stirn runzelt und überlegt.

[...]

Er ist die andere Hauptperson, die Blitze des Himmels beleuchten sein Gesicht, genauso viel wie Den Sohn. Es ist dem zugewandt, der ihn sehen will. Ja, gewiss, das ist auch der Sinn, es soll wirklich zu sehen sein, daß er das Gemälde gemalt hat. Es soll an der Wand des Statthalters Frederick Hendrick in Den Haag hängen [...].

Erkelius, Per Agne: DAS BILD, DAS ICH DIR SCHRIEB, S. 310

Rembrandt sieht sich hier selbst im Traum als Figur seines Gemäldes. Es ist eine Außensicht auf die Darstellung, obwohl der Beschreibende sich auf der Leinwand befindet. Diese Perspektive wechselt mit der Frage nach dem Sinn der dargestellten Szene, mit der Interpretation des Werks.

Was tut er am Fuß des Kreuzes? Er versinkt mit seiner Frage tiefer in den Traum. [...] Sie fragen gleich viel, Er am Kreuz, Der Himmlische, und er am Boden, der Irdische, sie fragen beide nach dem Sinn des Ganzen. (Ebd.)

Diese Traumphase kann analog zu jener kurzen Rezeptionsphase gelesen werden, die den Betrachter nach dem ersten Anblick durch das Auge nicht mehr an der Gemäldeoberfläche verweilen, sondern den medialen Charakter vergessen lässt, ihn durch den Ausdruck, durch die Wirkung der Darstellung „ins Bild“ (ver-)führt, ihn sich als „vierte Wand“, als Abschluss des Bildraumes empfinden und für eine kurze Zeit das Betrachten illusionistisch als körperliches Erleben erscheinen lässt.

Plötzlich betrachtet er nicht mehr, überlegt nicht mehr. Er spannt die Muskeln, presst weiter, er nimmt an der Exekution teil. Es ist stickig, das Gewitter kommt näher. Er schwitzt, aber er weiß: Der Sohn schwitzt noch mehr [...].

Der Große Sohn zum Schluß: „Auch du sollst mit mir ins Blaue Himmelreich! Auch du, mein Rembrandt!“ (S. 311)

Der Leser wird an der Hand des fiktiven Betrachters ins Gemälde geführt, um dessen für den Text nicht zu repräsentierende emotionale Wirkkraft zu inszenieren. Provoziert von der Unzugänglichkeit des Gemäldes, die nur sprachlich zu überwinden ist, zielt diese Inszenierungsstrategie primär auf die Erfahrbarkeit des Piktoralen im Verbalen. Der Bild-„Raum“ wird zum virtuell gegenständlichen Repräsentanten für die gestaltlose emotionale Erfahrbarkeitsdimension des Kunstwerks.

Besonders deutlich wird dies bei der literarischen Inszenierung eines abstrakten Werks, dessen emotionale Ausdruckskraft nicht über das Motiv transportiert werden kann. Der Bilder-Text DIE FRAU UND DAS BILD, der ein abstraktes Gemälde ins Zentrum rückt, macht außerdem deutlich, dass

der Bild-„Raum“, der das Verlangen des Betrachters nach Zugänglichkeit evoziert, kein schon auf der Leinwand konventionell durch perspektivische Darstellung suggerierter sein muss.

Nachts wurde ich von dem unvollendeten Bild verfolgt. Ein zähflüssiges Farbenmeer umgab mich. Meine Glieder lösten sich in den Braun- und Rosatönen auf. Ein weicher Torfballen wurde in Schaumwellen an einen großen dunklen Strand geschwemmt und prallte heftig auf einen harten Gegenstand, Stäbe umschlossen mich [...]. Da war ein einziger unzusammenhängender Farbenbrei. Einmal schienen die Farben alle gewaltig aufzuflammen [...]. Dann wieder schienen die Farben zu verschmelzen [...].

Fleutiaux, Pierrette: DIE FRAU UND DAS BILD, S. 27f.

Die Sehnsucht nach der dritten Dimension des zweidimensionalen Werks wird in den Romanen häufig ausdrücklich auf Figurenebene thematisiert – und evoziert durch ein optisches Mittel, den Spiegel. Durch dieses Hilfsinstrument versuchen fiktive Rezipienten ins Gemälde zu gelangen:

Manchmal ging er um die Staffelei herum und stellte sich hinter die Leinwand [die „Ich-selbst-Rembrandt“ zeigt]. Kleidete sich sozusagen in das Gemälde, umhüllte sich damit. Sah hinten im Standspiegel: das eigene Abbild sowohl im Glas des Spiegels als auch auf der Leinwand.

Erkelius, Per Agne: DAS BILD, DAS ICH DIR SCHRIEB, S. 276

Sie betrachtete sich im venezianischen Spiegel [...], Alice hinter den Spiegeln. Und sie betrachtete sich im Van Huys, im gemalten Spiegel, der einen weiteren Spiegel spiegelte, den venezianischen, den reflektierten Reflex des Reflexes.

Pérez-Reverte, Arturo: DAS GEHEIMNIS DER SCHWARZEN DAME, S. 151

Historische Gemälde integrieren dieses optische Mittel parallel zur Perspektive in ihre zwei Dimensionen, um eine Raumvorstellung zu erzeugen: Sie lassen gemalte Spiegel als Bild im Bild fungieren, dehnen so den virtuellen Raum ins Unendliche aus:

Die Öffnung des Spiegelglases verlieh der üblicherweise alles einzwängenden Zweidimensionalität eine zusätzliche Ebene, erweiterte sie nach hinten in die Tiefe, was die Eintönigkeit des Hintergrunds durchbrach, aber auch nach vorn, denn das Spiegelbild hob dem Betrachter die abgebildete Szene entgegen. Auf diese Weise hatte man die Möglichkeit, den sonst nicht sichtbaren Teil der dargestellten Personen zu erkennen. Jetzt wirkten sie nicht mehr flach, lösten sich von ihrem Hintergrund und wurden in die dritte Dimension übertragen. Vor allem aber bekam man damit die andere Seite des Zimmers – oder der Welt zu Gesicht, die sonst zwangsläufig außerhalb der Leinwand bleibt. So gestattete es mir der Spiegel, die Gesamtheit eines in der Vergangenheit liegenden abgebildeten Raums, der – zumindest theoretisch – tot war, Hälfte um Hälfte zu erfassen.

Natürlich handelte es sich dabei um nichts weiter als einen buchstäblich falschen Anschein innerhalb des falschen Anscheins, den jedes Gemälde darstellt.

Fernández, Pedro: DAS GEHEIMNIS DES MALERS, S. 40f.



Bild 19: „Las Meninas“, 1656 (Diego Velásquez)

Erweitert findet sich dieses Hineingehen mit technischer Hilfe in eben zitiertem Bilder-Text, der gerade diese Erlebnisdimension der Kunstrezeption an einem Gemälde vorführt, das diesen Reiz selbst suggeriert: „Las Meninas“ von Velásquez.

„[...] Sofern sich das im Spiegel hinten auf dem Bild sichtbare Königspaar hinter uns befindet, sind dann nicht unter Umständen Sie selbst innerhalb des Bildes?“

„Sie meinen, virtuell?“

„So nennt man das heute wohl. Ja, genau das meine ich.“ (S. 161f.)

Diese Illusion, die das Gemälde – mit statischen Mitteln auf zwei Dimensionen – selbst mit einer angedeuteten Spiegel-Funktion erzeugt, durch die nicht nur eine Fläche Raum gewinnt, sondern gar *der endliche Raum Unendlichkeit* (S. 204), realisiert der Bilder-Text DAS GEHEIMNIS DES MALERS durch die Vorstellung der technisch animierten Dreidimensionalität:

„[...] könnte es nicht sein, dass Velázquez ein Gemälde schaffen wollte, das einen virtuellen Raum enthielt? [...wir] können das überprüfen, indem wir uns selbst in den auf der Leinwand dargestellten Raum begeben.“ „Wie soll das geschehen?“ „Mithilfe der Informatik. Es gibt Programme, die eine virtuelle Realität erzeugen.“ (S. 204)

Die im Roman vom Ich-Erzähler anhand kunsthistorischer Überlegungen hergeleitete „Legitimation“ dieses Eingangs ins Gemälde wird sogar als einzig dem Werk gemäße und alle Fragen beantwortende Rezeption dargestellt. Warum hat Velásquez alle Personen im natürlichen Maßstab gemalt? Warum das große Prinzengemach mit unüblicher pedantischer Genauigkeit abgebildet? Warum hat er das Hauptgeschehen in den Raum hinter ihm verlagert und warum sich selbst in den Vordergrund gestellt, was man am Königshofe auch dem geschätzten Hofmaler nicht habe durchgehen lassen? (Vgl. S. 205ff.) Der Roman findet darauf eine Antwort:

Jetzt ließ sich auch verstehen, warum der zurückhaltendste Mann im Königreich es wagte, seinen Betrachtern ungescheut ins Auge zu sehen. In Wahrheit handelte es sich um eine Geste der Höflichkeit: Er forderte uns auf, in das Reich seines Gemäldes einzutreten. (S. 207)

Unmarkiert zitiert wird damit die Interpretation Hermann Ulrich Asemissens, der davon ausging, dass Velásquez mit einer mehrfachen Spiegelung arbeitete.¹⁶⁹⁸ Sowohl die – im Gegensatz zu anderen Porträts – seitenverkehrte Frisur der Infantin als auch die – gemessen an dem bekannten Grundriss der zu identifizierenden Pieza de la galeria – seitenverkehrte Darstellung des Saales lassen laut Asemissen darauf schließen. Demnach blickten die dargestellten Personen nicht auf das Königspaar, das sich spiegelte, sondern auf einen großen Spiegel, der im Inventar des Alcázar ebenfalls aufgelistet ist. So fungiert das Gemälde als Spiegel, in dem der Betrachter erblickt, was die Abgebildeten während der Malpause selber darin sahen.

„Wenn sich Velásquez darüber klar war, dass er eine virtuelle Wirklichkeit abbildete, warum sollte er dann nicht die dargestellte Szene ebenfalls in etwas Virtuelles verwandeln, um die Sache abzurunden, oder [...] zu verdeutlichen.“ (S. 203)

Narrativ begründet ist der Eingang der Romanfiguren in das Velásquez-Gemälde mit der Verifizierung eines im Roman als „echt“ zu bestimmenden anderen Velásquez-Werks: Die Protagonisten suchen nach einem Beleg für die Urheberschaft des Hofmalers und finden ihn in dem Inventarverzeichnis des auf „Las Meninas“ abgebildeten Prinzengemachs. Laut diesem Dokument soll das betreffende Porträt an der Westwand gehängt haben – diese ist jedoch nicht abgebildet. Absurd mutet daher der Vorschlag an:

„Wir könnten doch hineingehen, es uns ansehen und selbst feststellen, ob es stimmt“, gab Jorge lächelnd zurück.

„Du meinst – in das Bild hineingehen?“, fragte ich. Mich faszinierte die Möglichkeit, mich unter den auf Las Meninas dargestellten Figuren zu bewegen.“ (S. 215)

Eine virtuelle Nachbildung auf Basis aller bekannten Daten, die anlässlich Velásquez' 400. Geburtstag von Ausstellungsmachern erstellt worden sei, mache dieses Eingehen möglich, das in dem folgenden Kapitel auf zwei Weisen erfolgt. Zunächst verfolgen die Figuren – gleich einem *Kinofilm* (S. 220) – eine Computer-Animation des Gemäldes, die ihnen den dargestellten „Raum“ aus verschiedenen Perspektiven als Raum vor Augen führt.

Zuerst näherten wir uns den Gestalten in halber Höhe, und es kam uns vor, als ob wir im Begriff wären, ins Innere des Bildraumes einzudringen. Dann strebte die Kamera zwischen den dargestellten Personen hindurch dem im Hintergrund des Raumes befindlichen Spiegel entgegen [...]. Nach einer Drehung von hundertachtzig Grad sahen wir die Szene aus José Nietos [Hofmaschall der Königin] Gesichtswinkel. Als sich sein Arm bewegte und er den Vorhang vorzog, befanden wir uns im Halbdämmer, darauf öffnete er ihn wieder, sodass wir die ganze Gruppe auf dem Gemälde von hinten sehen und die Lichtverhältnisse im Raum wahrnehmen konnten.

Als nächstes stieg die Kamera hoch empor und fuhr dann gleichsam aus der Vogelperspektive langsam über die gesamte Fläche des Bildes hinweg, bis sie die Personen erreicht hatte. Gleichzeitig änderte sich der Bildwinkel, sodass wir nun zwischen ihnen hindurchglitten.“ (S. 220f.)

Doch auch diese „Reise“ simuliert nur die echte, selbstbestimmte Erfahrbarkeit des dargestellten Raumes, da die Perspektive dem „begehenden“ Betrachter vorgegeben ist: *Die gesamte Szene war wie eine Kamerafahrt im Kino aufgenommen, bei der ein Kameramann den Kran nach Belieben durch den Raum dirigieren konnte* (S. 222) und sich so *eine Perspektive nach der anderen eröffnete* (S. 223). Doch diese „Erfahrung“ des Bildraumes lässt in den Figuren das Begehren nach einer unmittelbaren wach werden:

Ohne dass ich gewagt hätte, meinem Wunsch Worte zu verleihen, hatte ich mir ausgemalt, unmittelbar in den magischen Raum von Las Meninas eintreten zu können.

Nuria sprach es aus.

„Ob man auch richtig in das Bild hineingehen kann, so, wie es das Computerprogramm da getan hat?“ (S. 215)

¹⁶⁹⁸ Vgl. Asemissen, Hermann Ulrich (1981): Las Menifias von Diego Velázquez.

Auch dieser Wunsch nach einer immersiven Begehung des Gemäldes wird den Protagonisten erfüllt. Während sie beim ersten „Eintreten“ *Zuschauer* (S. 224), also passiv waren, sollen sie darauf *interaktiv in eine virtuelle Realität eintauchen* (S. 223f.), soll das Gemälde für sie „begehbar“ werden. Der technische Aufwand wird im Bilder-Text erklärt: Es handelt sich um ein System, das den Benutzer erkennt, das mithilfe optischer Sensoren dessen Position im Raum ortet und anhand dieser Informationen und durch Kameras das entsprechende Bild vor seinen Augen erzeugt.¹⁶⁹⁹

„Du kannst nach Belieben umhergehen, dich aufhalten, wo du möchtest, und dir ansehen, was du willst. Die virtuelle Realität reproduziert alles in drei Dimensionen. [...]“ (S. 225)

Wie sehr die beiden Protagonisten sich schon von dieser Vorstellung des Hineingehens in die statische Zweidimensionalität euphorisch haben verleiten lassen, inwieweit sich diese bereits *störend zwischen [...] beide Vorstellungen von Wirklichkeit* (S. 216) gedrängt hat, zeigt die Tatsache, dass sie verblüfft sind, als sie die Westwand von „Las Meninas“ in computergenerierter Ansicht *völlig kahl* (S. 232) vorfinden, obwohl sie doch hätten wissen müssen, dass ihre Hoffnung auf Bestätigung *unmöglich* (S. 233) war, da doch auch die *virtuelle Realität [...] nichts hinzufügen [kann], sondern [...] ausschließlich das Vorhandene [rekonstruiert...]* (S. 233).

„[...] Wie ich es verstehe, geht es darum, unsere Wahrnehmung zu verändern und so zu tun, als erleben wir eine vorgetäuschte Wirklichkeit. Es ist nichts weiter als eine andere Art der Darstellung.“ (S. 226)

Für den narrativen Fortgang des Romans hat das gesamte Kapitel keine Relevanz. Es bringt die Figuren kein Stück weiter auf dem Weg zur Lösung des ihnen aufgetragenen Rätsels um das vermeintliche Porträt aus dem Pinsel Velásquez'. Vielmehr weist es den Bilder-Text in besonderem Maße als einen intermedialen Roman aus, weil er zum experimentellen Selbstzweck versucht, durch eine spezielle sprachlich-literarische Inszenierung eines rätselhaften Gemäldes der Kunstgeschichte einen „Zugang“ zu diesem piktoralen Werk zu finden. Formal wird ein sekundenschneller Moment der natürlichen Rezeption, die illusorische Perzeption, narrativ ausgeweitet, was rational durch die technische Zugänglichkeit legitimiert ist. Diese Ausdehnung ist der Malerei selbst nicht möglich, das begleitende Bewusstsein des Betrachers verhindert diese illusionistische Wirkung. Selbst bei einem Gemälde, das gerade auf diese zielt. Der Text jedoch ist imstande, einen dauerhaften „Zugang“ zum zweidimensionalen Werk zu ermöglichen, weil seine vorstellungsgenerierende Kraft an keine Materialität gebunden ist. Ein Zustand, dem sich auch die piktorale Kunst anzunähern versuchte, deren Urform Malerei im *Kino, Fernsehen sowie in jüngster Zeit [in der] Computergrafik und [...] Technik des Hologramms* (S. 239) ihre Fortsetzung in Richtung einer Entmaterialisierung fand: *Manche behaupten schon, daß wir uns auf dem Weg in eine entmaterialisierte Welt befinden, also eine Welt, in der nichts mehr greifbar ist* (S. 235). Der Text hat von jeher Zugriff auf diese entmaterialisierte Welt. Er repräsentiert *die Welt der Worte, eine Welt der Symbole, die sich in das auflösen, was sie bedeuten* (S. 236), und die im Umkehrschluss auch virtuell evozieren können, was sie bedeuten. So zeigt die Inszenierung von „Las Meninas“ durch die Strategie der virtu-

¹⁶⁹⁹ Lambert Wiesing zählt diese Form des Cyberspace nicht mehr zur virtuellen Realität und damit zu einer spezifischen Bilderfahrung, da der Betrachter, der das so genannte Head Mounted Display als Brille trage, seinen Blick durch keine Bewegung des Kopfes über einen Rahmen hinaus aus dem Bild führen könne. Bei dieser unerkennbaren Wahrnehmungssimulation wisse der Cyberspacebesucher eventuell noch, dass er sich im virtuellen Raum aufhalte, wahrnehmen könne er es aber nicht mehr (vgl. ders. (2005): *Artifizielle Präsenz*, S. 108). Entscheidend ist dies für die Charakterisierung dieser Strategie, die nur als intermediale gelten darf, wenn die Immersion eine dem Leser bewusste und temporär begrenzte ist und die Inszenierung anschließend wieder den piktoralen Charakter des Werks einbezieht und nicht narrativ im Leinwandsehen aufgeht.

ellen Zugänglichkeit nicht nur, dass allein in der Sprache das „Geheimnis“ des Gemäldes „zugänglich“ wird, weil dieses Geheimnis stets – der künstlerischen Natur gemäß – ein übergeordnet abstraktes ist, das in der Materialität der Malerei seine Andeutung, nicht aber seinen Ausdruck findet:

„[...] In Velásquez' Gemälden wie auf den Seiten des Don Quijote findet sich das gleiche Bestreben, einer Illusion von Wirklichkeit nachzujagen, dem Wahrscheinlichen, dem, was noch wahrer ist als die Wahrheit. Uns Heutigen ist das klar, oder etwa nicht? Wenn es im Don Quijote um nichts weiter ginge als um ein von der Wirklichkeit abgekupfertes Stück Leben, wäre das Werk schon zu Lebzeiten seines Autors veraltet gewesen. Ebenso liegt auf der Hand, dass Las Meninas weit mehr ist als eine Art Schnappschuss der königlichen Familie [...].“ (S. 251)

In medialer Hinsicht zeigt diese Inszenierung, welche die Figuren auf eine *Reise [...schickt]*, in deren Verlauf wir ebenso selbstverständlich in den Hintergrund des Gemäldes gelangten, als hätten wir das Wohnzimmer eines beliebigen Hauses betreten (S. 222), und welche dem Leser in der Spielart deskriptiver Visualisierung fiktiver Räumlichkeit die Ansicht des Kunstwerks vor Augen führt, außerdem, dass das Gemälde einzig durch die sprachlich erzeugte Vorstellung von ihm, die immer schon – trotz ihrer Immaterialität – Wirklichkeit zu suggerieren vermag, dem Betrachter „Einlass“ gewährt. Die piktorale Leinwand bleibt verschlossen, erst die menschliche Vorstellungskraft – repräsentiert durch die Sprache – erlaubt eine virtuelle Zugänglichkeit. Diese Tatsache kann sich der literarische Text auch zur Inszenierung des Gemäldes zunutze machen. Damit diese jedoch eine intermediale bleibt und nicht ins rein Fantastische abgeleitet, ist entscheidend, dass die Immersion eine dem Leser bewusste und temporal begrenzte ist, dass sie also im Dienst der Visualisierung des Gemäldes steht, das am Ende seine medienbedingte zweidimensionale Unzugänglichkeit wieder zurückgewinnen muss.

5.3. Inszenierung aus transpiktoraler Perspektive: „Als ob“-Erfahrung

„Wenn auch [...] in unserem Zeitalter Magie offiziell belächelt wird, lebt die Erinnerung an die Mythen weiter. Der Glaube ist vergessen, aber transformiert existieren die Jahrtausende alten Schemata in der Kunst fort und werden genutzt als Träger immer neuer Bedeutungen. Ästhetisch unverwandelt erscheinen magische Techniken in der Literatur, und ein Porträt bringt somit in einen poetischen Text die zaubrisch-machtvolle Vergangenheit seiner Gattung als eine jederzeit abrufbare Mitgift ein.“¹⁷⁰⁰

Mit Blick auf die realistischen Bilder-Texte kann diesem Befund nur zugestimmt werden. Die Autoren derselben aktualisieren meist nicht den kulturgeschichtlich-magischen Aspekt der inszenierten Gemälde, etwa die Zauberkraft einer mysteriösen Bildmanipulation, nach der die Werke in fantastischen Texten eine Eigendynamik entwickeln, lebendig werden oder eigenständig handeln. Doch auch in den untersuchten Romanen klingt das Erbe des volkstümlichen Fundus' der Bildvorstellungen an, indem etwa die von den Bildern ausgehende Irritation oder gar Manipulation menschlicher Sinne oder die psychologische Aufklärung scheinbar wunderbarer Vorgänge inszeniert werden.

Mit der Integration von Gemälden in literarische Texte erwächst aus diesen kulturgeschichtlichen Konnotationen jedoch nicht nur ein großes narratives Potential. Die transmedialen und auch transrealen Vorstellungen eröffnen ebenso eine weitere Perspektive, aus der piktorale Kunstwerke inszeniert werden können. Diese ermöglicht es, die realen medialen Unterschiede der Präsentation und Rezeption von inszenierendem und inszeniertem Medium zu umgehen. Doch auch sie generiert ihre Strategien aus einer – wie in 4.3 gezeigt – medialen Kluft zwischen Bild und Text, die jedoch weniger faktisch-medial als auf medialer Basis kulturell gewachsen ist.

¹⁷⁰⁰ Bohnert, Karin (2003): Bildnisse auf der Bühne, S. 17f.

„Die Motive Spiegel und Porträt [...] neigen [...] dazu, irrationale Aspekte als solche zum Ausdruck zu bringen.“¹⁷⁰¹ Zwar wird diese Irrationalität in den realistischen Bilder-Texten schnell rationalisiert. Doch unterstreicht ihre latente Aktualisierung ein Zeitzeichen, das für die Literatur der Boom der Fantasy-Romane noch deutlicher betont und das Flusser bereits als allgemeines, das Aufkommen der piktoralen Dominanz begleitendes Phänomen ausgemacht hatte:

„Die linearen Texte haben im Dasein der Menschheit nur eine vorübergehende Rolle gespielt, die 'Geschichte' war nur ein Zwischenspiel, und wir sind gegenwärtig dabei, in die 'normale' Lebensform zurückzukehren, in die Zweidimensionalität, ins Imaginäre, Magische und Mythische.“¹⁷⁰²

Daher soll auf diese Inszenierung aus transpiktoraler Perspektive, die in früheren Jahrhunderten deutlich konturierter und umfangreicher angewandt wurde, auch hier Augenmerk gelegt werden. Einen anderen Grund dafür stellt die Demonstration der Wandlungsfähigkeit etablierter Strategien dar. Während für ältere Literatur im transpiktoralen Rahmen eine deutliche Dominanz der Personifikation, Identifizierung oder Identifikation und der Aktivierung konstatiert werden kann, so spielt in den Bilder-Texten auch der transpiktorale Aspekt der Aura eine Rolle. Und zwar nicht jener Aura, die im herkömmlichen Sinne vom Motiv des Gemäldes oder dessen künstlerischer Ästhetik ausgeht, sondern einer dem veränderten Verständnis des Kunstwerks als gesellschaftlich integriertes, fassbares Objekt statt exponiertes Faszinosum angepassten „Ersatz“-Aura.

5.3.1. Überwindung des piktoralen Figuranten-Status durch Figuration

Im Gegensatz zu „stummen“ Requisiten der deskriptiv evozierten Raumausstattung hat das Gemälde allein aufgrund seines ihm in der Kulturgeschichte zugesprochenen Profils eine außergewöhnliche Position inne. Diese belegt zum einen die lange literarische Tradition, in der es als narratives Element fungiert. Diese legt zum anderen aber auch die figurative Gestalt des Kunstwerks als Bildnis nahe, das – am deutlichsten in fantastischen Texten – Figuren-Potential hat. Wenn das Porträt in den Bilder-Texten auch selbst nicht zum Handelnden wird, so werden hier doch – zwar als optische Täuschung oder psychische Fehlleitung des fiktiven Betrachters rationalisiert und temporal begrenzt – Gemalte zu einem personalen Gegenüber. Das sachliche Es wird für den fiktiven Betrachter temporär, für den Leser in Folge zumindest suggestiv zum Sie/Er oder Du. In intermedialer Hinsicht treten damit für den Leser der Rahmen und die künstlerische Beschaffenheit des Gemäldes zurück. Der „Abgebildete“ im Text wird plastisch, wird Figur und rückt damit in den Vordergrund. Er und nicht das künstlerische Gemälde als Ganzes, als Gesamteindruck von Formen und Farben, von Vordergrund und Hintergrund, von Rahmen und Ausstellungskontext wird zum zentralen Gegenstand der Inszenierung, so dass auch für die realistischen Bilder-Texte in Annäherung gilt: „Je 'stärker' der Glaube an die magische Funktion des Bildes, an Gleichheit von Bild und Abgebildetem ist, desto weniger bedeutet es, wie das Bild beschaffen sei.“¹⁷⁰³ Ein Ziel der folgenden zwei Unterkapitel, wollen sie dem intermedialen Charakter der Fragestellung gerecht werden, muss es dennoch sein, zu zeigen, dass mit den beiden Strategien der Personifikation und Identifizie-

¹⁷⁰¹ Frenschkowski, Helena (1995): Phantasmagorien des Ich, S. 13

¹⁷⁰² Flusser, Villém (⁴1992): Die Revolution der Bilder. Der Flusser-Reader zu Kommunikation, Medien und Design, S. 9

¹⁷⁰³ Kris, Ernst / Kurz, Otto (1980): Die Legende vom Künstler, S. 106. Wobei im Gegensatz zu klassischen Werken in den Bilder-Texten nicht mehr vorrangig die Identität von Person und Abgebildetem im Vordergrund steht, sondern ein Werk auch losgelöst von seiner auf Mimesis beruhenden Erinnerungsfunktion vom fiktiven Betrachter als „Person“ bzw. vom Leser als „Figur“ erachtet werden kann.

rung/Identifikation trotz der figurativen Exponierung der Abgebildeten der piktorale Charakter des Gemäldes nicht aufgegeben wird. Das hervorgehobene, meist zentrale und kreatürliche Motivelement bleibt seinen medialen Prämissen verhaftet. Es bleibt statisch und stumm.

5.3.1.1. Personifikation des Gemäldes

„Verglichen mit einer Theaterfigur sind die Möglichkeiten eines Porträts zur dramatischen Aktion reduziert [...]. Trotzdem ist es in den analysierten Stücken zu beobachten, daß die Funktionsmöglichkeiten eines Porträts, letztlich sogar unabhängig von der Größe, denen einer dramatischen Figur nahe kommen.“¹⁷⁰⁴

Was Karin Bohnert für das Theater konstatiert, gilt in gleichem Maß für die untersuchten Romane. Über die narrative Funktion hinaus kann in ihnen jedoch die Personifikation eines Gemäldes bzw. des Abgebildeten außerdem als Inszenierungsstrategie des Kunstwerkes selbst klassifiziert werden, da auch bei der Subjektwerdung des Piktoralen die eigentlich zweidimensionale künstlerische Natur desselben nie gänzlich negiert, sondern nur in den Hintergrund der Vorstellungsevokation des Lesers gedrängt wird. Dies geschieht in der Regel dadurch, dass das Gemälde sich nicht selbst als Subjekt exponiert, sondern nur vom fiktiven Betrachter als Person angesehen wird. Die Personifikation eines Abgebildeten in den Bilder-Texten erfolgt also in Funktion einer intermedialen Inszenierungsstrategie nur als Projektion. Der Gegenstand selbst bleibt piktoral.

[Romananfang]

Gestern sah ich wieder ihr Bild.

Im Halbdunkel, matt ausgeleuchtet vom gedämpften Licht des Museums, blickt sie an mir vorbei in den Raum, der sich hinter mir ausbreitet.

Zu meiner Rechten steht sie, scheint regloser noch als das Bild selbst zu sein, aus dem alle Bewegung gewichen ist. Sie hält den Kopf hoch erhoben über ihrem entblößten, von starkem Seitenlicht angestrahnten kreideweißen Körper.

[...]

Fleischhauer, Wolfram: DIE PURPURLINIE, S. 9

Der Bilder-Text DIE PURPURLINIE verschweigt hier keineswegs, dass an seinem Anfang die Inszenierung eines Gemäldes steht. „Sie“ ist eine Gemalte, deren Physis auf den ersten drei Romanseiten detailliert beschrieben wird. Und doch hebt sie sich als Gemäldeelement von ihrem künstlerischen Kontext ab, tritt zwar nicht aus der Leinwand hervor und scheint doch von ihr losgelöst. Für den betrachtenden Ich-Erzähler wird sie zur Person, für den Leser damit schon hier zur plastischen Figur, die ihren Auftritt „in natura“ erst in der Binnenerzählung des Romans haben wird, welche die Entstehung des betreffenden Gemäldes zu ergründen sucht. Da dieses jedoch nicht abschließend gelingt, dem fiktiven Betrachter, Protagonist der Rahmenhandlung, hingegen ein *anderes Geheimnis offenbar* wird, *dasjenige der Kunst nämlich, die mit Rätseln umgeht, diese jedoch keiner Lösung, sondern einer Form zuführt [.]* (S. 420), bleibt die Gemalte für ihn eine „Sie“, eine Person: das personifizierte Geheimnis aller Kunst, das Mysterium, in das die Malerei jenes der Menschen einschließt, welche sie in sich aufnimmt. Mit der wortgleichen, nur ins Imperfekt gesetzten Beschreibung der Abgebildeten auf ihrem Gemälde endet daher der Bilder-Text, allein gefolgt von der Erkenntnis des Protagonisten der Rahmenhandlung, der das Kratzen des Malerpinsels, welcher *behutsam die letzten Striche an den Gestalten ausführt, um das Geheimnis ihrer Geschichte für immer zu verschließen und in den Zauber ihrer Form zu lösen* (S. 420), in sich nachklingen hört.

¹⁷⁰⁴ Bohnert, Karin (2003): Bildnisse auf der Bühne, S. 400

Mit dieser narrativen Funktion des Stellvertreters einer tatsächlichen, meist folgend einzuführenden Romanfigur personifizieren zahlreiche Bilder-Texte das in ihnen inszenierte Bildnis, das „[d]urch die Ähnlichkeit [...] an der Lebensenergie des Originals [teilhat] und [...] eine körperliche Nähe sowie die Möglichkeit der Kommunikation vorzutauschen [vermag]“¹⁷⁰⁵.

Charles hatte das Gemälde endlich an der Wand befestigt und trat zurück, um es zu betrachten. „Wir werden Nachforschungen über dich anstellen“, sagte er zu dem nicht mehr jungen Mann auf dem Bild, dessen rechte Hand auf den Büchern ruhte. „Wir werden dein Geheimnis ergründen.“

Ackroyd, Peter: CHATTERTON, S. 69

Die Romane aktivieren damit ein archaisches Repräsentationspotential des Abbildes, das ihm eine „magische Funktion“ zuerkennt und es nicht als bloßes Zeichen, sondern als ontische Teilhabe, als „das Andere des Selben“ begreift.¹⁷⁰⁶

In intermedialer Hinsicht relativiert diese Inszenierungsstrategie den Bildcharakter statt ihn – wie in den vorhergehenden Kapiteln beschrieben – umgehen zu wollen. Das Gemälde bleibt als solches benannt, wird jedoch von den Romanfiguren nicht als lebloser Gegenstand behandelt, sondern als etwas beschrieben, das potentiell beweglich ist und in der Vorstellungskraft des Lesers daher – wenn auch nur partiell und temporär, denn das begleitende Bewusstsein des Kunstbetrachters ist auch dem „kunstlesenden“ Rezipienten eigen – als solches generiert wird. Dies zeigen jene Bilder-Texte, die das Gemälde nicht als Stellvertreter einer Figur ausweisen, sondern ihm allein Figuren-Charakter zusprechen wie es etwa in TULPENFIEBER bereits durch die Kapitelbenennung indiziert wird: Kapitel 8, „Das Gemälde“, und Kapitel 20, „Das Bild“, sind einem Kunstwerk gewidmet, während alle anderen die Namen von Figuren tragen. In LAURAS BILDNIS wird für den Protagonisten das titelgebende Werk zur Geliebten und damit zur Konkurrentin der lebenden Laura. Ähnlich wie in folgendem Beispiel:

Den Preis, den Catharina zahlen mußte, die ihn nie ganz für sich allein hatte. Jede Erwartung eines in- nigen Augenblicks mit ihm wurde durch seine Zweisamkeit mit einem Gemälde verdrängt.

Vreeland, Susan: DAS MÄDCHEN IN HYAZINTHBLAU, S. 175

So wird das Kunstwerk etwa personifiziert, indem der Protagonist ihm die emotionale Relevanz zuspricht, die eigentlich nur einem Menschen zukommt:

Die weltberühmten Gemälde schienen auf ihn herabzulächeln wie alte Freunde.

Brown, Dan: SAKRILEG, S. 13

Und ohnehin bin ich mit diesem Bild weitab von meinem Spezialgebiet. Trotzdem weiß ich: Es ist ein Freund. Nein, es ist der lange vermißte Bruder eines Freundes. Ein verschollenes Kind, das wieder in unser Leben eintritt, so wie die Toten in unsere Träume zurückkehren.

Frayn, Michael: DAS VERSCHOLLENE BILD, S. 45

Oder es wird zur „Person“ wie ein Neugeborenes – durch die namensgebende „Taufe“, bzw. zum „Subjekt“ – durch die Deklaration „Geliebte“:

„[...] Aber große Kunst ist für mich immer zeitlose Kunst. Nimm als Beispiel das Porträt von Anna. Sie könnte genauso gut heute leben. Ich sehe sie nicht an und denke 'Quattrocento'. Für mich ist sie einfach ein wunderschönes junges Mädchen, festgehalten in einem Augenblick, mit dem jeder von uns etwas verbinden kann – sie betrachtet ihr Kind.“

„Anna?“, fragte Sally leise.

¹⁷⁰⁵ Bohnert, Karin (2003): Bildnisse auf der Bühne, S. 11

¹⁷⁰⁶ Vgl. Stoichita, Victor Ieronim (1999): Eine kurze Geschichte des Schattens, S. 27. Deborah Moggach verweist auf diese Abbildfunktion mit Worten Leonardo da Vincis: *Und wenn der Dichter anführt, er entzünde den Menschen zur Liebe, die ein Hauptgegenstand für alle Gattungen lebender Wesen sei, so hat der Maler Macht, dasselbe zu vollbringen, und in um so höherem Grade, als er vor den Liebenden das eigene Abbild des geliebten Gegenstandes hinstellt, so daß jener oft anfängt, es zu küssen und es anzureden.* (Dies.: TULPENFIEBER, S. 36. Vgl. Da Vinci, Leonardo (1882): Das Buch von der Malerei, S. 49)

„Das ist nur der Name, den ich benutze“, meinte Matt. „Er gibt dem Bild etwas Persönliches. Schließlich habe ich in den letzten beiden Monaten viel Zeit mit ihr [!] verbracht.“

„Ach wirklich.“

Matt sah sie an. „Du bist eifersüchtig“, stellte er fest.

„Oh doch, du bist eifersüchtig auf ein Gemälde. Glaubst du vielleicht, ich habe mich in sie verliebt?“, lachte Matt. „Wie die Wache im Louvre. Hab ich dir je von ihm erzählt? Der Mann verliebte sich in die Mona Lisa. Aber was noch schlimmer ist – er war fest davon überzeugt, dass sie sich auch in ihn verliebt hätte. Das Ganze nahm solche Formen an, dass er den Besuchern befahl, sie sollten sie nicht so anstarren, weil es ihr nicht gefiel und sie davon ganz nervös würde. Sie mussten ihn entlassen.“

[...]

„Anna. Klingt wundervoll. Warum fährst du nicht mit ihr nach Italien?“

„Das ist doch lächerlich!“, reagierte Matt verärgert [...].

„Nein, das ist es nicht! [...] Ich bin nicht eifersüchtig auf ein Gemälde, weil ich nämlich gar nicht glaube, dass sie nur ein Gemälde für dich ist. [...]“

McKean, James: DAS ITALIENISCHE ZIMMER, S. 62f.

Konsequenter noch realisiert die MUSIKSTUNDE von Katharine Weber diese Personifikationsstrategie, indem das Gemälde, dessen Name auch den Romantitel darstellt, anfänglich und bis Seite 64 auf die darauf Abgebildete „Sie“ reduziert wird: *Sie ist schön. Gewiß gibt es auf der ganzen Welt nichts Aufregenderes anzuschauen, nichts Aufregenderes, als das Gesicht eines Menschen* (S. 11, Romananfang). Und auch im Folgenden bemüht sich der Text stets von neuem, den piktoralen Dingcharakter des fiktiven Vermeer-Werks in der Vorstellung des Lesers nie die Oberhand gewinnen zu lassen. Dessen Imagination soll zwischen plastischer Figur und zweidimensionaler Abgebildeten kursieren und damit die Kunsterfahrung imitieren, die den realen Betrachter die ikonische Differenz des Gemäldes erfahren lässt. Nicht nur in MUSIKSTUNDE¹⁷⁰⁷ wird dieses Kursieren des Lesers meist durch ein grammatisches Spiel des doppeldeutigen Bezugs von Personalpronomen initiiert, das immer eines in der Schwebe hält: Ist „sie“ die „Musikstunde“ oder das darauf abgebildete Mädchen?

Ich habe die vergangenen Stunden in der kleinen fensterlosen Kammer zugebracht, wo sie [?] vor der Welt versteckt gehalten werden muß, und sie [?] betrachtet. Ich kann ihr [?] in ihrem schlichten, friedlichen Zimmer Gesellschaft leisten. [...] Die Laute liegt in ihrem [?] Schoß, unter ihren [?] Händen. Ihr [?] Blick ist von einer beruhigenden, hypnotischen Wirkung. Bei ihr [?] fühle ich mich sicher. Sie [?] ruft etwas in mir wach. [...] Ihre [?] Anwesenheit verwirrt mich.

Weber, Katharine: MUSIKSTUNDE, S. 72f.

Doch allzu lange – und erst das macht die Personifikation zur Gemäldeinszenierungsstrategie – wird der Leser nicht im Ungewissen gelassen:

Sie [!] muß gelebt [!] haben [...]. Was ich trotz meiner kunstgeschichtlichen Ausbildung [...] nicht ganz verstehe, ist meine Weigerung anzuerkennen, daß ich es mit einem gemalten Abbild [!] zu tun habe. Ich bin verwirrt durch das Gefühl, daß dieses Gemälde [!] lediglich eine Repräsentation von etwas Wirklichem ist. Und während mein Verstand mir sagt, daß es sich tatsächlich um eine Illusion handelt – daß ich es mit dem Genie Vermeer zu tun habe –, bin ich gleichzeitig davon überzeugt, daß sie gelebt hat und noch immer lebt, zum Leben erweckt und auf einer bemalten Holztafel am Leben gehalten. (Ebd.)

Die Personifikationsstrategie gipfelt hier im Paradoxon einer lebendigen Person auf toter Holztafel. Eine Vorstellung, die dem kunstrezipierenden Leser keineswegs fremd ist, weist ihn doch generell die menschliche „Tendenz [aus], Bildwerke mit der Aura einer Persönlichkeit zu umgeben“¹⁷⁰⁸. Wie selbstverständlich diese Vorstellung ist, zeigt sich in den Bilder-Texten sowohl an der scheinbar natürlichen Einflechtung personifizierter Wendungen in Nebensätzen – *Ich hängte das Bild also wieder an seinen Haken [...] und drehte der sorgenvollen Madonna mit dem Kinde den Rücken zu.*

¹⁷⁰⁷ Vgl.: *War es überhaupt ratsam, das Bild hier aufzuhängen? Es wäre unanständig, sie [!] so offen und nackt zu präsentieren. [...] Die einzige Lösung war: Sie irgendwo zu verstecken [...]*

Ein liebenswürdiges Bild war es. (Ijlander, Gijs: DER SKANDAL, S. 112)

¹⁷⁰⁸ Gombrich, Ernst H. (1967): Kunst und Illusion, S. 138

Die beiden würden noch eine Weile warten müssen. (Llewellyn, Caroline: DIE GALERIE, S. 57) – als auch durch humoristische Einlagen: Sie [die Betrachterin] musterte sich zufrieden im venezianischen Spiegel, wandte den Blick dann wieder auf die ernst dreinschauenden Schachspieler, zwinkerte ihnen herausfordernd zu, doch die verzogen keine Miene (Pérez-Reverte, Arturo: DAS GEHEIMNIS DER SCHWARZEN DAME, S. 17). Einer der Romane realisiert darüber hinaus diese menschliche Sehnsucht nach der Vermenschlichung der menschengleich geliebten Kunst, indem er – dem realistischen Anspruch gemäß – das Porträt tatsächlich per Computeranimation virtuelle Gestalt gewinnen lässt, es somit „personifiziert“. In intermedialer Hinsicht ist jedoch auch diese erzählte (Re-)Konstruktion des Modells und/oder der Gemalten nur eine für den Leser dazwischengeschaltete „plastische“ Spielart des in anderen Texten allein auf grammatischer Basis vollzogenen Anreizes zu einer „plastischen“ Vorstellung des dominant als zweidimensional zu inszenierenden Gemäldes.

Er setzte sich an den Tisch, schaltete den Computer ein und wartete bis der Rechner hochfuhr. Ein paar Mausclicks, und schon hatte er sie vor sich. Dies war Anna, wie sie ausgesehen haben musste, als sie für ihr Porträt Modell saß. Matt hatte den Computer ein dreidimensionales Modell von ihr berechnen lassen und danach stundenlang Anpassungen vorgenommen, um sie so genau wie möglich wiederzugeben; aber die Mühe hatte sich gelohnt. Er bewegte die Maus, und ihr Kopf drehte und senkte sich; schließlich sah sie ihn an. Noch konnte sie nicht lächeln; das würde noch einige Zeit in Anspruch nehmen, und wieder einmal fragte er sich, wie ihre Stimme wohl klingen würde. Buona sera, dachte er und musste über sich selbst grinsen.

McKean, James: DAS ITALIENISCHE ZIMMER, S. 78

Wesenhaft für eine Persönlichkeit – auch dies zeigt dieser Bilder-Text – ist die potentielle Möglichkeit des kommunikativen Austauschs mit ihr. Dieser lässt sich im Umgang des Menschen mit menschlichen Abbildern in allen Zeiten und Kulturen konstatieren. Noch heute sprechen Hinterbliebene mit Fotografien von Verstorbenen, mit Bildern, die als Stellvertreter fungieren. Grundlegender ist jedoch die Funktion des Abbildes als referentielles Gegenüber des Selbst, das Kommunikation, die Intersubjektivität erfordert, erst ermöglicht. Daraus erwächst die Motivation einer Person zum „Dialog“ (der natürlich Monolog bleiben muss, häufig jedoch nicht als solcher wahrgenommen wird) mit einem toten, zweidimensionalen Gegenstand.

Auch in den Bilder-Texten hat die Ansprache an das Bildnis als ein „Du“ tiefgreifendere Ursachen als den „Verweis auf die uralte Beschwörungsenergie der Zaubersprüche im magischen Kult“¹⁷⁰⁹, wie Bohnert für ihre dramatischen Untersuchungstexte konstatiert. Es ist zum einen der Stellvertretercharakter des Porträts, der dieses für eine von sich aus aktive Person stehen lässt, und der es ermöglicht, „mit solch einem Gemälde in eine Art imaginatives dialogisches Verhältnis zu geraten, was mit einem gewöhnlichen Requisit wie einem Dolch schwerlich überzeugend funktioniert“¹⁷¹⁰.

Nicht ein einziges Mal schaute Telma ins Objektiv. Sie war eine dämonische Frau, sorgsam darauf bedacht, kein Porträt von sich machen zu lassen, dachte Max. Jetzt, wo sie nicht mehr protestieren konnte, freute er sich bei dem Gedanken, sie endlich zu bannen, ihr hübsches, dreieckiges Gesicht [gemalt] in einen Goldrahmen einzupassen und stundenlang, in ihrer reglosen Gesellschaft, schweigend mit ihr zu diskutieren.

Desarthes, Agnès: FÜNF BILDER MEINER FRAU, S. 15

„Auch diesmal sprechen Eure Bilder.“ [...] „Mein Geliebter, heute bist du ganz melancholisch, nicht wahr? Ich liebe alle deine Stimmungen, also auch diese. Sag mir, dass die Zeit unserer Trennung bald abgelaufen ist. Sag mir, dass du mir den Weg zu dir bereiten wirst. Mit lichten Tulpen soll er gesäumt sein, und du sollst an seinem Ende stehen.“ Zärtlich strich sie über einen Teil des Bildes, doch sie schien das Gesicht ihres geliebten Mannes zu streicheln.

Marini, Lorenzo: DER TULPENMALER, S. 264

¹⁷⁰⁹ Bohnert, Karin (2003): Bildnisse auf der Bühne, S. 401

¹⁷¹⁰ Ebd. S. 400

Es ist zum anderen aber auch die „Spiegelfunktion“ des Bildnisses, die in zahlreichen Bilder-Texten auch jene Porträts zum Gegenüber ihrer Protagonisten, die keine im Handlungsverlauf relevante Figur darstellen, werden lässt.

Er muss das Selbstporträt fertig stellen, damit er jemanden hat, mit dem er weiterdiskutieren kann, denkt er. Jemanden, um zusammen das Letzte einer vergangenen Zeit hervorzuziehen. Cornelia hat so viel zu tun. Sie ist nicht hier.

Erkelius, Per Agne: DAS BILD, DAS ICH DIR SCHRIEB, S. 254

Als Inszenierungsstrategie soll auch die bis zum Dialogpartner erweiterte Personifikation des Gemäldes dasselbe figurengleich plastisch hervortreten lassen und ihm seine im medialen und im Kunstcharakter begründete Distanziertheit nehmen, es in „Interaktion“ mit den im Handlungsgechehen Aktiven treten lassen oder dieses zumindest suggerieren.

*Währenddessen wickelte Esmérance vorsichtig die Tücher und das Papier ab, in die sie Blondines Porträt eingepackt hatte. Sie sprach mit ihr wie mit einem Marienbild.
„Also stammst du vielleicht aus dieser Stadt, schöne Blondine? Hilf uns, das verlorene Ende des Fadens wiederzufinden.“*

Degroote, Annie: DIE MÜHLEN VON FLANDERN, S. 187

Durch die Ansprache des Gemäldes wird dieses auf den fiktiven Betrachter und seinen Lebensraum bezogen, seine „Überzeitlichkeit“ damit negiert: „Es wird verzeitlicht, woraus sich ebenso eine gewisse Profanisierung wie eine innigere und tiefe Vermenschlichung ergeben kann. Das zeitlich Distanzierte wird vergegenwärtigt, indem der Betrachter in seiner subjektiven Gegenwärtigkeit an ihm teilnimmt.“¹⁷¹¹

Eine traditionelle Form findet die Personifikation eines Bildnisses und seine bis in die intime Lebenswelt des fiktiven Betrachters hineinragende Distanzreduktion im narrativen Motiv der Bildnisbegegnung¹⁷¹²: Ein Jüngling findet das Bild eines Mädchens, verliebt sich in das Gemälde und geht auf die Suche nach der Unbekannten. Auch die Bilder-Texte nutzen diese Tradition narrativ in vielfältiger Weise¹⁷¹³ und mit ihr die Fähigkeit des Fremdkünstlers, des Malers, der – nach Auffassung Leonardo da Vincis im Gegensatz zum Dichter – „die Geister der Menschen in dem Grade mehr [überwältigt], dass er sie dazu verleitet ein Bild zu lieben und sich in dasselbe zu verlieben, das gar kein lebendiges Weib vorstellt“¹⁷¹⁴. Indem die Romane die verbalisierten Bildnisse mit dieser piktoralen Kraft und Ausstrahlung zu belegen versuchen, suggerieren sie mittels emotionalisierter Intensität, die gleiche Fähigkeit zu besitzen wie das so zu inszenierende visuelle Fremdmedium. Wie in der „realen“ Bildnisbegegnung soll sich das zentrale Motiv, der abgebildete Mensch, von der Leinwand lösen, Subjekt werden und so des Lesers Vorstellung zwischen Bild- und Figurenevokation kursieren lassen. Eine evozierte „Lebendigkeit“ des Bildnisses hält auch Karin Bohnert für diesen sprachlich erzeugten Eindruck für unabdingbar¹⁷¹⁵:

In einem kleineren Nebengelaß befand sich eine Sammlung erlesener Miniaturen, Ölporträts von realen Menschen, Gesichter, deren Details höchst kunstvoll wiedergegeben waren. [...] Unter all diesen Porträts faszinierte ihn am meisten das Gesicht einer jungen Frau. Ganz gleich, von wo aus Casimir es betrachtete, ihre Augen schienen genau in die seinen zu blicken und ihnen zu folgen. Es war ein merkwürdiges Gefühl, als wäre das Bild lebendig. [...] „Wer ist das?“ fragte er. [...]

¹⁷¹¹ Frey, Dagobert (1976): Bausteine zu einer Philosophie der Kunst, S. 215

¹⁷¹² Vgl. Laroche, Bernd (1976): Das Bildnis und die Bildnisbegegnung. Karin Bohnert weist darauf hin, dass bereits der Begriff das Bildnis als „Quasi-Figur“ vorstelle, da eine Begegnung normalerweise nur zwischen Menschen möglich sei (vgl. dies. (2003): Bildnisse auf der Bühne, S. 400).

¹⁷¹³ Vgl. Kapitel 4.3.1

¹⁷¹⁴ Da Vinci, Leonardo (1882): Das Buch von der Malerei, S. 50f.

¹⁷¹⁵ Vgl. Bohnert, Karin (2003): Bildnisse auf der Bühne, S. 397

Casimir de Chateaufort erwarb die Miniatur für einen stolzen Preis. In ihrem mit goldenen Tulpen bestickten Etui aus grünem Samt schien sie ein unsichtbares Leben zu enthalten, das erfüllt war von Bestimmung.

Croutier, Alev: PALAST DER TRÄNEN, S. 16

Neben der auktorialen Bestimmung zur vom fiktiven Betrachter geliebten „Person“ im Handlungs-geschehen erfolgt diese Vermenschlichung des Porträts – wie auf der Bühne – meist durch die „grammatische Form der Ansprache an das Bildnis als sei es das Original“¹⁷¹⁶.

Ortega spürte, wie ihm das Blut in den Kopf schoß. Wie verführerisch war sie [!] hier dargestellt, die Lockung des fließenden Fleisches, all seiner Hüllen beraubt [...]
„Ich möchte sie [!] kennenlernen [...].“

Fischer, Cornelius: GOYAS HAND, S. 168f.

„Schönes Bild“, sagte Archie, dessen Blick auf dem Mabuse ruhte. [...]
„[...] Okay, gehen wir“, sagte Harry abrupt und hob den Mabuse von der Staffelei. „Ich bringe nur eben diese hübsche Dame zu Bett.“

[...]
Harry brachte den Mabuse zurück in sein Arbeitszimmer, stellte ihn auf die Stafflei und betrachtete das verführerische blonde Gesicht. „Offen gestanden, liebe Dame, wünschte ich, du wärest geklaut worden.“

Crawley, Harriet: DAS PORTRÄT, S. 38 und 60

Mit der Bildnisbegegnung, die das Porträt nicht nur als Person oder dialogisches Gegenüber, sondern sogar als potentiellen Partner vorstellt, hat die Personifikation als Strategie in ihrem Rahmen dem Gemälde den höchsten Grad des „Als ob“-Figuren-Status´ verliehen. Als piktorale Inszenierungsstrategie darf sie in den Bilder-Texten jedoch nur deshalb gelten, weil die künstlerische Materialität im Bewusstsein des Lesers stets parallel, meist durch explizite Verbalisierung bzw. System-erwähnung, erhalten wird und nur partiell und temporär der Dominanz einer Vorstellung von vitaler Körperlichkeit weichen soll.

5.3.1.2. Identifizierung und Identifikation von Gemälde und Figur

Nicht wie gewöhnlich Repräsentation, sondern Transfiguration ist eine im Kontext von Magie, Mythos und auch psychologischen Dimensionen dem Bild zugesprochene Fähigkeit und Funktion. Unterstellt wird damit eine wie auch immer geartete Relation zwischen dem Bildnis und dem Abgebildeten. Als das literarische Exempel einer solchen Verbindung kann Oscar Wildes „Das Bildnis des Dorian Gray“ gelten, ein Text, der das Motiv, das seinen Ursprung in facettenreichem Bildzauber-glauben hat, in fantastischer Weise gestaltet. In den realistischen Bilder-Texten hingegen wird diese Relation von Bild und Abbild durch eine Verlagerung in die Psyche der Protagonisten narrativ rationalisiert, realisiert sich daher nicht als tatsächlich angenommene Identität von Bild und Figur, sondern als Identifikation (eines Protagonisten mit dem Abbild) bzw. Identifizierung (einer Figur mit einem Abbild durch eine andere Figur). Als ein quantitativ bedeutsames Gestaltungsmittel der Erzählung erweist sie sich auch in diesen Romanen. Und dass die rationalisierte Variante des Motivs auf der fantastischen aufbaut, zeigt nicht nur – wie folgend – die explizite Referenz auf das literarische Vorbild:

In der Rattansitzgruppe ging die Diskussion über die Verletzung der unbekanntes Frau auf Picassos Bild weiter. [...]

„Wie bei Dorian Gray. Dieses Mal auf der Wange, gehört es zu dem Leben, das diese Frau gelebt hat, oder zu dem Leben, das die Leinwand hinter sich hat?“ fragte der Kritiker.

„Genau das ist die Frage“, antwortete einer der beiden Künstler.

Vincent, Manuel: DIE BILDERSAMMLERIN, S. 12f.

¹⁷¹⁶ Bohnert, Karin (2003): Bildnisse auf der Bühne, S. 400f.

Als intermediale Inszenierungsstrategie des piktoralen Fremdmediums im Text funktioniert sie in gleicher Weise wie die Personifikation: Sie bietet dem Leser neben dem Anreiz zur Generierung einer piktoralen Vorstellung eine dem „lebendigen“ Medium Text gemäße parallele Anleitung zur Evokation einer vitalen, plastischen Vorstellung vom zu inszenierenden Gemälde und imitiert damit – wiederum dem Medium gemäß konsekutiv – die sich dem Rezipienten des realen Kunstwerks bietende ikonische Differenz: Gleich dem Gemäldebetrachter ist der Gemäldeleser durch diese Inszenierung des Porträts in der Literatur befähigt bzw. auch gezwungen, zwischen der Aufnahme des als „real“ und „lebendig“ empfundenen Motivs in Gestalt der Figur und des als medial und leblos zu realisierenden Materials bzw. der Manifestation des Abgebildeten mit Hilfe dieses Materials zu kursieren. So wird ein spezifischer Aspekt der Rezeption des Gemäldes „als ob“ ermöglicht. Außerdem zielt diese Inszenierungsstrategie auf eine „Als ob“-Präsentation des fremdmedialen Kunstwerks im primär rezipierten. Durch die durch Identifizierung oder Identifikation hergestellte enge Relation zwischen dem Abbild und der im Handlungsgeschehen agierenden Figur ist das Porträt durch die Lebendig- und Persönlichkeit des Abgebildeten ausgezeichnet. Bei der realen Präsentation eines Gemäldes geschieht dies durch die künstlerische Gestaltung, also die Anschaulichkeit eines Porträts, die den Betrachter Stimmung, Charakter etc. des Dargestellten erkennen lässt. Der literarische Text, der diese Anschaulichkeit sprachlich in nur höchst defizitärem Maße repräsentieren kann, überwindet dieses Defizit durch „Auslagerung“, indem er statt der anschaulichen Beschreibung des Gemäldes die Charakterisierung der abgebildeten Figur realisiert, deren Wesen er mit seinen Mitteln effizient darstellen kann. Rhetorisch werden dafür Bild und Abgebildeter in eins gesetzt. Semiotisch ist dies die Gleichsetzung von Signifikat (Gemälde) und Referent (Gemaltem): „Der Signifikant verweist auf sich selbst als seinen eigenen Referenten, wird autoreferentiell und verliert dadurch seine zeichenhafte Transparenz“.¹⁷¹⁷ Für die Intermedialität des Romans ist jedoch entscheidend, dass dies nur partiell und temporär geschieht. Die einfach explizit herzustellende und meist gar umfangreich und handlungstragend narrativ eingebundene Verbindung von Bildnis und Abgebildetem ermöglicht es so jedoch, dass auch das stumme, statische Porträt im Text ein „lebendiges“ Gesicht bekommt – als Spiegelbild der Figur. Das aufgrund seiner medialen Prämissen eigentlich im Text zum Figuranten verurteilte piktorale Werk kann so einen „Als ob“-Figuren-Status gewinnen und mit diesem einen erhöhten Grad an „lebendiger“ Anschaulichkeit (Identifizierung) und emotionaler Erfahrbarkeit (Identifikation) in der Imagination des Lesers.

Der narrativen Varianten, mit denen eine als Identifizierung zu klassifizierende Bildnis-Figur-Verbindung ins Handlungsgefüge integriert wird, sind viele. Die naheliegendste Relation zwischen einem inszenierten Porträt und einer agierenden Person ist die der Modell-Werk-Verbindung:

[Dialog Maler – Modell]

„Du bist wunderschön!“ melde ich mich aus meinen Gedanken heraus wieder bei Flaminia.

„Meinst du mich oder das Bild?“, fragte sie mit sanfter Stimme.

„Beides. Das Vorbild der Natur ist zwar unerreichbar. Aber das Bild ist schön, weil es mich an dich erinnert.“

Ich lege die Palette geräuschvoll ab, was Flaminia zu deuten weiß.

„Ist es vollendet?“

„Du bist es!“

Soyener, Johannes K. / Bossi, Bartolomeo: DIE VENUS DES VELASQUEZ, S. 749

¹⁷¹⁷ Klinkert, Thomas (2001): Der Text als Bildmedium? S. 128ff

Deutlich wird hier, dass auch bei der rationalisierten Form des Identitätsmotivs die stets mit der Relation Bildnis-Modell konnotierte magische Komponente nicht gänzlich negiert wird: Die zunächst als „Erinnerung“ rationalisierte Identifizierung von gemalter und zu malender Frau wird in der Euphorie des Malers im Moment zumindest rhetorisch wieder zur Identität: *Du bist es!* Untermauert wird dies durch die darauffolgende als Identifikation zu bestimmende Aussage des Modells beim Anblick seines Konterfeis:

Sie schweigt lange. Dann sagt sie: „Diego, du hast damit die Zeit angehalten. Unter deinen Pinselstrichen bleibe ich jetzt ewig jung.“ (S. 750)

Wenn auch nur metaphorisch wird damit die mediale „Form“ der Weiblichkeit mit der biologischen konvergent, obwohl real die einzige Verbindung in der pragmatischen Entstehung des Porträts und in der Mimesis besteht. Allein Letztere reicht in den Bilder-Texten häufig aus, um eine Relation zwischen Bildnis und Figur herzustellen – narrativ wird damit oft ein größerer Zeitraum überbrückt, in der die Porträt-Modell-Konstellation nicht mehr haltbar wäre:

*„Warum hast du es [das der Protagonistin ähnliche, aber zweihundert Jahre alte Porträt] nicht abgegeben?“
 „Ich weiß nicht“, gab ich ehrlich zu.
 „Weil sie dir so ähnlich ist, stimmt´s?“
 „Ist dir das auch aufgefallen?“
 „Das wäre jedem aufgefallen!“*

Platowa, Viktoria: DAS TAUFBECKEN DES TEUFELS, S. 48

Auch die Mimesis wird hier in die Nähe der Magie gerückt:

*„Ich wusste, dass du zurückkommst, du rote Bestie ... ich habe es gespürt.“
 Rote Bestie ... Eine plötzliche Ahnung befahl mich, und ich musste an mich halten, um nicht loszuprurten: Meine Ähnlichkeit mit der Jungfrau Maria, ich hatte sie völlig vergessen. Die „Rothhaarige mit Umhang“ war mein genaues Spiegelbild [...]. Er hatte tatsächlich Angst vor mir, Todesangst, er glaubte an die schwarze Magie des Bildes. (S. 100f.)*

Bis kurz vor Romanende wird sie nur durch die Deklaration des an den Bildzauber Glaubenden als „Irrer“ rationalisiert.

*„Also hielt er dich für ein lebendig gewordenes Gemälde?“[...]
 „Stell dir das vor!“ Ich musste lachen.
 „Ein Irrer. Und du, was hast du gemacht?“
 „Ich hab ihn in dem Glauben gelassen. Und ihm ein bisschen Angst eingejagt, sonst nichts. Schließlich muss doch unsere Ähnlichkeit zu irgendetwas gut sein.“ (S. 107)*

Die Ähnlichkeitsrelation der Identifizierungsstrategie kann auch eine intendierte sein, die in der Manier des *tableau vivant* hergestellt wird:

Die Spionagetätigkeit der Kamera ließ Chiara [auf dem Foto] kalt, die sich ein paar Schritte zurückzog, um ihren gesamten Körper zu zeigen, wobei sie nackt im Gras saß, in derselben Haltung wie die Frau auf dem Gemälde La tempesta, mit einem nach hinten abgewinkelten Bein, auf dem das gesamte Gewicht ihre[s] Körpers ruhte, und dem anderen Bein ebenfalls abgewinkelt [...]. Zwischen Chiara und der Frau, die Giorgione gemalt hatte, lagen fast fünf Jahrhunderte mit ihrer ganzen Last an Tod und Verwesung, doch vor meinem geistigen Auge erblickte ich die beiden wie zwei identische Wesen aus ein und demselben Traum, gleich weit entfernt und gleich lebendig wie zwei Sühneopfer auf dem Altar ein und derselben Obsession.

Prada, Juan Manuel de: TRÜGERISCHES LICHT DER NACHT, S. 180

In anderen Beispielen ist es die psycho-pathologische Prämisse des Protagonisten, der die Identifizierung von Bildnis und Abgebildeter derart steigert, dass der leblose Gegenstand als Ersatz der lebendigen Person angesehen wird:

*„Er glaubt, wenn er sie nicht heiratet, besitzt er sie nicht wirklich.“
 „Oh Gott!“ Malone sah auf das Titelbild der Modezeitschrift hinab. „Und nachdem sie tot sind, besitzt er sie noch immer – als Porträts.“*

Morrell, David: DAS PORTRÄT, S. 48

„Meine Clara“, sagt ihr Vater, aber als er die Arme ausstreckt, ist es nach dem schönen lächelnden Kind auf dem Gemälde, nicht dem leibhaftigen Mädchen, das ihn jetzt in den Armen hält und aussieht wie ein blasser Abklatsch des Bildnisses.

Maguire, Gregory: DAS TULPENHAUS, S. 270

Zugrunde liegt die im menschlichen Unbewussten stets tief verankerte Sehnsucht nach dem Bild als anderer Daseinsform des Abwesenden. Ein Wunsch, der semiotisch das Bildnis nicht allein repräsentierendes Zeichen sein lässt, sondern ihm eine Signifikat-Qualität verleiht.

Er würde ein Bild anfertigen lassen. Telmas Gesicht, von einem Künstler gemalt. Das drückte auf schöne Weise Verehrung aus und machte ihr unmißverständlich klar, daß er ihre neue Daseinsform akzeptierte.

Desarthe, Agnès: FÜNF BILDER MEINER FRAU, S. 13

Er wollte Lady Amanda gerne in seinem Schlafzimmer haben, wenigstens als Bild.

Oelker, Petra: DAS BILD DER ALTEN DAME, S. 327

Die Identifizierung von Bildnis und Figur kann auch eine nur auktorial indizierte sein, den Protagonisten also nicht bewusst, aber dennoch Leitfaden des gesamten Handlungsgeschehens:

Die Anzahl der roten Blutkörperchen und Blutplättchen war normal [...], also bestand kein Grund zur Beunruhigung. Doch eine entscheidende Tatsache wusste Julia nicht: Diese Laborwerte waren falsch. Sie waren auf Bitten des Ehemanns im Labor gefälscht worden, um ihr den Schock angesichts des unausweichlichen Endes zu ersparen. In Wirklichkeit hatte sie die typischen Symptome einer akuten Leukämie, und die waren auch in dem Originalbericht aufgeführt. [...] Trotzdem fühlte Julia sich besser denn je. [...] Julia wusste ebenfalls nicht, dass die unbekannte Frau auf Picassos Bild im wahrsten Sinne des Wortes innerlich zerrissen war. Sie war durch eine Müllhalde gegangen, wo sie die schlimmste Erniedrigung erlitten hatte, die ein Kunstwerk ertragen kann.

Vincent, Manuel: DIE BILDERSAMMLERIN, S. 62

Die hier vorgeführten narrativen Spielarten der intermedialen Identifizierungsstrategie zeigen alle eines: Im Unterschied zur Personifikation muss dem Bildnis selbst keine „Lebendigkeit“ verliehen werden, da diese auf die „lebende“ Figur übertragen worden ist. Das Porträt bleibt stumm und starr und „scheint“ auch nicht „belebt“ zu sein. Deutlich wird dies in Kontrast zu einem Bilder-Text, der nur vordergründig eine Gleichsetzung Bildnis/Figur durch den Protagonisten suggeriert:

Nach Dienstschluß blieb ich meistens in meiner Werkstatt und widmete mich der Gentildonna. Dies fiel mir nicht leicht, da ich auf Lauras Anruf wartete. Aber ich entschied mich für die Hälfte der Person, die mir physisch näher war.

Boetius, Henning: LAURAS BILDNIS, S. 179

In narrativer Hinsicht stellt sich diese Identifizierung aber nur als eine Parallelisierung¹⁷¹⁸ und in intermedialer Hinsicht schlicht als eine Personifikation des Porträts heraus. Denn das Gemälde, das in Ähnlichkeitsrelation zur Figur steht, behält auch nach Auftreten der Letzteren seine vitale Eigenständigkeit. Ihm wird wortwörtlich „Lebensodem“ zugeschrieben – rationalisiert durch die Verlagerung dieser Annahme in die Imaginationsphäre des Betrachters:

Sie [Die Gentildonna auf dem Gemälde] atmete, wie mir schien. Kaum merklich, wie die Brust eines Menschen im tiefsten Schlaf, wenn selbst die Träume erloschen sind und ihn nur noch der Hauch eines schwachen und regelmäßigen Luftholens vom Tode trennt. (S. 40)

Die Frau auf dem Porträt findet in den Augen des Protagonisten ihr durch die frappierende Ähnlichkeit zugesprochenes vermeintliches Alter Ego in der Figur der Kunststudentin Laura.

Diesmal hatte ich ihr [der Figur Lauras] Gesicht gesehen. Die Ähnlichkeit mit der Gentildonna war verblüffend. Die gleichen Augen. Das gleiche Oval des Gesichts. Der gleiche Haaransatz. Es konnte Zufall

¹⁷¹⁸ Dass die Identifizierung der gemalten Gentildonna mit der Figur Laura durch den männlichen Protagonisten auch kein die Handlung leitendes Motiv ist, konnte bereits gezeigt werden (vgl. 3.1.1.3). Die durchgängig suggerierte Beziehung der beiden „Figuren“ Porträt und Protagonistin dient in dieser Hinsicht allein der vom Gemälde nur getragenen intertextuellen Referenz. Parallel wäre jedoch genauer zu untersuchen, ob in narrativer Hinsicht nicht eine Identifizierung von Porträt und männlicher Hauptfigur zu erkennen ist, da der Protagonist sich nicht nur eine „Schramme“ am Kopf zuzieht, die jenem körperlichen Merkmal der gemalten Gentildonna gleichkommt. Er stellt außerdem fest, dass unter der obersten Malschicht als Pentimente Teile eines Männerkopfes zu sehen sind.

sein. Es gab aber auch eine ganz einfache Erklärung: Ich hatte das Porträt der Gentildonna inzwischen so häufig und intensiv betrachtet, daß ich es unwillkürlich auf jedes nur halbwegs ähnliche Gesicht projizierte. [...]

[...]

Sie mußte meine Nähe gespürt haben, denn sie drehte sich plötzlich um und lächelte mich an. Meine Verwirrung hätte nicht größer sein können. Es war die Gentildonna! Sie gab mir die Hand und nannte ihren Namen. (S. 59f.)

Doch diese Figur stellt sich in Folge keineswegs als die „lebendige“ Seite der Abgebildeten heraus.

Denn das Gemälde selbst behält Figurencharakter durch seine „Vitalität“.

Ich schob die Leinwand in den Rahmen, fixierte sie. Dann richtete ich einen kleinen Strahler auf das Bild und setzte mich in den Sessel. Es war unglaublich, wie das Bild zu leben begann. Die Rahmung wirkte Wunder. Nun sah man tief in die Landschaft hinein, die hinter dem Fenster nach Süden lag. Auch Laura [auf dem Gemälde] war weitaus plastischer und lebendiger geworden. Sie schien sich zu bewegen, zu atmen, der Mund wirklich zu lächeln mit kaum merklich zitternden Lippen. Es war, als teilten sich die Wirbel und Kurven des Zirbelkieferholzes der Bildfläche mit und lösten ihre Statik auf. (S. 187)

Dass diese Selbständigkeit ihre Ursache nicht in einer piktoralen Duplikation hat, sondern es sich in der Vorstellung des Protagonisten um zwei verschiedene „Personen“ handelt, zeigt sich im Folgenden noch deutlicher:

Ich setzte mich in den Sessel und sah die Gentildonna an. „Es ist gut so“, flüsterte ich. „Es geht so nicht mehr weiter. Ich muß Schluß machen mit ihr [der lebenden Laura]. Vielleicht hilfst du mir dabei.“ (S. 189)

Eine weit mehr erzählerisch statt intermedial von der Identifizierung zu unterscheidende Strategie ist die der Selbstidentifikation einer Figur mit einem inszenierten Bildnis. Damit wird das Porträt auf Handlungsebene zum offenbarenden Spiegelbild, zur psychischen Vergewisserungsinstanz bzw. zum auf eine Leinwand „ausgelagerten“ Teil der eigenen Persönlichkeit. Medial bleibt das Bildnis im literarischen Text statisch. Die Reaktion der Figur auf die Konfrontation mit ihrem Selbst im Abbild ist als Explikation des künstlerischen Ausdrucks zu lesen, der dem Leser auf diese Weise zugänglich gemacht wird. Das Gemälde bekommt seine im Text andernfalls nur durch Interpretation darstellbare „emotionale Tiefe“ dadurch, dass diese im Protagonisten gespiegelt und durch dessen verbalen oder nonverbalen Ausdruck repräsentiert wird. Die Figur ist damit das „lebendig“ gewordene Bildnis und vermittelt dem Leser vor allem die Dimension der piktoralen Erfahrbarkeit. Dies kann als von der Identifizierung unterscheidende Nuance gesehen werden: Während bei Ersterer das durch die Perspektive eines Dritten als „lebendes“ Bildnis-Pendant klassifizierte Subjekt vor allem durch sein Äußeres charakterisiert wird und damit stärker die Anschaulichkeit eines Gemäldes inszeniert, erfolgt bei der Selbstidentifikation ein Einblick ins Innere der Figur, der die emotionale Wirkmacht des Kunstwerkes repräsentiert. Dies unterstreicht auch der Befund, dass es sich bei der Identifikation nie – wie etwa bei „Dorian Gray“ – um eine tatsächliche Bildnis-Modell-Relation handelt, die auf Mimesis beruhte und damit den Protagonisten in visuell-konkrete Relation zu seinem gemalten Porträt stellte. In der Regel wird die Verbindung zwischen Figur und Gemälde durch Selbsterkenntnis des Protagonisten hergestellt. So sieht etwa in Pat Barkers Bilder-Text eine ganze Familie ihr dem Roman titelgebendes GEGENBILD, das sie unter Schichten der Wandverkleidung beim Renovieren im eigenen Haus freigelegt hatte, obwohl für dieses in Vorzeiten eine andere Familie Modell gestanden hatte: *Schweigen. Die Lebenden stehen da und betrachten die Toten. [...]* „Das sind wir.“ (S. 45) Die psychologische Konvergenz wird unterstrichen durch eine physikalische Deckungsgleichheit: *Die Schatten der Beobachter verdunkeln die Gestalten an der Wand. (S.*

44). Der Roman erzählt im Folgenden die Entwicklung dieser Familie, die auf der Folie der durch Grausamkeiten und Bösartigkeiten bestimmten Geschichte ihrer gespiegelten Konterfeis abzulaufen droht. Die piktorale Erkenntnisinstanz bewirkt jedoch eine anti-narzisstische Katharsis, so dass am glücklichen Ende das Wandgemälde übermalt wird aufgrund der Einsicht: *Nur zu leicht läßt man sich von falschen Analogien blenden – die Vergangenheit droht nie mit etwas so Einfachem oder so Vermeidbarem wie der Wiederholung*". (S. 256)

Eine derartige narrative Funktion, die das Gemälde die (befürchtete) Entwicklung des Protagonisten antizipieren lässt, gleichzeitig diese auch anstößt, findet sich in zahlreichen Bilder-Texten, etwa in Annie Degrootes *DIE MÜHLEN VON FLANDERN*, in der eine junge Französin ihre Ähnlichkeit mit einem Porträt entdeckt, das im Haus ihrer Familie hängt:

„Ist es aufdringlich, wenn ich Sie frage, wessen Porträt im kleinen Salon über dem Kamin hängt?“

„Es ist einer meiner Vorfahren, sie hieß Blondine.“ [...]

„Sind Sie da ganz sicher?“

„Sieht sie mir etwa nicht ähnlich?“, fragte sie kokett zurück. [...]

Der junge Lehrer stand reglos und in Gedanken versunken vor Blondines Porträt. Er schien von dem Gemälde fasziniert zu sein. Valentine trat zu ihm. Ihre beinahe noch kindliche Anmut bezauberte ihn aufs Neue. [...]

„Und ich spiele das gleiche Instrument!“

„Sie spielen Gambe...? Das wird ja immer merkwürdiger!“

„Ja. Der Auslöser dafür war dieses Porträt, weil ich doch dem Modell so ähnlich sehe. Wahrscheinlich wollte ich die Ähnlichkeit noch verstärken.“

Degroote, Annie: *DIE MÜHLEN VON FLANDERN*, S. 74ff.

Mit der Entdeckung des wirklichen Ursprung von Gemälde und Person der Abgebildeten erfährt die Protagonistin nicht nur etwas über die Wurzeln ihrer Herkunft, auch ihre Zukunft wird durch diese Suche in die Bahnen gelenkt, die zu den biographischen der Gemalten parallel verlaufen. Natürlich überwiegt in diesem Kontext die narrative Funktion der Gemäldeinszenierung, die durch die Identifikation initiiert und in 6.1.1 als Komplexitätsreduktion des Handlungsgeschehens zu beschreiben sein wird: Im Gemälde als Folie oder Negativ ist das Erzählte als Konzentrat gespeichert und als Referenzpunkt im Erzählfluss immer latent präsent. Diese im wahrsten Wortsinne tragende Funktion des integrierten Kunstwerks erfordert jedoch dessen stark visualisierte Inszenierung, welche die Identifikation genauso als Inszenierungsstrategie und als solche als notwendige Voraussetzung für eine Funktionalisierung ihrer selbst erkennbar werden lässt. Dies kann in den zwei zuletzt zitierten Bilder-Texten vor allem dadurch belegt werden, dass andere auf Anschaulichkeit ausgerichtete Inszenierungsstrategie weitgehend fehlen, das Gemälde also vor allem als statischer Spiegel der handelnden Figuren inszeniert wird. Dies ist bei fiktiven Gemälden, die dem Text großen Spielraum bezüglich der Anschaulichkeit lassen, weit eher möglich als bei einem existierenden wie dem in Peter Ackroyds *CHATTERTON* auch mit dem Romantitel übereinstimmenden Kunstwerk des Malers Henry Wallis, das heute in der Londoner Tate Gallery hängt. Es stellt den Dichter Thomas Chatterton, der 1770 nur 18-jährig in London durch Selbstmord starb, in der Stunde seines Todes auf dem Bett in seiner Dachkammer liegend dar. Die Identifikation der Romanfigur – ebenfalls junger Schriftsteller, der durch eine Entdeckung an der Literaturgeschichte zu zweifeln beginnt und einen nur vorgetäuschten Selbstmord annimmt, nach dem der Autor des 18. Jahrhundert ungestört weitergeschrieben haben könne – hat narrativ ebenfalls die Funktion, das Handlungsgeschehen vorzustrukturieren, die Entwicklung des lebenden Schriftstellers erfolgt auf der Folie des toten, ersterer scheint sein Schicksal zu ahnen: Auf dem Weg durchs Museum zu seinem vermeintlichen Konterfei

bleibt er nicht nur zuvor gefesselt vor *Bilder[n] des Untergangs* stehen, deren Farben *sich von der Leinwand zu lösen [schienen] und auf ihn zu[trieben]* (S. 205), er zögert auch vor der Konfrontation mit dem Wallis-Gemälde:

Edward wandte sich um und sah, daß sein Vater zögerte. [...] Charles atmete tief durch und ging dann rasch an seinem Sohn vorbei; er gönnte den anderen Gemälden keinen Blick, sondern ging schnurstracks auf eines zu, das an der gegenüberliegenden Wand hing. [...] Aber Charles selbst wollte sich den Körper nicht anschauen, noch nicht. Statt dessen blickte er aus dem Fenster der Dachkammer in der Brooke Street [...]. Und dann endlich sah er Thomas Chatterton an. Doch stand nicht jemand am Fuße des Bettes und warf einen Schatten über den Körper des Dichters? Und jetzt lag Charles dort, die linke Hand auf der Brust zur Faust geballt, während sein rechter Arm auf den Boden herabhing. Er spürte den Luftzug vom offenen Fenster auf seinem Gesicht und öffnete die Augen. Er sah auf und erkannte Vivien [seine Frau], über ihn gebeugt, das Gesicht im Schatten neben dem Dachstufenfenster. Sie weinte. [...]
„Nein“, sagte Charles leise. „Er ist noch nicht tot.“ (S. 206f.)

Dass die Engführung der beiden erzählten Biographien jedoch nicht nur aus narrativen Gründen erfolgt – diesen wäre mit einem intertextuellen Verweis genüge getan –, sondern auch dazu dient, dem Roman eine visuell konkrete Anschaulichkeit zu verleihen¹⁷¹⁹, zeigt die Sterbeszene des Protagonisten, die nach dem Vorbild des Gemäldemotivs erfolgt: Charles stirbt wie Chatterton. Die Inszenierung des Gemäldes – auch, aber nicht wie bei den untersuchten Romanen zuvor hauptsächlich – erfolgt hier durch die Identifikation. Die Anschaulichkeit des Kunstwerkes, die durch verschiedene Arten der Verbalisierung zuvor sprachlich hergestellt worden ist, wird mit dieser Strategie um die Dimension der Erfahrbarkeit ergänzt. Der Leser weiß nicht nur, wie er das Gemälde imaginieren soll, er erhält auch eine Ahnung von seiner Wirkung, indem er den grausamen, schmerzhaften Tod des Dargestellten in Person des Protagonisten aus dessen Perspektive literarisch vor Augen geführt bekommt.

Die sprachliche Inszenierung des Gemäldes – hier allerdings eines fiktiven – nicht nur, aber vor allem durch die Identifikation der Hauptfigur mit der Abgebildeten realisiert Howard Norman in *DER BILDERWÄCHTER* in ähnlicher Weise. Hier identifiziert sich eine junge Frau derart stark mit einer gemalten „Jüdin auf einer Straße in Amsterdam“, dass ihre Obsession im Identitätsglauben gipfelt und sie das Leben der Gemalten weiterleben will:

Imogen leitete die Führung. [...]
Imogen stand vor der Jüdin auf einer Straße in Amsterdam, gekleidet wie die Jüdin. [...]
„Dürfte ich Sie hierher, zu diesem Porträt von mir bitten?“ sagte sie. Ich konnte an den Mienen der Damen ablesen, wie belustigt sie waren, daß ein so kleines, putziges Museum im Bemühen um Authentizität einen solchen Aufwand trieb [...]. (S. 197f.)

Dieser Glaube führt auch dazu, dass die weibliche Hauptfigur in den 30-er Jahren heimlich nach Holland, ihre vermeintliche Heimat, fährt und sich als Jüdin der Verfolgung der Nationalsozialisten aussetzt. Der sie liebende Bilderwächter reist ihr nach, um sie zu suchen und findet sich in einer Umgebung wieder, die ihm visuell vertraut ist – durch das Gemälde:

„Das Hotel, das sollte ich noch erwähnen, ist auf der Jüdin auf einer Straße in Amsterdam absolut wirklichkeitsgetreu dargestellt. Ich erkannte den gesamten Abschnitt der Herengracht sofort wieder, die Läden, den Kanal, alles. [...]
Und so verlor sie [Imogen] denn vor dem Hotel Ambassade plötzlich das Bewußtsein – gekleidet wie die Jüdin, an eben jener Stelle, wo auch die Jüdin in dem Gemälde steht. Könnte man diese Ohnmacht nicht als logische Reaktion ihres Körpers begreifen? (S. 273)

¹⁷¹⁹ Vgl. Kapitel 6.1.2

Dass es bei der Identifikationsstrategie neben der Dimension der Anschaulichkeit in speziellem Maße um die Vermittlung einer piktoralen Wirkung geht, zeigt – vom mimetisch semantischen Aspekt entkleidet – besonders die Identifikation einer Romanfigur mit einem abstrakten Gemälde. In Pierrette Fleutiaux' *DIE FRAU UND DAS BILD* findet sich die Protagonistin mit ihrem „innersten Wesen“ in Übereinstimmung mit dem piktoralen Ausdruck von Formen und Farben. Ihre Befindlichkeit ist Ausdruck der Gemäldewirkung und suggeriert – so vermittelt – dem Leser eine „Als ob“-Erfahrbarkeit durch den Text. Die folgende Engführung zwischen der Frau und dem Bild, die mit der Metapher des Ankleidens eine Konvergenz vorführt, ist nur eine exemplarische dieses Romans:

Kurz danach blieb ich plötzlich stehen. Ich war bestürzt und stand wie festgenagelt. [...] Ich war gefangen. Dann sah ich in dem Schaufenster eines Ladens ein Kleid. Das Muster und die Farben waren genau die gleichen wie die meines Bildes. Ich glaubte, einer Erscheinung zu erliegen und wandte die Augen ab. [...] Ich ging langsam bis zum Laden, stieß die Tür auf und sagte so ruhig wie möglich, daß ich gern das Kleid im Schaufenster anprobieren würde. [...] Ein extravagantes Kleid, das man nur in Mußbestunden und zum reinen Vergnügen tragen konnte. Grob gesehen erinnerten die Farben an diejenigen meines Bildes. [...]

Nachdem ich es betrachtet hatte, probierte ich es an. Alles an dem Kleid, seine Formen und Farben, schienen auf eigenartige Weise an meinem innersten Wesen teilzuhaben. Ich konnte mich nicht entschließen, es wieder abzulegen. Ich löste mein Haar und betrachtete die Bilder, welche die Spiegel reflektierten. Es war ein vertrautes und doch zugleich seltsames Bild ohne Vergangenheit, das von den Spiegeln hervorgezaubert und von ihnen umschlossen wurde. Ich erkannte mich und erkannte mich auch wieder nicht. [...]

[Sie kauft das Kleid, das „bis auf einige Cents“ dasselbe kostete wie ihr Bild].

Fleutiaux, Pierrette: *DIE FRAU UND DAS BILD*, S. 56f.

Der Bilder-Text, der in großem Maße sein Handlungsgeschehen aus der Relation von Bild und Abgebildeter generiert, Tracy Chevaliers *DAS MÄDCHEN MIT DEM PERLENOHRRING*, realisiert narrativ und auch als intermediale Strategie beide Varianten der Figuration des Piktoralen: Identifizierung und (verweigerte) Identifikation. Des Malers gebrochene Liebe zu und Leidenschaft für seine Kunst findet seine stabilisierende Realisationsform in der Zuneigung zu Griet, die er in seinem Gemälde zu seinem Werk macht. Die Liebe gilt jedoch weiterhin der Malerei, nicht der Person. Es findet ein Tausch von Subjekt und Objekt statt. Nicht das reale Subjekt, Griet, ist jene, die der Maler liebt, sondern die Kunst, welche er durch seine Liebe zum Subjekt erhöht.

Griets Identifikation mit ihrem im Entstehen begriffenen Abbild ist eine gebrochenerere. Zunächst wünscht sie sich, Modell des Malers zu sein und damit seine Nähe – fasziniert von seiner Kunst: *Ich wollte die Jacke und die Perlenkette tragen. Ich wollte den Mann kennen, der sie [ein Mädchen] so malte.* (S. 48) Doch eine Identifikation mit ihrem eigenen Abbild erfolgt nicht. Sie erkennt jedoch die Identifizierung ihrer Person mit dem entstehenden Porträt durch Vermeer, die sich in der Eifersucht seiner Ehefrau zeigt:

Ich wußte nicht, was Catharina tun würde, wenn sie das Gemälde von mir entdeckte. Und eines Tages würde es dazu kommen [...]. Sie würde beim Essen am Tisch sitzen und aufblicken und mich sehen, wie ich sie von der Wand herab anschaute. (S. 226)

Sie identifiziert sich jedoch keineswegs mit dem Gemälde, sondern erkennt – nach dem von Poe in „The Oval Portrait“ literarisch etablierten Motiv –, dass sie gerade nicht identisch ist mit diesem, dass die vermeintliche Liebe des Malers zu ihr nur ihrem Abbild, genauer: der Kunst gilt.

*Er schaute auf die Farbe, das Palettenmesser bewegte sich wieder. Ich glaube, er lächelt ein wenig.
„Ich möchte sehen, wie du den Ohrring trägst.“
„Aber Ihr wißt, was dann passieren wird, Mijnheer.“
„Ich weiß, daß das Gemälde vollständig sein wird.“
Ihr werdet mich zerstören, dachte ich.* (S. 236)

Aus dieser Erkenntnis resultiert die emanzipierte Forderung: *Ich wollte, daß er an mich dachte, nicht an das Bild.* (S. 249) Und dieser folgt die alle Ent-Täuschung realisierende Rückwendung zum selbstbewussten Ich, hier durch die Selbstvergewisserung im Spiegel und nicht durch das vom Mann produzierte Ab-Bild.

Ich wartete [...], aber er kam nicht. Jetzt, wo das Gemälde fertig war, wollte er mich nicht mehr. Ich schaute mich in dem kleinen Spiegel an [...]. Einen Augenblick überlegte ich, mir das Gemälde anzuschauen [...]; um es als fertiges Bild zu sehen, mit dem Ohrring. [...]. Ich ging durchs Atelier und schloß die Tür hinter mir. Diese Entscheidung bedauerte ich mein Leben lang. Ich hatte das fertige Gemälde nie richtig gesehen. (S. 250f.)

Die letzte Wendung des Bedauerns ist Ausdruck eines abgeschlossenen Trauer- und Ablösungsprozesses, gleichsam eine vollendete Abkehr von der Identifikation mit ihrem Bildnis.

Lange Zeit dachte ich, ich könnte ihm noch etwas bedeuten. Aber nach einer Weile gestand ich mir ein, daß ihm das Gemälde von mir immer wichtiger gewesen war als ich. (S. 265f.)

5.3.2. Überwindung der piktoralen Passivität durch Aktivierung

Das Gemälde ist ein lebloser Gegenstand. Einer ohne bewusstes Sein und ohne Handlungskraft. Und dennoch impliziert es im Gegensatz zu anderen Requisiten der Raumausstattung aufgrund seiner ihm in der Kulturgeschichte zugesprochenen Wirkmacht auch im literarischen Text und auf der Bühne außergewöhnliche Gestaltungsmöglichkeiten. Während etwa Einrichtungsgegenstände nur in Spuk-, Kindergeschichten oder Hollywoodmusicals lebendig werden, hat die Animation des Porträts eine lange Tradition und gehört auch in der aufgeklärten Zeit keinesfalls nur dem fantastischen Genre¹⁷²⁰ an. Als unheimliche Option ist sie auch in vielen Bilder-Texten präsent, steht dort aber nur im diffusen Licht von fantastischem Eindruck und rationaler Relativierung desselben:

Man nennt sie [die Stilleben] auch natura morta."
„Ja, Herr Van der Lens."
„Ein absurder Begriff. Dieses Obst, diese Blumen, diese Silberteller, diese zerbrechlichen Gläser, diese Leinentücher sind lebendig. Sie atmen."
„Ja. Auch im Tod ist Leben."
„Die Belebung der Bewegungslosigkeit. Man sollte sie besser natura viva nennen, weil sie still leben."
 Marini, Lorenzo: DER TULPENMALER, S. 137

Diese Annahme vom „stillen Leben“ der Bilder, die aus dem nicht in Einklang zu bringenden Gegensatz von realistischem Schein und dem Wissen um dessen Anschein erwächst, haftet aufgrund der Wirkung der künstlerischen Mimesis und gestützt von der kulturgeschichtlich verankerten Be-seelung des Bildnisses noch viel stärker Porträts an. Wenn jedoch Figuren in den heutigen Bilder-Texten tatsächlich aus dem Rahmen zu treten scheinen, dann nur im Traum des Protagonisten, mit dessen Erwachen die Rückführung der Animation in die Statik erfolgt:

Das Bild.
[...] Das Wasser in dem Bach, an dem Titus und Cornelia spazierengingen, schien tatsächlich zu fließen. Ich sah Cornelias Rock im Wind wehen und staunte, wie lebensecht die beiden wirkten. Und dann winkten sie mir zu. Ich wollte meinen Augen nicht trauen, aber doch, es gab keinen Zweifel. Es waren nicht nur Geschöpfe, deren Dasein von Farbe und Pinselstrichen vorgegaukelt wurde, es waren wirkliche Personen. Menschen.
 [...]

¹⁷²⁰ Doch für dieses Genre vgl. die unverminderte Attraktivität dieses Motiv an der Neuerscheinung: Cilento, Antonella (2006): Das neapolitanische Gemälde, München. Darin stellt die junge Mitarbeiterin des Kultur- und Denkmalamtes in Neapel fest, dass ihr plötzlich Figuren, die sie auf historischen Gemälden gesehen hat, auf der Straße begegnen.

Ich prallte mit dem Hinterkopf gegen einen Stein, und ein Blitz durchfuhr meinen Schädel. Wie Morgendunst im Sonnenlicht löste sich das Bild der blaugefärbten Wiese vor mir auf, und ich erkannte die Wahrheit.

Kastner, Jörg: DIE FARBE BLAU, S. 322

Die Tragweite dieser unheimlichen Dimension des Porträts steht in enger Relation zum Grad seines mimetischen Charakters: „Des Bildes Zauber hatte sich in mir entdeckt: in einer absoluten *Lebensähnlichkeit* des Ausdrucks [...]“¹⁷²¹. Aus der Ähnlichkeit erwächst die Vorstellung von der Vertauschbarkeit von Leben und Tod, vom „Leben im Tod“¹⁷²² und dem „Tod im Leben“. Die Unge- wissheit hinsichtlich des Unterschieds zwischen einem Körper und einem Bild sei demnach immer latent präsent, destabilisiere die überlegene Haltung und den sicheren Blick des Betrachters.¹⁷²³ Diese bislang in der Literatur dominante magische Konnotation, die auch zu einer im wahren Wortsinne „lebendigen“ Inszenierung des Porträts diene, spielt in den realistischen Bilder-Texten keine bedeutende Rolle mehr, als Palimpsest ist sie jedoch in den Strategien der Figuration erkennbar. Ein magischer Aspekt der Bildrezeption, der nicht auf Mimesis gründet, ist hingegen in den untersuchten Romanen nach wie vor manifest, obwohl er in gleichem Maße dem Bereich des Aberglaubens zuzurechnen ist: die Aktivität des Gemäldes. Dies meint – wie in 4.3.2 beschrieben – nicht dessen sichtbares, mit Bewegung verbundenes Handeln, sondern dessen mysteriöse Wirkmacht, die es scheinbar befähigt, auf das erzählte Geschehen nicht kalkulierbaren Einfluss auszuüben. Im Manuel Vincents DIE BILDERSAMMLERIN ist es beispielsweise die Gegenwart und der Besitz von Gemälden, die mit der Genesung der an Krebs erkrankten Protagonistin auf scheinbar kausale Weise koinzidieren. Die inszenierten Werke werden schon allein mit dieser Funktionszuweisung auf Handlungsebene aus ihrem naturgemäßen Requisitenstatus befreit und zu zentralen Gegenständen der Erzählung. Auf Anschaulichkeit ist diese Inszenierung hingegen nicht aus. Es geht um die Erfahrungsdimension der Kunst, die derart – transpiktoral überhöht – unterstrichen werden soll:

„Irgendwann erzähle ich dir von meiner Theorie, dass das Schöne auf den Menschen magische Kräfte ausübt, [...] entweder zerstört dich die Schönheit, oder sie macht dich unsterblich.“

Vincent, Manuel: DIE BILDERSAMMLERIN, S. 123

Dieses klassische Ideal der „ästhetischen Erziehung des Menschen“ manifestiert sich noch deutlicher in Lorenzo Marinis DER TULPENMALER. Dort versprühen die gemalten Tulpen vermeintlich einen geheimnisvollen Duft, der durch den *magische[n] Schimmer* (S. 45) der Leinwandoberfläche hervorgerufen wird und durch das *Geheimnis [...]*, dass er [der Maler] liebte, wenn er malte (S. 75). Jene, die vermögen, diesen Geruch beim Anblick des Gemäldes zu riechen, befähige er, sich ihren Lebenstraum zu erfüllen. Behauptet wird auf Handlungsebene nicht ausdrücklich der kausale Zusammenhang von Gemälderezeption und durch Tat- bzw. Willenskraft herbeigeführtes Lebensglück, er wird jedoch dadurch nahegelegt, dass die Möglichkeit einer von Kunstwerken ausgehenden Wirkkraft an anderer Stelle zumindest als Möglichkeit vorgestellt wird:

[...] seine Rosen sollen auch weit mehr als bloße Abbildungen sein, vielmehr Ausdruck des Sublimen, kondensiertes Wesen, herrschaftlicher Stil, [...] oder es heißt, seine Rosen heilten allein durch ihre Ausstrahlung Krankheiten wie Gicht, Schnupfen und Fieber, oder es heißt, dass die Abbildung dieser inneren Kraft und Gesundheit göttlichen Segen bringe [...].

Marini, Lorenzo: DER TULPENMALER, S. 198

¹⁷²¹ Poe, Edgar Allen (³1974): Werke, Band 1 [Das ovale Porträt], S. 686

¹⁷²² So lautete – in deutscher Übersetzung – der ursprünglich geplante Titel von Edgar Allen Poes „Das ovale Porträt“.

¹⁷²³ Vgl. Bronfen, Elisabeth (1994): Nur über ihre Leiche, S. 171

Charakteristisch für die realistischen Romane ist, dass diese magischen Erwartungen an die Rosen des mephistophelisch gezeichneten Malers enttäuscht werden, wohingegen die Tulpen-Gemälde des passionierten und liebenden Gegenspielers durch ihre Schönheit den Rezipienten zur Freiheit¹⁷²⁴, die diesen zum Lebensglück befähigt, erziehen.

Doch haben keineswegs alle Bilder-Texte diese archaische Magie alter Bildvorstellungen mit solcher Emphase gegen die neuen der Kunst ausgetauscht. Einige spielen vor allem mit dem Gedanken, der tote Gegenstand bringe Unheil und könne sogar töten. Wie in dem bereits in 4.3.2 vorgestellten Text von Viktoria Platowa, *DAS TAUFBECKEN DES TEUFELS*, in dem diese Vorstellung der Schuld des Gemäldes bis kurz vor Romanende aufrechterhalten wird, suggeriert zunächst auch Jörg Kastners *DIE FARBE BLAU* diese tödliche Wirkung des Kunstwerks:

„[...] Bei jeder Bluttat war dieses Bild in der Nähe. Das ist in meinen Augen ein seltsamer Zufall. „Abermals rieb Katoen über sein Kinn. „Da habt Ihr recht, Suythof. Aber was folgt Ihr daraus?“ „Kann es sein, daß dieses Bild eine Schuld an den Bluttaten trifft?“ Der Amtsinspektor blickte mich an, als hätte ich den Verstand verloren, deshalb fügte ich schnell hinzu: „Ich sagte doch, es ist ein dummer Gedanke.“ „Die Ermordeten wurden von Menschenhand getötet, nicht von den Gestalten eines Gemäldes“, stellte Katoen fest. „Andererseits ist Eure Beobachtung nicht von der Hand zu weisen. Vielleicht spielt das Bild tatsächlich eine wichtige Rolle, aber anders, als Ihr denkt. Wo ist es jetzt?“

Kastner, Jörg: *DIE FARBE BLAU*, S. 56

Dem realistischen Charakter des Romans geschuldet ist die mögliche Erklärung für den potentiellen Eingriff des Piktoralen ins Geschehen, der nun doch in der überwältigenden Kraft der Kunst zu finden sei:

„[...] Aber es gibt auch andere Bilder. Sie können den Betrachter durchaus in einen Rausch versetzen, den Rausch der Bewunderung, der Verzückung, des Träumens oder auch der Furcht.“ [...] „[...] Meint Ihr, dieses mysteriöse Bild hat Euren Freund zu der Bluttat getrieben?“ (S. 74)

Dass sich letztendlich herausstellt, dass die Todeswirkung von der fremden Frucht ausging, aus der die Farbe Blau gewonnen worden ist (vgl. S. 303), also wie bei Platowa Folge einer chemischen Ausdünstung der Leinwand war, tut der Überhöhung der Schönheit keinen Abbruch, rettet die Ästhetik hingegen für das Humanitätsideal. Denn selbst die „Bösen“, die Gérardisten, die gewaltsam das Wiedererstarken des Katholizismus in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts zum Ziel haben, glauben an die verwandelnde Wirkung echter Könnerschaft und zwingen daher keinen geringeren als Meister Rembrandt zur Verfertigung der „Todesbilder“: *Kam es nicht nur auf den geheimnisvollen blauen Farbstoff an, sondern auch auf die Ausführung? Das schien mir die einzige Erklärung zu sein* (S. 308). Letzten Endes jedoch kann die Kunst für das Gute gerettet werden, denn auch die Liebe zu ihr und nicht nur zu Rembrandts Tochter lässt den Protagonisten, einen jungen Maler, für diese kämpfen.

In ähnlich todbringendem Verdacht steht auch das Gemälde „Chatterton“ in Peter Ackroyds gleichnamigen Roman: Führt es das Ableben des Protagonisten herbei?

„[...] in diesem Augenblick sah er [Charles] Chatterton auf dem Bett liegen. Nach dem ersten Moment nackter Furcht merkte er, daß es Chattertons Porträt war. Edward [Charles Sohn] mußte es, während Charles geschlafen hatte, hinter dem Schreibtisch hervorgeholt und ans Kopfende des Bettes gelegt haben. Charles wollte es gerade zurückbringen, als sein Sohn die Hand ausstreckte und ihn aufhielt. „Ich wollte, daß er einschläft.“ Das interessierte Charles. „Weshalb sollte er einschlafen?“ „Weil er dich anstarrte.“

¹⁷²⁴ Vgl. Schiller, Friedrich (1988ff.): *Werke und Briefe*, Band 8 [Theoretische Schriften, Über die ästhetische Erziehung des Menschen], S. 558ff. [Zweiter Brief]

„Und woher weißt du das?“
 „Siehst du es denn nicht?“ Edward zeigte auf das Porträt und Charles war einen Moment voller Unruhe.
 „Siehst du denn nicht, daß er versucht, dir weh zu tun?“
 Charles ging zu dem Gemälde hinüber und drehte es zur Wand. „Er kann mir nicht weh tun. Er ist tot.“
 [...] „Auf dem Bild ist er doch lebendig, stimmt 's?“ (S. 202)

Diese Lebendigkeit des Gemalten ist auch dem Gemälde eigen. Es lässt sich zunächst nicht fixieren. Beim Versuch, *es an der Wand anzubringen*, [...] wollte [es] nicht hängen bleiben (S. 68). Und auch eine spätere Besitzerin will es vergeblich in ihrem Wohnzimmer aufhängen:

Sie hatte das Gemälde auf den Kaminsims gestellt, aber es war hinuntergeglitten [...]; sie hatte versucht, es an einem Metallhaken zu befestigen, [...] aber die Klammer hatte sich von der Wand gelöst und eine kleine Aushöhlung hinterlassen; dann begann sie, einen Nagel in die Wand zu hämmern, doch Mr. Gaskell [der Kater] wand sich um ihre Beine. [...] Sie beförderte die Katze mit einem Fußtritt zur Seite, aber da sie unsicher auf ihrem Korbsessel balancierte, wäre sie fast gestürzt, und als sie versuchte, Halt zu finden, rutschte ihr das Bild aus den Händen; es krachte schwer auf ihren Kopf, bevor es auf den Fußboden fiel. [...]
Das Porträt lag auf dem Fußboden, das Bildnis nach oben. Harriet Scope war inzwischen erschöpft, und sie setzte sich. [...] Und dann, als sie endlich die Augen öffnete, starrte Thomas Chatterton sie an. (S. 291f.)

Erst nach dem Tode des Protagonisten Charles, zwischen dem und dem Abgebildeten durch Identifikation und Identifizierung eine mysteriöse Relation besteht, lässt sich das Gemälde *mit einer soliden Aufhängung an der Wand* (S. 353) befestigen. Und in derselben Sekunde ist sich der Sohn des Verstorbenen Charles sicher, dass auch *zwischen „Chatterton“ und dem Tod seines Vaters irgendeine Verbindung bestand* (S. 353). Hier wird die alte Vorstellung magischen Ursprungs heraufbeschworen, nach der das „Malen [...] wie eine Beschwörung des Dargestellten wirken [kann], die zweidimensionale Figur die lebendige dreidimensionale herausfordert“¹⁷²⁵.

Als Inszenierungsstrategie dient diese rhetorische Aktivierung des toten Gegenstandes, die meist eine Dämonisierung desselben ist, der Vermittlung der Erfahrungs-Dimension des Kunstwerkes. Die künstlerisch visuell evozierte Wirkung, die mit (wenigen) Worten nicht angemessen eindringlich beschrieben werden kann, wird im Rückgriff auf das kulturgeschichtlich verankerte Wirken des Gemäldes nicht in ihrer Art aber Intensität annähernd adäquat repräsentiert. Eine ähnliche Stellvertretung stellt die folgende Inszenierung der Gemäldeaura dar, die nicht mehr aus artifizieller Wirkmacht resultiert, sondern ihre Kraft aus einer kulturellen Konvention im Umgang mit Kunstwerken heute generiert.

5.3.3. Überwindung der bloßen „Erscheinung“¹⁷²⁶ des Gemäldes durch Objektion

„Wodurch die Kunstwerke, indem sie Erscheinung werden, mehr sind als sie sind, das ist ihr Geist. [...] Er macht die Kunstwerke, Dinge unter Dingen, zu einem Anderen als Dinglichem, während sie doch nur als Dinge dazu zu werden vermögen [...].“¹⁷²⁷

Der „Geist“ konstituiert nach Adorno das Kunstwerk, das mit „menschlichen Mitteln das Sprechen des nicht Menschlichen realisieren“¹⁷²⁸ möchte. „Nicht alles Seiende ist Geist, Kunst jedoch ein Seiendes, das durch seine Konfiguration ein Geistiges wird.“¹⁷²⁹ Den Geist versteht Adorno, der in der „Spiritualisierung“ der Kunst in den vergangenen zwei Jahrhunderten ihren Weg zur Mündigkeit

¹⁷²⁵ Bohnert, Karin (2003): Bildnisse auf der Bühne, S. 11

¹⁷²⁶ „Sie [die Bilder] sind nur Erscheinung, unfähig, irgendeine Innerlichkeit zu zeigen. [...] Sie sind, was sie sind, nichts weiter [...].“ (Balthasar, Hans Urs von (1985): Theologik 1: Wahrheit der Welt, S. 145)

¹⁷²⁷ Adorno, Theodor W. (1996): Gesammelte Schriften, Band 7 [Ästhetische Theorie], S. 134

¹⁷²⁸ Ebd. S. 121

¹⁷²⁹ Ebd. S. 141

sieht¹⁷³⁰, als das „Mehr“, das sich nicht mit der Definition der Gestalt, ein Ganzes sei mehr als seine Teile, beschreiben lasse. Es markiere weder einfach den Zusammenhang, noch könne es als der metaphysische Gehalt von Kunst charakterisiert werden. Das „Mehr“ sei ein Anderes, das ein Kunstwerk als über sich hinausweisendes Erscheinendes realisiere, ein Anderes, das es erst zum Kunstwerk mache. „Sie [die Kunstwerke] überflügeln die Dingwelt durch ihr eigenes Dinghaftes, ihre artifizielle Objektivierung.“¹⁷³¹ Ein Begriff, der nach Aussagen Adornos diese Transzendenz der künstlerischen Erscheinung umreißt, ist die von Benjamin ebenfalls sehr vage definierte „Aura“ des Kunstwerkes. Sie sei bestimmt von einer Raum-Zeit-Struktur: durch räumliche Distanz und präsentische „Einzigkeit“¹⁷³² eines hier und jetzt Seienden. Benjamin wagt den Versuch einer Annäherung bezüglich der Aura natürlicher Gegenstände und beschreibt sie als ein „sonderbares Gespinnst von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommertag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen“¹⁷³³. Seit Baudelaire, der dieses Phänomen der Kunst als deren „Atmosphäre“ beschrieb, werde – laut Benjamin und Adorno – diese Aura tabuisiert und damit gleichermaßen evoziert wie negiert. Immer wieder trete jedoch ein „Knistern“ zutage, in dem das Mehr der Kunst sich als Phänomen bekunde. Doch dieses ist weder in der Konkretheit der Worte fassbar noch innerhalb des piktoralen Mediums übertragbar. Der „Geist“ des Werks ist an seinen ureigenen Körper gekoppelt, an das „Original“.

„Als Leib ist es [das Original] vielschichtiger, differenzierter organisiert. Es erschließt sich nicht so schnell und so leicht wie eine Reproduktion; von ihm gehen stets neue Impulse aus und Anstöße, sich wiederholt mit ihm zu beschäftigen. Die größere Differenziertheit ist auch ein Grund dafür, daß die Wirkung nicht so gleichartig bleibt, wie es bei einer Reproduktion der Fall ist.“¹⁷³⁴

Die rhetorische Überhöhung der Gegenwart des einzigartigen Kunstgegenstandes wird in den Bilder-Texten zu einer Inszenierungsform desselben, die auf eine „Als ob“-Erfahrbarkeit des „Geistes“ zielt. Da dieser aber nur in der face to face-Rezeption spürbar werden und in Worten keinen adäquaten Ausdruck finden kann, bleibt die Beschreibung der Aura in der Feststellung ihrer Existenz stecken.

[...] ihr [kam] der Gedanke, wie wunderbar die Gemälde allein schon waren, wenn man sie nur von hinten sah, ohne zu wissen, was für eine Figur oder Landschaft sie darstellten. Das Raster des Leinwandstoffs voller Zeichen und Unterschriften kam ihr vor wie eine Verheißung.

Vincent, Manuel: DIE BILDERSAMMLERIN, S. 93

Und dort hing es jetzt, auf Gedeih und Verderb. Er fühlte die Gegenwart des Bildes jedes Mal, wenn er den Raum betrat.

Vreeland, Susan: DAS MÄDCHEN IN HYAZINTHBLAU, S. 29

Oder sie findet ihre sprachliche Repräsentation in Synonymen wie „Mythos“ oder „Zauber“:

Oft stundenlang [...] hatte er über der großen hölzernen Tafel gesessen [...], sie immer und immer wieder betrachtet, um hinter den von ihr ausgehenden Mythos zu kommen.

Schneeweis, Gerd J.: DAS GEHEIMNIS DER SIXTINA, S. 22

Dann stellte ich die Gentildonna auf die Staffelei und lächelte ihr zu. Ich würde das Bild bald Laura zeigen, aber erst mußte ich mir sicher sein, daß dadurch nicht ein Zauber zerstört würde.

Boetius, Henning: LAURAS BILDNIS, S. 96

¹⁷³⁰ Adorno, Theodor W. (1996): Gesammelte Schriften, Band 7 [Ästhetische Theorie], S. 134

¹⁷³¹ Ebd. S. 125

¹⁷³² Benjamin, Walter (1980): Gesammelte Schriften, Band. I,2 [Das Kunstwerk], S. 441

¹⁷³³ Ebd. S. 440

¹⁷³⁴ Weisner, Ulrich (1991): Museumsarbeit, S. 30

Häufiger jedoch als die verbale Feststellung der Aura ist deren „negative“ Inszenierung: Nicht ihre in Worten unaussprechliche Präsenz, sondern die Leerstelle, die ihre Abwesenheit erzeugt, wird in den Bilder-Texten kontrastiv benannt:

Die Fotos [von dem Gemälde] hatten für mich absolut nichts Beängstigendes – ihnen fehlte diese mystische Anziehungskraft, die das Gemälde selbst besaß.

Platowa, Viktoria: DAS TAUFBECKEN DES TEUFELS, S. 300

Eines können diese Reproduktionen aber nicht zeigen: die ungeheure Präsenz, die vom Original ausgeht.

Frayn, Michael: DAS VERSCHOLLENE BILD, S. 60

Der „Geist“ oder die „Aura“ des Kunstwerks entziehen sich der Repräsentation durch die Sprache, unter anderem weil sie das „anscheinend Eindeutige [...] zu etwas Scheinbarem, Mehrdeutigem, Frag-Würdigem [machen]. Das Original wird transparent [...]“¹⁷³⁵ und erzeugt dadurch einen „Zauber“, den die Reproduktion vermissen lässt.

[Über eine Reproduktion des fiktiven Vermeer-Gemäldes „Die Musikstunde“. Der Leser weiß noch nicht, dass es sich nicht um das Original handelt]

Ich legte das Gemälde auf die Zeitung, so zart, als würde ich ein schlafendes Kind in eine Wiege legen. Die Farben wirkten schmutzig auf mich, abgewetzt, zum Schweigen gebracht von einem seltsam hell-dunklen Himmel sich bewogender Wolken. Ihr Blick war leer. Ihre Hände wirkten platt und bedeutungslos; es gab keine Form, keine Anmut. In dem Bild lag keinerlei Zauber. Ein flauer nachmittäglicher Wind schien die wirkungsvolle Klarheit auszuspuhlen.

Weber, Katharine: MUSIKSTUNDE, S. 171

Am nächsten Morgen schmerzte es mich, das Gemälde anzusehen. [...] Ich versuchte mir vorzustellen, wie das fertige Bild am [Markt-]Stand von Pieter dem Vater für zehn Gulden zum Verkauf aushing – einfach das Bild einer Frau, die einen Brief schrieb. Es gelang mir nicht.

Chevalier, Tracy: DAS MÄDCHEN MIT DEM PERLENOHRRING, S. 167

Eine derartige Inszenierung der „Aura“ ist in den untersuchten Romanen jedoch nicht nur aufgrund der Unaussprechlichkeit derselben selten. Wie in der realen Rezeption, bei welcher – wie in 4.3.3 beschrieben – der künstlerisch evozierte „Geist“ des Werks, der Jahrhunderte zuvor zumindest in Form des Unaussprechlichkeits-Topos der Gemäldewirkung Teil des Werkdiskurses gewesen war, von anderen Parametern abgelöst worden ist, stehen auch bei der textlichen Inszenierung des in sprachlicher Konkretheit nicht fassbaren piktoralen Aspekts Ersatz-Größen im Vordergrund. Inszeniert wird also nicht mehr jene Aura, die primär auf das Mysterium der künstlerischen Meisterschaft zurückzuführen ist, sondern jene, die auf diese aus „handfesteren“ Perspektiven referieren, jedoch auch selbst den auratischen Charakter des Kunstwerks konstituieren. Wie im Komplementärkapitel 4.3.3 bereits dargelegt, sind als „Ersatz“-Aura die exponierte Präsentation, die biographiegleich erzählte Geschichte des Kunstwerks und nicht zuletzt dessen ökonomischer Wert zu werten, welcher immer häufiger auch für jene Klientel eine Dimension von Kunst erfahrbar werden lässt, die bislang keinen Zugang zu ihr gefunden hatte.

In Galerien und zu Auktionen strömten schon seit einiger Zeit Börsenspekulanten, Waffenschmuggler, Bauunternehmer und Drogenhändler, die schuhkartonweise Geld heranschafften und ein Bild mit speckigen Banknoten bezahlten, ohne nach dem Preis oder dem Namen des Künstlers zu fragen.

Vincent, Manuel: DIE BILDERSAMMLERIN, S. 9

Ein Bilder-Text, der seine Handlung primär auf der faszinierenden Kraft der durch den ökonomischen Gemäldewert erzeugten Aura aufbaut, ist CÉZANNE GESUCHT! von Peter Mayle: Ein Starfotograf wird Zeuge des mysteriösen Abtransports eines *unschätzbar wertvolle[n] Gemälde[s]* (S. 53) und entscheidet sich, demselben nachzugehen. Die Suche nach dem *kostbaren* (S. 49) Stück, dessen

¹⁷³⁵ Weisner, Ulrich (1991): Museumsarbeit, S. 29

Wert vielfach betont wird, verwickelt ihn in turbulente Ereignisse. Die kunstgeschichtliche Bedeutung des impressionistischen Werkes rückt gänzlich in den Hintergrund, ist nur noch am finanziellen Wert des *farbenprächtige[n] Rechteck[s]* (S. 48) ablesbar, dessen Zustandekommen jedoch dem Laien – auch nach folgender Herleitung – ein Rätsel bleiben muss:

„[...] Was ist dieses Gemälde Ihrer Meinung nach wert? Nur grob überschlagen?“
„[...] Geht man davon aus, daß die grundlegenden Voraussetzungen erfüllt sind, wie Echtheitszertifikat und guter Zustand des Gemäldes, dürfte die Frau mit Melonen nach meiner Schätzung genausoviel oder noch mehr einbringen. Die Tatsache, daß sie sich früher einmal in Renoirs Besitz befand, schadet natürlich nicht, genauso wenig wie ihre lange Abwesenheit vom Markt. Sammler finden solche Begleitumstände bisweilen sogar außerordentlich reizvoll. Es ist schwer, sich auf einen Preis festzulegen. [...] Obwohl ich es gerne versuche. Nach vorsichtiger Schätzung würde ich dreißig Millionen sagen.“ (S. 102)

Charakteristisch für diese Inszenierung durch die Ersatz-Aura ökonomischer Wert ist das weitgehende Fehlen anderer Strategien im gesamten Roman. So wird dem Leser das Gemälde mit nicht mehr als bereits der Titel „Frau mit Melonen“ verrät in seiner Ansicht vor Augen geführt. Auch Aussagen über seine Anschaulichkeit, also künstlerische Gestaltung, beschränken sich auf eine Erwähnung der *leuchtenden, für die Provence typischen Farben* (S. 89). Einzig anhand des auch im englischen Originaltitel „Chasing Cézanne“ vorhandenen Verweises auf den Urheber des Gemäldes kann der Leser das fiktive Werk in diffusen Grundzügen imaginieren. Bedeutsam für den Handlungsverlauf ist jedoch nur die Erfahrbarkeit, welche durch die ökonomische Ersatz-Aura vermittelt wird. Vom Gemälde als Meisterwerk ist allein sein in Zahlen quantifizierbares Renommee bedeutsam. Nicht die „Frau mit Melonen“ wird inszeniert, sondern ein Cézanne gesucht, dessen Wert *unter dem Strich dreißig Millionen und ein paar zerquetschte* (S. 207) beträgt.

Die Beschränkung auf diese vom künstlerischen Gegenstand weitgehend unabhängige Dimension von Kunst erfolgt auch im Roman von Harriet Crawley, *DAS PORTRÄT*, in dem ein verloren geglaubtes Tizian-Meisterwerk entdeckt wird, sogleich aber wieder auf mysteriöse Weise verschwindet und von den Protagonisten gefunden werden will. Auch wenn die Meisterschaft des Gemäldes immer wieder betont wird, so beruht die Faszination auf dem finanziellen Wert des Werkes:

„[...] Wenn ein berühmtes Gemälde gestohlen wird, etwas so Kostbares wie das, was wir eben gesehen haben, was zum Teufel fangen die Diebe damit an? Ich meine, verkaufen können sie ein solches Kunstwerk doch nicht.“ (S. 28)

Schon zu Beginn des Romans werden die Hauptfiguren als Menschen vorgestellt, für welche die Freude an der Kunst eine von ökonomischen Interessen geleitete ist.

Er sah auf seine Uhr. Viertel vor sechs. Die Auktion begann um halb acht. Sein Gemälde hatte die Nummer acht, und es würde ihm ein wahrhaft königliches Vergnügen bereiten, elf Millionen Pfund für einen Renoir zu bieten. (S. 5)

Geld bleibt auch in Folge das einzige Bewertungskriterium für Gemälde, die ökonomische Aura daher die dominante Erfahrungsdimension der Kunst:

„Schönes Bild“, sagte Archie, dessen Blick auf dem Mabuse ruhte.
„Es ist ein Vermögen wert. Es gehört mir und meiner Tante Margaret zu gleichen Teilen, aber der alte Drachen weigert sich zu verkaufen. Es macht mich ganz krank, wenn ich an das viele Geld denke, das in diesem einen Rahmen steckt. [...]“ (S. 38)

Und nur diese wird dem Leser, der die Gemälde nicht in Ansicht und Anschaulichkeit imaginieren, sondern nur als „ein“ Cézanne, Renoir, Picasso etc. registrieren soll, vermittelt.

„Lassen sie mich mal sehen. Madame Cézanne, Sotheby’s 1988, siebzehn Millionen Pfund, wenn ich mich recht erinnere. Der Matisse hat bei Christie’s in New York im November 1989 die Rekordsumme von zweiundzwanzig Millionen Dollar erzielt. Van Dongen, Vuillard, drei Picassos, zwei Braques und da ist mein alter Freund, der Renoir. Elf Millionen zweihundertfünfzigtausend Pfund dank brillanten Bietens

meinerseits. Rechnen wir einmal alles zusammen. Ich würde sagen, daß Sie vorsichtig geschätzt zweihundertfünfzig Millionen Pfund für diese Sammlung hingeblättert haben. Das macht das Gemälde, das ich hergekommen bin, Ihnen zu verkaufen, lächerlich billig." (S. 206)

Auch in Ken Folletts DER MODIGLIANI-SKANDAL bleibt die Inszenierung der Ersatz-Aura das dominante Verfahren. Die Protagonisten gehen nicht aus Liebe zur Kunst auf die Jagd nach einem unbekanntem Meisterwerk des Malers. Gemälde sind eine Geldanlage und generieren ihre spezifische Aura wie ein Glücksspiel.

„Ähnlich [wie beim Pferderennen] verhält es sich mit Gemälden: Kaufe einen Velásquez, und du wirst garantiert einen Gewinn erzielen. Allerdings ist die Kaufsumme so hoch, daß du mehrere Jahre warten mußt, um einen fünfzigprozentigen Profit zu machen. Die einzigen Leute, die dabei ein Vermögen gewonnen haben, sind jene, die sich die Bilder aus reiner Liebhaberei gekauft hatten und ihren guten Geschmack bestätigt sahen, als der Wert ihrer Sammlungen raketenhaft in die Höhe schnellte. Leute wie du selbst.“

Follett, Ken: DER MODIGLIANI-SKANDAL, S. 24f.

Doch meist ist die Inszenierung des Gemäldes durch seinen Finanzwert in den Bilder-Texten eine Ergänzung anderer Strategien, auch solcher, die sich auf die Erfahrungsdimension des Werks konzentrieren. So gehen meist künstlerische Wirkkraft und der Wert des Kunstwerks synchron. Die dem Laien bereits bei realer Präsenz des Gemäldes nur schwer zu vermittelnde und durch Sprache keinesfalls erfahrbare Meisterschaft eines Gemäldes wird durch dessen Geldwert objektiviert. Der Preis wird zum messbaren, intersubjektiven, äquivalenten Ausdruck einer unsagbaren Aura, die andächtig alles Große umgibt:

*[Über das fiktive Vermeer-Gemälde „Die Musikstunde“]
„Es ist viele Millionen wert, was?“ sagte er leise [...].
„Ja, viele Millionen, nehme ich an, klar. Vielleicht Hunderte von Millionen. Wer kann das schon sagen? Bilder von Vermeer tauchen nicht bei Sotheby´s oder Christie´s auf. Es gibt nur – was, noch nicht einmal vierzig Gemälde von ihm. Siebenunddreißig? Fünfunddreißig? [...].“*

Weber, Katharine: MUSIKSTUNDE, S. 102

Und er konstituiert gleichzeitig eine „Ersatz“-Aura, die verbalisierbar ist, weil sie ein auch für Laien nachvollziehbares Vergleichsmoment, den Wert in Zahlen, aufweist:

Auf dem Fest in La Moraleja wurde hauptsächlich über Malerei geredet. Besser gesagt, man redete über die riesigen Geldsummen, die in die Kunstwelt flossen, ein Phänomen, zu dem täglich etwas in den Feuilletons der Zeitungen stand.

Vincent, Manuel: DIE BILDERSAMMLERIN, S. 7f.

Einen Wert, der nichts Virtuelles darstellt: *„In der Kunst ist wirklich, was sich verkaufen lässt, [...]. Das Fiktive liegt in diesen Betrachttern aus Fleisch und Blut. [...].“* (S. 92). Nach üblichen Kriterien herleitbar ist diese intersubjektive Größe dennoch nicht:

*Aber irgend etwas, was er im Text zur Musikstunde auf der gegenüberliegenden Seite entdeckt hatte, hatte ihn in Spannung versetzt.
„Hier heißt es, daß die Musikstunde das kleinste Gemälde von Vermeer ist, das man kennt, und daß es auf Holz und nicht auf Leinwand gemalt ist. Wirkt sich das irgendwie auf den Wert aus?“
„Inwiefern? Es handelt sich hier nicht um Meterware, Mix. [...].“*

Weber, Katharine: MUSIKSTUNDE, S. 99

Durch diese Nicht-Nachvollziehbarkeit des Preises bewahrt auch noch der finanzielle Wert der Kunst eine auratische Dimension, die im Text durch eben diesen inszeniert werden kann:

*Plötzlich merkte ich, daß mein Atem schneller ging. „Haben Sie es denn nicht schätzen lassen? Ich kenne einen Professor für Kunstgeschichte, der einmal vorbeikommen und es sich ansehen könnte.“
„Nein, nein. Es ist mir lieber, wenn es nicht bekannt wird. Sicherheitsrisiko. Ich wollte es Ihnen nur zeigen, weil Sie es zu würdigen wissen. Erzählen Sie keiner Menschenseele etwas davon, Richard.“
„Aber wenn die Echtheit des Gemäldes offiziell bestätigt würde ... mein Gott, dann besäße es einen astronomischen Wert. Ein neu entdeckter Vermeer – das würde die Kunstwelt aus den Angeln heben.“*

Vreeland, Susan: DAS MÄDCHEN IN HYAZINTHBLAU, S. 17

Ebenso dient die herausgehobene Präsentation vielen Rezipienten als Indikator großer Kunst: Was im Museum oder der Galerie hängt, gilt als Zeugnis meisterhaften Könnens.¹⁷³⁶ Genährt wird diese Annahme nicht nur durch die Expertenauswahl des Exponates, sondern auch durch die meist durch Licht, Rahmung und Hängung fokussierende Zeige-Attitüde¹⁷³⁷. Die so erzeugte, fast sakrale Ausstellungsatmosphäre dient jedoch nicht allein der Entfaltung der Werk-Aura, sondern schafft auch die Voraussetzung für die Auratisierung¹⁷³⁸ des Rezipienten.

„Wenn wir in unseren Museen Tafeln anbringen ‘Das Berühren der Gegenstände ist verboten’, so dient diese Maßnahme nicht nur zu Erhaltung der ausgestellten Kunstwerke [...]. Sie schafft eine Distanz, die ihrerseits bewirkt, daß die im Museum ausgestellten Objekte eo ipso zu ‘Kunst’ werden, wie André Maulraux betont hat: Es wird dadurch ein neues Einteilungsprinzip, eine neue Klassifikation geschaffen, die in uns eine neue, veränderte psychologische Einstellung hervorruft.“¹⁷³⁹

Bedeutsam für Präsentation und Rezeption von Kunst ist demnach der Raum, der Werk und Betrachter umgibt und sich selbst von der unspezifizierten Außenwelt abschließt.

„Sobald ein Bild sich [...] an andere Menschen wendet, bedarf es der Vermittlung eines Raumes. [...] Es genügt, sich vorzustellen, daß ein Bild von Dürer mit der Bildfläche nach oben auf der Ostsee dahergeschwommen kommt oder daß man mitten in der Tundra auf eine Skulptur des Phidias trifft. [...] Ihre Bedeutung würde sich verdunkeln, sich im leeren Raum um sie herum verflüchtigen [...]“¹⁷⁴⁰

In gleicher Manier fragt ein Bilder-Text: *Ist das Gemälde der Musikstunde [von Vermeer] immer noch so wunderschön, wenn es in Plastikfolie in einem Samsonite-Koffer verpackt liegt?* (Weber, Katharine: MUSIKSTUNDE, S. 120) Wie im realen Umgang mit Kunst schaffen die Bilder-Texte für die Begegnung zwischen Werk und Betrachter hingegen eine exponierte Atmosphäre, die sich im Raum zwischen den Interaktionspartnern aufbaut. „Das Bild hat also seinen Ort. Und dieser Ort ist nicht irgendwo“¹⁷⁴¹. Dies gilt in den untersuchten Romanen in besonderem Maße.

Im gleichen Moment, als sie mit dem noch verpackten Bild eintraten, richtete Mutter sich auf und schaute von ihr zu Vater. Es war, als wüßte sie, daß etwas Bedeutendes geschehen war. Hannah erinnerte sich, wie beschwingt sie sich fühlte, als sie durch die einzelnen Räume schritt und nach einer geeigneten Stelle suchte, bis sie sich schließlich für den Platz über der Anrichte im EBzimmer entschied.

Vreeland, Susan: DAS MÄDCHEN IN HYAZINTHBLAU, S. 44f.

Dem Handlungsverlauf der Romane geschuldet ist die Tatsache, dass der Präsentationsraum für Kunst nicht häufig das Museum ist. Doch ob es sich wie in Katharine Webers MUSIKSTUNDE um eine Dachkammer handelt, in der das Gemälde seinen Platz findet, oder wie in Michael Frayns DAS VERSCHOLLENE BILD um ein privates Wohnzimmer, immer ist der Raum durch die Präsenz des Bildes ein sich von der Außenwelt unterscheidender. Die Gegenwart der Kunst lässt ihn – angezeigt durch besondere Lichtverhältnisse oder Anordnung der Gegenstände – zu einem besonderen werden: Kunst kann nie im Profanen existieren, sie macht dieses immer zu einem künstlerisch Sakralen. Meist begegnen die Protagonisten dem Gemälde im Halbdunkeln, welchem die Erleuchtung der Leinwand folgt: Das Licht wird angeschaltet, Kerzen aufgestellt. Auch ist von der Temperatur im Raum die Rede, der häufig eiskalt oder überhitzt ist und damit ein von der „normalen“ Temperatur abweichendes Extrem darstellt. Gleiches gilt für die Größe des Raumes, der winzig ist oder auch

¹⁷³⁶ Generell werden bei der Rezeption eines als Kunstwerk präsentierten Bildes erlernte Vorstellungen über Kunst aufgerufen, die das Sehen beeinflussen, unter anderem Schönheit, Wahrheit, Genialität, Kultur, Form, Geschmack (vgl. Berger, John (1994): Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt, S. 10).

¹⁷³⁷ Vgl. Weschenfelder, Klaus / Zacharias, Wolfgang (²1988): Handbuch der Museumspädagogik. Orientierungen und Methoden für die Praxis, S. 74: Die „Inszenierung von musealen Objekten in ‘veranschaulichter’ Absicht“.

¹⁷³⁸ Gemeint ist der Prozess, der sich im Rezipienten, welcher mit seiner Lebenserfahrung, seinem Wissen und seinen Gefühlen sich dem Gemälde aussetzt, vollzieht (vgl. Hess, Ulrike (1999): Kunsterfahrung an Originalen, S. 64).

¹⁷³⁹ Gombrich, Ernst H. (1967): Kunst und Illusion, S. 140

¹⁷⁴⁰ Berger, John (1992): Das Kunstwerk, S. 84f.

¹⁷⁴¹ Ebd.

saalartig groß und den das Gemälde ausfüllt oder in dem es verloren zu gehen droht. In jedem Fall wird sprachlich eine außerordentliche Situation geschaffen, die jener im Museum mit ihrem pathetischen Grundton ähnelt und in die sich der Leser neu, damit bewusst einfinden muss. Hängt das zentrale Gemälde hingegen bereits an einem konventionellen Ausstellungsort, so wird dennoch dessen Atmosphäre erneut detailliert beschrieben:

Das Bild befand sich an der gegenüberliegenden Wand hinter einem dicken Schutzglas. Seine Abmessungen stimmten mit denen der „Reiter“ überein, das heißt, es war nicht besonders groß. Und doch füllte es den Raum vollkommen aus. Es schwebte gleichsam über dem Saal, von weichem, fließendem Licht umhüllt, das von der Decke, von den sterilen weißen Wänden und von dem hellen Fußboden ausging. Das futuristische Interieur, das das Bild in seinem Zentrum barg, schien ganz und gar nicht unpassend. Im Gegenteil, es trat taktvoll in den Hintergrund und erlaubte dem Betrachter, sich vollkommen auf das letzte Werk Lukas Austers zu konzentrieren.

Platowa, Viktoria: DAS TAUFBECKEN DES TEUFELS, S. 284

Aber auch die museale Atmosphäre, die als solche schon die Aura des Kunstwerks unterstützt, wenn nicht erst erzeugt, ist in einem Bilder-Text noch steigerbar:

„Sie werden La tempesta in einem Museum ohne Besucher zu Gesicht bekommen, in aller Heimlichkeit und bei Nacht. La tempesta, deren Bedeutung selbst den gelehrtesten Spezialisten verborgen geblieben ist, bietet sich Ihnen dar wie eine Jungfrau auf dem Brautbett. Was will man mehr?“

Prada, Juan Manuel de: TRÜGERISCHES LICHT DER NACHT, S. 190f.

Es folgt ein geführter Gang durch das nächtliche Museum, den einzig das Licht einer Taschenlampe begleitet und an dessen Ende die ersehnte Begegnung mit dem berühmten Gemälde, dessen Rätselhaftigkeit ihre Entsprechung in einer dergestaltigen Präsentation findet, steht. Wie in der Realität, in der eine adäquate Darbietung des Werks dessen ganzheitliche Wirkung unterstützen kann, folgt also auch die textliche Inszenierung der „Ersatz“-Aura Präsentation der Einsicht, dass eine eingängliche Beschreibung der Rezeptionsatmosphäre dem Leser eine „Als ob“-Erfahrbarkeit des Kunstwerks ermöglicht:

Michel [...] erzählte seiner neuen Freundin, einer Anfängerin in Sachen Kunst, ein wenig von den Theorien über die Ausstrahlung von Gemälden: Es gibt Maler, deren Werke in den Museen ihre ganze Energie freisetzen; andere in einem ehemaligen Kohlenkeller; wieder andere verlangen neben sich ein großes Fenster mit Blick auf den Genfer See; manche fühlen sich nur in einem Tresor in einer Bank gut, und einige verlassen niemals die Lagerräume des internationalen Zolls in Genf, und auch ohne sich von dort wegzubewegen werden sie vom Begehren der Spekulanten hin und her geschleucht.

Vincent, Manuel: DIE BILDERSAMMLERIN, S. 70

Die dritte, die originäre Aura eines Kunstwerks ersetzende Größe ist neben dem ökonomischen Wert und der kunstspezifischen Präsentation die Geschichte des Gemäldes, seine Biographie, die es repräsentiert, die sein Körper aber nur andeutet und nicht erzählt. „Die Bilder der Kunst bleiben. Sie haben eine Geschichte und werden Geschichte haben.“¹⁷⁴² Walter Benjamin sieht in ihr den wesentlichen Unterschied zwischen Original und Reproduktion. Denn nur Ersterem hafteten die Spuren dieser Geschichte an, die bis zum „Hier und Jetzt des Kunstwerkes“ führten, seine Einzigartigkeit begründeten, welche an die auratische Kraft gekoppelt sei. Welche Veränderungen hat das Gemälde erfahren, durch welche Hände ist es gegangen, an welchen Orten hat es gehängt, etc.? All diese Antworten, die das Werk schweigend in sich birgt, konstituieren seinen geheimnisvollen Charakter.

„Ich möchte damit sagen, dass auch die Bilder eine Geschichte haben. Einige altern elend, genau wie bei den Menschen“, fuhr der Kritiker fort. „Die Zeit setzt sich auf der Malerei ab. Die Geschichte eines Kunstwerks, die Hände, durch die es gegangen ist, die Gier, die es geweckt hat, das ästhetische Verzücken oder die Sehnsucht nach Schönheit, die es in seinen verschiedenen Besitzern hervorgerufen hat,

¹⁷⁴² Rauterberg, Hanno (2006): Lust auf Bildung. Bildende Kunst. In: Die Zeit 4, S. 18

sind für seinen Charakter ebenso bedeutsam wie für uns unsere Leidenschaften und Schicksalsschläge. Es gibt Bilder, die tragen einen Fluch in sich, ist es nicht so?"

Vincent, Manuel: DIE BILDERSAMMLERIN, S. 13

Im Pedigree sehen daher auch die Bilder-Texte eine Möglichkeit, dem leblosen Gegenstand eine Aura zu verleihen, die mit einer genuin sprachlichen Kompetenz, der Narration seiner Geschichte, herstellbar ist. Denn: *Die beste Art, dem Geheimnis des Bildes auf den Grund zu kommen, [besteht] darin, seinen geschichtlichen Hintergrund zu beleuchten* (Delalande, Arnaud: DAS VERMÄCHTNISS VON MONT SAINT-MICHEL, S. 120).

Der Bilder-Text von Susan Vreeman, DAS MÄDCHEN IN HYAZINTHBLAU, erzählt als ganzer das „Leben“ eines „rätselhaften Bildnis[es]“, das – so der Klappentext der im Diana-Verlag erschienenen Taschenbuch-Ausgabe – „über die Jahrhunderte“ seine Betrachter bezaubert habe. Entdeckt von einem Kunstkenner in der Jetztzeit verfolgt der Roman den Weg des fiktiven Vermeer-Werks bis zum Pinsel des verarmten Delfter Malers zurück. Es wird, wie der Leser, stummer Zeuge der Schicksale jener Menschen, die es besessen, die sich in ihm gespiegelt und so unsichtbare Spuren auf ihm hinterlassen haben, welche die Leinwand konserviert und wiedergäbe, „[w]enn Bilder erzählen könnten...“. So kündigt der Klappentext an, was der Roman, der erzählen kann, ausführt. Auch wenn der Leser dank der deskriptiven Verbalisierung und Referenz auf Werke des berühmten Malers das fiktive Vermeer-Gemälde in recht konkreter Anschaulichkeit imaginieren kann, so zielt der Bilder-Text vor allem auf eine Nachvollziehbarkeit der stark emotionalisierten Bildwirkung, die hier nicht nur durch das Motiv und das malerische Können Vermeers zustande kommt, sondern vor allem auch durch die Aura, die dessen stille, kleine, geheimnisvolle und vor allem auch rare Meisterwerke umgibt und die nicht zuletzt auch aus deren Geschichte resultiert, die häufig weitgehend im Dunklen liegt wie die Biographie des Malers selbst.¹⁷⁴³ Und so geht auch das Zertifikat, das die Herkunft des Gemäldes von dem Mädchen in Hyazinthblau belegt, im Laufe der Jahrhunderte verloren, als eine Besitzerin sich in der Not überstürzt von dem Werk trennen muss:

Ich versuchte, nicht hinzusehen, als ich es [das Gemälde] am nächsten Morgen in Musselin einschlug und nach der Kalesche rief. Auf das Zertifikat, das Gerard in seinem Geldschrank verwahrte, würde ich verzichten müssen. [...]

Wenn es etwas gab, worüber es zu weinen sich lohnte, dann waren es nicht Gerard oder Monsieur le C-, nicht einmal ich selbst. Es war das Gemälde, denn nun würde es ohne Geburtsurkunde die Jahre durchlaufen, als ein uneheliches Kind [...].

Vreeland, Susan: DAS MÄDCHEN IN HYAZINTHBLAU, S. 97

Auch die vielen in den Bilder-Texten kataloghaft oder narrativ integrierten Pedigrees der inszenierten Gemälde haben eine Gemeinsamkeit: Sie sind lückenhaft und lassen so eine zeitliche Leere für Spekulationen, Rätsel und Geheimnisse. Denn *[e]s ist befremdlich, das Bild anzuschauen und nicht zu wissen, wo es sich zwischenzeitlich befunden hatte [...]* (Weber, Katharine: MUSIKSTUNDE, S. 120). Derartige Lücken befördern die Genese eines „Geistes“, „durch Episoden um ein Kunstwerk [, mit welchen solche Leerstellen häufig geschlossen werden,] wächst sein Bekanntheitsgrad und mit ihm die Aura“¹⁷⁴⁴. „[...] Und auch wenn sie nicht wahr sind, sie geben einem Bild Gewicht“ (Vincent, Manuel: DIE BILDERSAMMLERIN, S. 15). Daher versucht etwa der Protagonist in Michael Frayns

¹⁷⁴³ 2004 berichteten die Medien über die Echtheitszertifizierung eines Vermeer-Gemäldes: „Das stille, kleine Bild hat eine Geschichte, die wie ein Kriminalroman beginnt. Vor elf Jahren kam ein Mann ins Büro von Gregory Rubinstein, Sotheby’s Senior Director für Alte Meister. Der Mann hatte einen ganz[en] Karton dabei und zog eine Leinwand heraus. ‘Einen ganz normalen Kodak-Fotokarton’, sagt Rubinstein und muß noch heute ungläubig lachen. Der Fall kam ins Rollen. Ein Whodunit. Wer hat es gemalt?“ (Körte, Peter (2004): Die DNA der Kunst. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung 27, S. 23)

¹⁷⁴⁴ Hess, Ulrike (1999): Kunsterfahrung an Originalen, S. 65

DAS VERSCHOLLENE BILD, nachdem er die aus Lexika bekannte Geschichte seines entdeckten Breugel-Gemäldes ausführlich rekonstruiert hat, deren Lücken mit zwei „Szenarien“ zu füllen, um anschließend zu konstatieren: *Nun ja, möglich. Soviel kann man sich jedenfalls denken – daß mein Bild [...] im großen Strom der Geschichte hin und her geworfen wurde* (S. 312), dadurch *die Ereignisse, die diese Jahre bestimmten, Schicht um Schicht in sich aufbewahrte* (Rygiert, Beate: DIE FÄLSCHERIN, S. 123), sie jedoch nicht ausspricht, sondern als rätselhafte Aura um sich herumlegt. Derart konstituiert sich auch jene des Gemäldes, das im Roman DIE PURPURLINIE von Wolfram Fleischhauer mehrfach als eines der rätselhaftesten der Kunstgeschichte vorgestellt wird, weil es *nicht so aus[sieht], als ob etwas Gesichertes über das Gemälde bekannt sei. Das Original hängt im Louvre, aber laut Katalog weiß man nicht viel darüber* (S. 59). Das Romangeschehen ist in Rahmen- und Binnenerzählung darauf aus, das Rätsel des Gemäldes, das auch dessen *seltsame Kraft* ausmacht, die *Neugierige anzieht, jedoch nur, um sie unmittelbar darauf mit der gleichen, plötzlich in ihr Gegenteil verkehrten Kraft weiterzudrängen* (S. 61), zu ergründen. Doch bis auf einige gesicherte Fakten und wahrscheinliche Vermutungen bewahrheitet sich, was zu Beginn des Romans angekündigt wird, dass *[i]n Ermangelung einer eindeutigen Quelle [...] das Gemälde wohl für immer sein Geheimnis wahren [werde]* (S. 18). Die Aura des Gemäldes, die auch in seinem Pedigree be-gründet liegt, lässt sich durch historische Nachforschungen nicht er-gründen und in der Rationalität der Sprache auflösen, sondern bleibt in der piktoralen Sprachlosigkeit verborgen. Am Ende des Romans führt der Weg des Protagonisten erneut in den Louvre, vor das Gemälde:

[...] und damit würde meine Exkursion in die französische Geschichte zu Ende sein. Ja, fast spürte ich eine geheime Genugtuung darüber, daß jene beiden Damen im Bade [auf dem Gemälde] trotz aller Informationen, die ich nun über sie gesammelt hatte, ihre geheimnisvolle Aura behalten hatten. Mir war es nicht gelungen, den hermetischen Schleier, der sich im Laufe der Jahrhunderte über sie gelegt hatte, zu lüften. (S. 387)

Da schon der Maler auf seine Fragen über die Dargestellten *keine Antwort, aber eben doch eine Form gefunden* (S. 420, vgl. auch 252 und 414) hatte, *deren geheimnisvolle Wirkung noch heute zu spüren ist* (S. 414), bleibt auch der Kunstliebhaber trotz seines Mehr an Wissen gefangen von der *geheimnisvolle[n] Ausstrahlung* (S. 397) des Gemäldes. Diese, im Motiv und dem durch Geschichte gegangenen Material unaussprechlich bewahrt, eröffnet dem Betrachter über die direkte Wirkung der Darstellung hinaus eine diffuse Dimension der Erfahrbarkeit des Gemäldes. Dem Leser kann sie durch das Erzählen der geheimnisvollen Biographie des piktoralen Gegenstandes zumindest in „Als ob“-Qualität suggeriert werden.

6. SUPPLETION – Funktionalisierung der Systemreferenz: Illusion des „Als ob“

Während das einst diffuse Phänomen der Intermedialität in der Wissenschaft immer mehr zu einem in konkreten Formen fassbaren Paradigma wird, bleibt „die wichtige Frage der Funktionalisierung intermedialer Verfahren“ noch zu beantworten, wie selbst Irina O. Rajewsky in ihrer unvergleichlich systematischen, auch dieser Arbeit zugrunde liegenden Typologie der intermedialen Erscheinungsweisen betont und darin die „Breite des funktionalen Spektrums der Intermedialität“¹⁷⁴⁵ unterstreicht. Auch Franziska Mosthaf, die sich in ihrer Untersuchung „Metaphorische Intermedialität“ an eine „separate, theoretische Auflistung der Funktionen“ derselben wagt, hebt ebenfalls die Schwierigkeit dieses Unterfangens im Gegensatz zur Typologisierung der Formen hervor, da „sich die Funktion normalerweise durch ein komplexes Sinn- und Funktionsgefüge des Gesamtwerks konstituiert“¹⁷⁴⁶. Dennoch lassen sich übergreifende Funktionen nennen, wie es der grundlegende Lexikonartikel von Werner Wolf zeigt, jedoch nicht ohne darauf hinzuweisen, wie „außerordentlich breit“ das funktionale Spektrum der Intermedialität sei:

„In der Lit. umfaßt es u.a. das experimentelle Ausloten und Erweitern der Grenzen des eigenen Mediums, das Schaffen metafiktionaler/ästhetischer Reflexionsräume (Metafiktion) oder die Stärkung, aber auch Unterminierung ästhetischer Illusion.“¹⁷⁴⁷

Spezifischer bezüglich des Themas dieser Arbeit geht Werner Wolf später auch auf die „ganze Reihe an Funktionen“¹⁷⁴⁸ intermedialer Referenzen ein und nennt etwa das „Vergnügen, das durch das Deciffrieren von Anspielungen auf verschiedene Künste oder Kunstwerke dem kundigen Rezipienten in Selbstbestätigung seiner Kulturkenntnisse vermittelt wird“ oder die „Nobilitierung eines literarischen Gegenstandes“ durch die Nennung eines hochgeschätzten einer anderen Kunstform. Auch beschreibt er die heteroreferentielle Funktion des intermedialen Bezugs, bei dem derselbe auf eine Wirklichkeit (Figuren oder Räume) referiert, die das andere Medium weit eher zu vergegenwärtigen hilft als die Sprache. Ebenso sei auch eine Selbstreferenz denkbar, da mit dem Verweis auf ein Medium ein literarisches Werk nicht auf die „prämediale Welt“ referiere, sondern auf den Bereich, dem es selbst angehöre. In dieser Richtung macht auch Rajewsky mit dem Verweis auf Tschiltschke¹⁷⁴⁹ deutlich, dass intermediale Bezüge, vor allem jene auf optische Medien, dazu genutzt würden, die dargestellte Wirklichkeit als immer schon medial verfasste zu charakterisieren und dass damit diese Texte als kontaktnehmende Medien in ihre Narration einen reflexiven Diskurs einflechten, der die unproblematische Abbildbarkeit der Realität strukturell negiert – „und zwar ohne, daß dies einem kohärenten Erzählen widersprechen würde“¹⁷⁵⁰. Unsystematischer, weil in alleiniger Anlehnung an ihr Untersuchungsmaterial, macht Martina Mai konkret einige Funktionalisierungsformen der Malerei in der Literatur aus, eine „Bandbreite literarischer Selbstreflexion mittels der ‚Schwesterkunst‘“, und nennt u.a. Metafiktion, Metarelation, das Gemälde als *mise en*

¹⁷⁴⁵ Rajewsky, Irina O. (2000): Intermedialität, S. 182

¹⁷⁴⁶ Mosthaf, Franziska (2000): Metaphorische Intermedialität, S. 20

¹⁷⁴⁷ Wolf, Werner (2001): Intermedialität, S. 284. Diese hier allgemein der Intermedialität zugeschriebenen Funktionen lassen sich durch jene ergänzen, die Wolf im selben Lexikon an anderer Stelle nennt: das „Spiel mit der literarischen Form“ und die „Resensualisierung“ (ders. (2001): Musik und Literatur, S. 461).

¹⁷⁴⁸ Wolf, Werner (2002): Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft, S. 183f.

¹⁷⁴⁹ Vgl. Tschiltschke, Christian von (2000): Roman und Film. Filmisches Schreiben im französischen Roman der Postavantgarde

¹⁷⁵⁰ Rajewsky, Irina O. (2000): Intermedialität, S. 183

abyrne oder auch als Bündelung der gesamten kunstästhetischen Diskussion eines Romans sowie die Malerei generell als Leseanweisung für den gesamten Text.¹⁷⁵¹

Systematischer geht Mosthaf vor und unterscheidet in ihrer Funktionstypologie grundsätzlich zwischen „einzelnen Funktionen bestimmter intermedialer Strukturelemente innerhalb des Romans einerseits und übergreifenden wirkungsästhetischen Funktionen des Phänomens ‘intermedialer Roman’ andererseits“¹⁷⁵². Hinsichtlich der funktionalisierten intermedialen Einzelaspekte zur Sinnkonstitution im Roman zählt sie zu den von ihr als ästhetisch deklarierten struktur-, figuren-, raumzeit-, handlungs- und erzählerbezogene sowie thematisch motivierte. Die metaästhetische Funktionalisierung im Rahmen der Einzelaspekte sieht sie vor allem durch die explizite Thematisierung medialer oder kunsttheoretischer Fragen durch Erzähler oder Figuren realisiert, die eine ästhetische Illusionsdurchbrechung oder -verstärkung bewirken können. Als übergreifende Funktionen des „intermedialen Romans“ macht sie die hedonistische bzw. emotionale Funktion aus, die didaktische, die der moralisch-sozialen Bilanzierung und Orientierung sowie jene der „kognitiven Reflexionsfunktion“¹⁷⁵³.

Auch wenn Mosthafs Typologie sinnstiftender Funktionen bereits in dieser theoretisch generierten Form eine differenzierte Systematik aufweist, die ihrer folgenden Konfrontation mit den literarischen Texten standhält, orientiert sie sich zu sehr an dem buchstäblich den „inter-*art* studies“ nahe stehenden spezifischen Erkenntnisinteresse (den „Formen und Funktionen der Verarbeitung von Malerei im Roman“ und nicht der Interaktion der diesen Kunstformen zugrunde liegenden Medien) ihrer Arbeit, als dass sich auch die hier vorliegende Untersuchung grundlegend nach ihr ausrichten könnte. Dennoch gab die Funktionstypologie Mosthafs wichtige Anregungen für die folgende Systematik, die sich stärker an der inter-*medialen* Fragestellung ausrichtet. Und auch der generellen Prämisse – Mosthaf zitiert hier jene Ansgar Nünning – funktionstheoretischer Überlegungen, bei denen es sich „stets um Hypothesen“ handle, weil nur durch „empirische Rezeptionsforschung [letztlich] geklärt werden [können], wie Leser tatsächlich im Prozeß der Illusionsbildung reagieren“¹⁷⁵⁴, unterliegt das folgende Schema der „Funktionalisierung intermedialer Systemreferenz“.

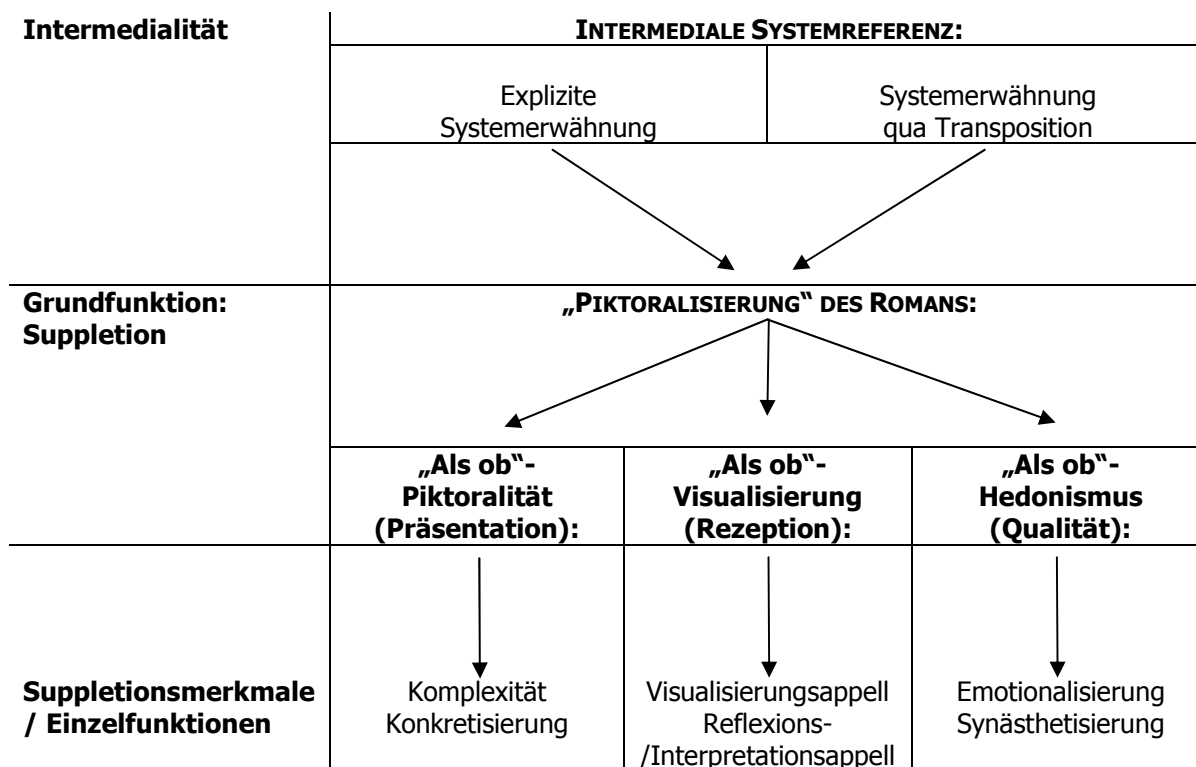
Dessen Herleitung basiert auf der diese Arbeit bestimmenden Grundannahme von der Mediendifferenz als Intermedialität evozierendem Motor und beschränkt sich auf die Typologisierung jener Funktionen, welche die mediale Basis der Kunstformen Gemälde und Literatur betreffen, jedoch auf deren künstlerische Gestalt Einfluss nehmen können.

¹⁷⁵¹ Vgl. Mai, Martina (2000): *Bilderspiegel – Spiegelbilder*, S. 14

¹⁷⁵² Mosthaf, Franziska (2000): *Metaphorische Intermedialität*, S. 21

¹⁷⁵³ Vgl. ebd. S. 24ff. Hier werden allein Bezüge auf Aspekte der hedonistischen/emotionalen und der kognitiven Reflexion diskutiert werden.

¹⁷⁵⁴ Nünning, Ansgar (1995): *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*, Teil I: Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans, S. 43

**Abbildung 2:** Funktionen intermedialer Systemreferenz

Ausgangspunkt für die Entwicklung der Funktionssystematik ist die grundlegende These, die sich nicht nur im Titel dieser Arbeit manifestiert:

Der primär auf Unterhaltung zielende Roman wird „piktoralisiert“, um als solcher eine stärkere Visualisierung durch den Leser hervorzurufen, die bei diesem mit einem größeren Hedonismus einhergeht, einem Grundprinzip der Unterhaltung.

Damit spannt dieses Kapitel den Bogen zum Anfang dieser Arbeit, zur Charakterisierung des Untersuchungsmaterials, das als primär auf Unterhaltung zielend und als Visualisierungsliteratur beschrieben worden ist, ein Terminus, der – wie hier gezeigt werden soll – den vom Produzenten verstärkt intendierten Rezeptionsaspekt beschreibt, dessen Voraussetzung die übergreifende Funktionalisierung der intermedialen Systemreferenz darstellt: die „Piktoralisierung“ des Romans.

Umschrieben ist mit diesem Begriff also das umfassende Ziel der intermedialen Systemreferenz im auf Unterhaltung ausgerichteten Roman, deren zwei in den Bilder-Texten dominante Ausprägungen in Kapitel 4 und 5 als explizite Systemerwähnung und Systemerwähnung qua Transposition nach der Typologie von Irina O. Rajewsky beschrieben worden sind. Die Grundfunktion beider – sowohl die metaästhetischen Reflexionen über die medialen Prämissen der Kunstformen Malerei und Literatur als auch die Inszenierung des Fremdmedialen in Gestalt des Gemäldes selbst – lassen sich aus intermedialem Blickwinkel als solche erkennen, die den auf Sprache basierenden Roman – punktuell oder umfassend – in die Nähe der altermedialen Malerei rücken sollen. Der literarische Text soll damit auch analog zu einem Produkt derselben, als ein „Als ob“-Gemälde, rezipiert, der Leser also dazu veranlasst werden, das Literarische als (scheinbar) Malerisches oder zumindest partiell Gemäldeanaloges wahrzunehmen.¹⁷⁵⁵

Diese „Piktoralisierung“ des Romans wird hier – gemäß dem Schwerpunkt dieser Arbeit – primär als Funktionalisierung der Gemäldeinszenierung und damit einer spezifischen Ausprägung der Sys-

¹⁷⁵⁵ Vgl. Rajewsky, Irina O. (2000): Intermedialität, S. 114

temerwähnung qua Transposition dargestellt werden. Gestützt wird diese jedoch – das darf nicht übersehen werden – durch die explizite Systemerwähnung und auch jene Systemerwähnungen qua Transposition, die nicht unmittelbar an der Inszenierung des Gemäldes beteiligt sind und für die hier der weitgefasste Terminus „Piktoralisierung der Fiktion“¹⁷⁵⁶ vorgeschlagen wird. Es bleibt also anderen Untersuchungen vorbehalten, die Funktionalisierung anderer Systemreferenzen in den Blick zu nehmen, die ebenfalls zur „Piktoralisierung des Romans“ beitragen können.

Die „Als ob“-Verbildlichung eines literarischen Werkes jedoch, die zentral durch die Inszenierung eines Gemäldes erfolgt, wird hier durch drei Aspekte beschrieben werden: dem der erzeugten „Als ob“-Piktoralität, welcher die Präsentationsseite des Romans umfasst, dem der „Als ob“-Visualisierung, welcher die intendierte Rezeptionsleistung beschreibt, und dem des „Als ob“-Hedonismus, der – in Analogie zur Malerei – als Wirkung begriffen werden kann, der bezüglich der primär unterhaltenden Literatur aber auch eine Rezeptionsmotivation darstellt, die durch die Piktoralisierung des Romans genährt werden soll.

So wird die Funktionalisierung der Systemreferenz auf die fremdmediale Malerei im literarischen Text folgendermaßen realisiert:

Der „piktoralisierte“ Roman will Visualisierungsliteratur sein. Er will als literarischer Text eine alter-medial bezogene, illusionsbildende Qualität aufweisen, die den Leser zum „Als ob“-Betrachter macht. Die vor allem auf Unterhaltung zielenden Bilder-Texte haben als Bezugssystem die auf dem piktoralen Medium basierende Kunstform gewählt, welche „aufgrund ihres ästhetischen und visuellen Charakters [...] an die Sinne [appelliert]“¹⁷⁵⁷: die Malerei. Auch Mosthaf schreibt dem intermedialen Roman, der Malerei „metaphorisch-intermedial“ – wie sie es nennt – integriert, „hedonistische und emotionale Funktionen“¹⁷⁵⁸ zu, die hier als Qualitäten begriffen werden sollen, welche dem Anspruch und Wesen der Unterhaltung entsprechen.

Somit stellen sich die drei grundlegenden, übergreifenden Ziele der Systemreferenz und damit ihre Funktionalisierung schematisch derart dar: Der Text wird zum Tableau, das Lesen zum Sehen, das Verstehen zum Empfinden. Gedacht werden darf hier nie die tatsächliche Verschiebung in die fremdmedialen Bereiche von Präsentation, Rezeption und Wirkung, sondern ein illusionistischer „Als ob“-Wechsel, der seine dominante Medienform nicht leugnet – der literarische Text bleibt Text, der gelesen und verstanden wird –, der jedoch von der des anderen Mediums zumindest eine spezifische Qualität der Illusion erzeugt, eine systembezogene Illusion, welche die tatsächliche, dem Medium eigene Kompetenz ergänzt. Entstehen soll der Anschein des fremden, kontaktgebenden Mediums im konkaktnehmenden, der Einfluss auf die Rezeption des Letzteren hat und damit auch auf dessen Wirkung: entstehen soll ein „Als ob“ des Referenz- im Objektmedium.

Damit sind die übergreifenden Funktionen der Systemreferenz, die es rechtfertigen, von einer „Piktoralisierung“ des Romans zu sprechen und so diesen als „intermedialen“ auszuweisen, typologisiert. Übergreifend zu charakterisieren sind diese Funktionen als mediale Suppletion, sie ergeben

¹⁷⁵⁶ Vgl. Kapitel 6.1.2

¹⁷⁵⁷ Mosthaf, Franziska (2000): *Metaphorische Intermedialität*, S. 24

¹⁷⁵⁸ Ebd. S. 25

sich also – wie schon die Inszenierungsstrategien – aus den grundlegenden medialen Differenzen von Bild und Text in den Bereichen Präsentation, Rezeption, (transmediale) Wirkung.

„Aufgrund ihrer grundsätzlich verschiedenen Bedeutungsstruktur erbringen Bilder und Texte in der Abbildung von [...] ‚Welten‘ verschiedene Leistungen [...], wobei sie füreinander jeweils supplementäre Funktionen erfüllen; bei Koexistenz in derselben Äußerung addieren sich die verschiedenen (semantischen und nicht-semantischen) Leistungen direkt [...]“¹⁷⁵⁹

Mit „Suppletion“ beschreibt Gisbert Kranz bezüglich seines Untersuchungsgegenstandes eine von sechs möglichen Leistungen des Bildgedichts: die „Ergänzung dessen, was dem Kunstwerk selbst fehlt“¹⁷⁶⁰: „[...]das Bildgedicht [...] fügt dem Bild eine neue Dimension hinzu und artikuliert, was im Bild latent oder stumm ist.“¹⁷⁶¹ In gleicher Weise soll Suppletion auch hier verstanden werden: als eine Ergänzung des literarischen Textes durch die Malerei¹⁷⁶² „als das Andere, das uneinholbare Gegenüber des Sprachlich-Literarischen“¹⁷⁶³. Genauer: als Suppletion des Textes durch das Bild und damit der medialen Basis des Romans durch jene eines Gemäldes, welche sich nicht tatsächlich, sondern nur als ein „Als ob“ realisieren lässt.

Mit der Suppletion erfüllt die verbal-piktorale Systemreferenz eine Funktion, die Werner Wolf generell allen Spielarten der Intermedialität zuspricht und gleichzeitig als Kennzeichen einer Literatur beschreibt, wie er sie vor allem nach dem *intermedial turn*¹⁷⁶⁴ – und dort am stärksten in der Postmoderne – realisiert sieht: Intermedialität als „Symptom“ für „Experimentierfreude, für das Ungenügen an Einzelmedien und das Streben nach neuen (Komposit)-Medien“ sowie als ein „Ausdruck der historischen Dominanz eines Mediums“. Wolf nennt hier beispielhaft für eine Ära die „Musik in der Romantik“, bezüglich dem Zeitrahmen dieser Arbeit ist an die Betonung der Sprache als alle menschliche Erkenntnis strukturierendes Instrument, wie sie der *linguistic turn* beschreibt, zu denken.

Mediale Suppletion ist also das für diese Systematik allein ausschlaggebende Kriterium, das sich durch den Ausgangspunkt der *medialen Differenz*¹⁷⁶⁵ als grundlegendem „Anreiz“ zur intermedialen Bezugnahme begründen lässt. Es wird damit nicht um ästhetische Einzelfunktionen¹⁷⁶⁶ gehen, wie sie etwa Mosthaf beschreibt, wenn sie die Charakterisierung der Figuren durch ihre Haltung ge-

¹⁷⁵⁹ Titzmann, Michael (1990): Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relation, S. 380

¹⁷⁶⁰ Kranz, Gisbert (1992): Das Bildgedicht, S. 155

¹⁷⁶¹ Kranz, Gisbert (1981): Das Bildgedicht, S. 50

¹⁷⁶² Darin besteht der Unterschied zu Gisbert Kranz' Verwendung des Terminus. Er versteht Suppletion als Ergänzung des piktoralen Kunstwerkes durch die medialen Kompetenzen des dichterischen und geht damit unausgesprochen von der „dienenden“ Funktion des Bildgedichts aus. Hier soll hingegen die dominante Perspektive jene des Textes sein, der sich durch die Referenz auf das piktorale Medium „parasitär“ eine mediale Bereicherung der eigenen Ausdruckskraft erhofft. Begründen lässt sich dies nicht nur mit dem literarischen Untersuchungsmaterial, sondern auch damit, dass es sich bei den inszenierten Gemälden in den Romanen nicht unbedingt um solche mit realem historischem Vor-Bild handelt. Die von Kranz untersuchten Gedichte sind hingegen erst durch einen realen piktoralen Reiz entstanden.

¹⁷⁶³ Schmeling, Manfred / Schmitz-Emans, Monika (1999): Vorbemerkungen, S. 9

¹⁷⁶⁴ Wolf, Werner (1999): The Musicalization of Fiction, S. 2

¹⁷⁶⁵ Es soll also keine Funktionstypologie auf der Basis von Analogien der Kunstformen erstellt werden, deren denkbare Typen etwa Martina Mai als Ausprägungen der *mise en abyme* beschreibt: so könne deren polymediale Variante, d.h. die Integration eines Gemäldes in einen literarischen Text, beispielsweise am Gestaltungsprozess ansetzen und kunstwerk-externe Hintergründe von Produktion und Rezeption von Texten zwecks Spiegelung auf die von Gemälde übertragen werden. Oder aber die *mise en abyme* setze am artistischen Code an und gebe Strukturelemente des Textes in Form einer „intersemiotischen Übersetzung“ durch die Beschreibung der Strukturprinzipien des Gemäldes wieder (vgl. Mai, Martina (2000): Bilderspiegel – Spiegelbilder, S. 56ff.). Es geht also nicht darum, dass „[d]as Gemälde im Roman [...] diesen spiegeln und potenzieren [kann]“ (ebd. S. 60), sondern medial ergänzen soll.

¹⁷⁶⁶ Nicht berücksichtigt werden damit Formen aus dem funktionalen Spektrum der Intermedialität, die stark im Intertextuellen anzusiedeln sind, *histoire*-Elemente betreffen, sich nicht aus der medialen Differenz ergeben oder den Roman nur punktuell betreffen. So wird etwa das Bild als zweites Ich, als Rivalin des Weiblichen, das Porträt als Stellvertreter überwachen-der Ahnen, Geheimnisträger, als Agent erlösender Liebe oder Wunschbild der Begierde sowie das Bild in seiner Spiegelfunktion als (Selbst-)Erkenntnisquelle nicht Gegenstand dieser Untersuchung sein (vgl. Frenschkowski, Helena (1995): Phantasmagorien des Ich / Bohnert, Karin (2003): Bildnisse auf der Bühne / Frenzel, Elisabeth (1992): Doppelgänger).

genüber künstlerischen Produkten nennt oder die intermediale Semantisierung des Raumes und der Zeit in einem literarischen Text durch ein Werk der Malerei. Funktionalisiert wird hier jedoch stärker der von der Kunstform im Medium präsentierte „Inhalt“ als die damit stets synchron aufgerufene mediale „Form“. Dies zeigt sich etwa dann, wenn Nünning durch den intermedialen Bezug die Imaginationskraft des Lesers angeregt sieht und dieser dadurch zu einer „visualisierenden Konkretisierung der Fiktionswelt“¹⁷⁶⁷ aufgefordert wird. Auch kann ein inszeniertes Gemälde zweifellos zum „handlungsbestimmenden Moment“¹⁷⁶⁸ werden, indem das Betrachten des Bildes Einfluss auf das Handeln des fiktiven Betrachters ausübt¹⁷⁶⁹. Doch muss man sich auch hier fragen, inwieweit diese Fähigkeit nicht auch jedem anderen, nicht medial-kodierten Gegenstand der Fiktion zugesprochen werden kann, inwieweit also die mediale Verfasstheit des Gemäldes dabei eine Rolle spielt und infolgedessen die Funktion der „Handlungsauslösung“ als *inter-mediale* zu bezeichnen ist. Gleiches gilt für die übergreifenden Funktionen, die Werner Wolf nennt: Ohne Zweifel ist ihm gerade mit Blick auf die hier untersuchten Bilder-Texte der ambitioniert unterhaltenden Sparte zuzustimmen, wenn er in einer „Nobilitierung des literarischen Gegenstandes“ eine Funktion des intermedialen Bezugs auf ein hochgeschätztes Kunstwerk sieht. Das zeigt allein die Tatsache, dass rund die Hälfte der hier untersuchten Romane ihr inszeniertes piktorales Werk in Anlehnung an ein bekanntes historisches Vor-Bild generieren oder gleich ein reales, prominentes Kunstwerk inszenieren und diesen Bezug schon im Titel indizieren: GOYAS HAND, CÉZANNE GESUCHT!, DAS VERMÄCHTNIS DES CARAVAGGIO, DAS GEHEIMNIS DES HIERONYMUS BOSCH, DER MODIGLIANI-SKANDAL etc. Auch ist mit versteckten Anspielungen sicherlich das Vergnügen der Leser intendiert, das diese beim Dechiffrieren derselben haben sollen. Doch gerade diese Beispiele zeigen, dass sich die Funktionalisierung aus der Kunstform, evt. aus deren Image, ergibt, nicht aber aus deren medialer Basis. Die intermediale Referenz fungiert hier also – Wolf zieht die Parallele im selben Satz selbst – „wie die intertextuelle“¹⁷⁷⁰.

Und noch eine Einschränkung soll hinsichtlich der Funktionalisierungstypologie gemacht werden: Es geht nicht – wie etwa bei Mosthaf – darum zu zeigen, dass ganz bestimmte malerische Ästhetiken – markiert oder unmarkiert – durch die spezifische Erzählweise der Bilder-Texte imitiert werden. Es ist nicht nur nicht zu erwarten, dass dies bei vorliegendem Untersuchungsmaterial fruchtbar sein würde, es würde auch der streng *intermedialen* Fragestellung dieser Arbeit widersprechen, die sich zumindest bemüht, sich auf die Basis der Kunstformen zu konzentrieren.

Es wird jedoch Aufgabe eines stärker intermedial übergreifend ausgerichteten Systematisierungsansatzes sein, hier auch hinsichtlich der Funktionen eine schärfere Trennung zwischen jenen zu ziehen, die tatsächlich das Mediale des bezuggebenden Mediums betreffen, und jenen, die eher das von der Kunstform des bezugnehmenden Mediums Transportierte involvieren. Mosthaf zieht zumindest bereits nominell die Grenze zwischen der Funktionalisierung eher als „intermedialer Intertextualität“ zu bezeichnender Relation und der „inter-medialen“, die das „mediale“ des Komposi-

¹⁷⁶⁷ Nünning, Ansgar (1989): Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung. Die Funktion der Erzählinstanz in den Romanen George Eliots, S. 163

¹⁷⁶⁸ Mai, Martina (2000): Bilderspiegel – Spiegelbilder, S. 60

¹⁷⁶⁹ Vgl. Norman, Howard: DER BILDERWÄCHTER / Ackroyd, Peter: CHATTERTON / Fischer, Cornelius: GOYAS HAND / Fleischhauer, Wolfram: DIE PURPURLINIE / Fleutieux, Pierrette: DIE FRAU UND DAS BILD

¹⁷⁷⁰ Wolf, Werner (2002): Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft, S. 183

tums ernst nimmt, indem sie zwischen ästhetischen und metaästhetischen Funktionen unterscheidet und Letztere als solche begreift, welche die konventionellen Mediumsgrenzen tangieren.

In dieser Arbeit soll diese Unterscheidung stärker konturiert werden¹⁷⁷¹, indem nur solche Funktionen in den Blick genommen werden, welche die mediale Basis berühren und als Suppletion des verbalen durch das piktorale Medium im Rahmen der auf sie aufbauenden Kunstformen Literatur und Malerei zu verstehen sind. Statt im Sinn von separierbaren Einzelfunktionen lassen diese sich besser als Merkmale der drei perspektivisch unterschiedenen Ausprägungen der übergeordneten Funktionalisierung der Systemreferenz beschreiben, welche diese wiederum gemeinsam konstituieren und es daher legitimieren, von einer „Piktoralisierung“ des Romans zu sprechen.

Mit „Piktoralisierung“ soll hier das grundsätzliche Bestreben des Textes beschrieben werden, eine Illusion des Fremdmedialen zu erzeugen – sowohl punktuell als auch romanumfassend. Dieses fremde, kontaktgebende Medium stellt bei dem Untersuchungsmaterial dieser Arbeit das Bild¹⁷⁷² dar, welches auf *histoire*-Ebene in seiner künstlerischen Form des Gemäldes inszeniert und damit transponiert wird, um dem Leser eine Erfahrung zu ermöglichen, die analog zur jener der Malerei-Rezeption ist und damit „malerisch“ wirkt¹⁷⁷³.

Grundlegend für diese Funktionalisierung ist das Konzept der Illusionsbildung von Werner Wolf, das Rajewsky auf ihren Neuansatz einer Systematik intermedialer Bezüge modifiziert übertragen hat. Wolf versteht Illusionsbildung als

„Stufe im Prozeß der Rezeption von Artefakten, in der ästhetische Illusion entsteht; Folge der ‚Konkretisation‘ des Dargestellten, die sich nach dessen ‚Dechiffrierung‘ und vor der ‚Realisation‘ der Thematik, Funktion und ästhetischen Struktur einstellen kann [...]. Illusionsbildung ist kein Automatismus [...], sondern abhängig von bestimmten Faktoren, Voraussetzungen, Verfahren und deren Prinzipien, aufgrund derer ästhetische Illusion als ‚guided projection‘ [...] in der Vorstellung des Rezipienten gebildet werden kann.“¹⁷⁷⁴

Zu diesen Abhängigkeitsfaktoren gehören auch werkexterne, wie etwa die rezipientenseitigen der Illusionsbereitschaft und der Grad der Teilhabe am Code des Werks, deren Variabilität, so Wolf, einen großen Einfluss auf die Variabilität der Illusionsbildung generell haben können. Und dennoch sei deren Intensität nicht beliebig, weil sie maßgeblich durch die Lenkung im Werk bestimmt werde. Wolf nennt im Folgenden Prinzipien, deren Grad der Einhaltung jenen der Illusionsbildung bestimmen, darunter auch das „Prinzip der Medienadäquatheit (die Ausschöpfung der den jeweiligen künstlerischen Medien eigenen Möglichkeiten und die Respektierung von deren Grenzen, wie sie sich z.B. bei der Deskription statischer Gegenstände im Erzählen zeigen)“ und das des „*celare artem*“ (das „Verhüllen der ‚Künstlichkeit‘ im Sinne sowohl der Gemachtheit als auch der nicht direkten Referentialisierbarkeit des Werkes“).

Laut Rajewsky unterliegen nun Systemerwähnungen qua Transposition (Evokation und Simulation) „einem Funktionsmechanismus [...], der prinzipiell dem einer allgemeinen ästhetischen Illusionsbil-

¹⁷⁷¹ Dies jedoch in dem Bewusstsein, dass eine generelle Abgrenzung nicht möglich ist. Vgl. Franziska Mosthaf, die bei der Beschreibung der ästhetischen Funktionen häufiger darauf verweist, dass dort bereits schon die metaästhetische hineinspiele (vgl. dies. (2000): *Metaphorische Intermedialität*, S.21ff.).

¹⁷⁷² Es ließen sich im unterhaltenden Literatur-Sektor ebenso Beispiele finden, die auf andere Fremdmedien rekurrieren, zur Untermauerung der These von der Visualisierungsliteratur auch Romane mit Referenz auf andere optische Medien.

¹⁷⁷³ Vgl. Rajewsky, Irina O. (2002): *Intermedialität*, S. 88. Und zur grundlegenden Konzeption: „Allgemeines Ziel werkseitiger Illusionsbildung ist die Ermöglichung einer den Rezipienten ansprechenden Erfahrung, die grundsätzlich analog zur Wirklichkeitserfahrung und damit wahrscheinlich wirkt und den Rezipienten an der dargestellten Welt interessiert.“ (Wolf, Werner (2001): *Illusionsbildung*, S. 271)

¹⁷⁷⁴ Ebd.

dung vergleichbar und wie diese von einer Vielzahl werkexterner und -interner Faktoren abhängig ist¹⁷⁷⁵. Doch verfolgen sie, verstehe man sie als eigenständig illusionsbildende Verfahren, ein anderes Ziel: Die Herstellung einer „Analogie zwischen der textuellen Darstellung oder Inszenierung von ‚Welt‘ – die ‚Inhalte‘ und Präsentationsweisen betreffend – und bestimmten vorfindlichen und konventionalisierten semiotischen Systemen und deren Prinzipien und Regeln der ‚Realitäts‘inszenierung. Ihr Ziel ist also nicht eine ‚realitäts‘bezogene, sondern eine systembezogene, genauer eine fremd- bzw. altermedial bezogene Illusionsbildung.“¹⁷⁷⁶ Einfacher ausdrücken lässt sich diese Unterscheidung zwischen der ästhetischen und der altermedialen Illusion, die Rajewsky hier vornimmt, dadurch, dass erstere ein *histoire*-Phänomen ist, die zweite sich auf den *discours* des Textes bezieht. Und diese zielt – wie oben bereits gesagt – darauf, dem Leser eine Erfahrung zu ermöglichen, die grundsätzlich analog zur – im Falle der Bilder-Texte – Malerei-Erfahrung ist und damit ‚malerisch‘ wirkt. Bezüglich des Schwerpunkts dieser Arbeit, der Inszenierung von Gemälden, bedeutet dies, dass durch deren Transposition in den literarischen Text eine wie auch immer geartete „Als ob“-Rezeption¹⁷⁷⁷ derselben möglich wird. Sei es etwa durch den Aspekt der Visualität oder auch jenen der Emotionalität.

Die hier als „Piktoralisierung“ beschriebene Funktionalisierung der intermedialen Systemreferenz auf Werke der zweidimensionalen bildenden Kunst, welche sich in den Bilder-Texten vor allem, aber nicht ausschließlich (siehe Kapitel 4 und 6ff.) als Inszenierung eines Gemäldes auf *histoire*-Ebene manifestiert, hat also zum Ziel, den Text in die Nähe des Bildes zu rücken, damit ersterer von piktoralen Kompetenzen, die dank der Systemerwähnung qua Transposition illusionistisch in ihm aufscheinen, „parasitär“ profitieren und somit nahezu „bimedial“ werden kann. Dies kann sowohl nur für einige Passagen gelten, die tableaugleich wie statische, „als ob“-piktorale „Inseln“ im Textfluss fungieren, als auch für den gesamten Roman, der gleichsam als Tableau (komplex und konkret) erscheinen, so „gelesen“ (geschaut und reflektiert) werden und seine Wirkung als solcher (emotionalisiert und sinnlich) entfalten soll.

Unzweifelhaft haben die Formen systembezogener Illusionsbildung auch „Auswirkungen auf die allgemeine ‚realitäts‘bezogene Illusionsbildung eines Textes“¹⁷⁷⁸ und zwar dergestalt, dass sie in diese eingehen oder aber dieser zuwiderlaufen können¹⁷⁷⁹, das heißt, illusionsbildend oder -durchbrechend wirken¹⁷⁸⁰. Als Illusionsdurchbrechung bezeichnet Wolf den „Abbau bzw. Störung ästhetischer Illusion“, die als solche in der „Doppelpoligkeit ästhetischer Illusion selbst potentiell

¹⁷⁷⁵ Rajewsky, Irina O. (2002): *Intermedialität*, S. 87

¹⁷⁷⁶ Ebd. S. 88

¹⁷⁷⁷ Werner Wolfs Einwand, hier hätte Rajewsky behutsamer argumentieren sollen, weil das Erkennen einer fremdmedialen Referenz nie konvergent mit dem Gefühl einer wirklichen „Mit“-Rezeption des einen Mediums im anderen sein könne (vgl. Wolf, Werner (2002): Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*, S. 458), wird hier nicht gestützt, weil im „Als ob“ der fremdmedialen Erfahrung bereits die selbstverständlich naturgegebene Einschränkung miteinbezogen ist und nicht weiter unterstrichen werden muss.

¹⁷⁷⁸ Rajewsky, Irina O. (2002): *Intermedialität*, S. 88

¹⁷⁷⁹ Werner Wolf ist Recht zu geben, wenn er sich bei Rajewskys Ausführung an dieser Stelle eine „differenziertere Reflexion“ wünscht (vgl. ders. (2002): Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*, S. 458), doch können derartige auch nicht Aufgabe der vorliegenden Arbeit sein, schon weil sie bei den hier zentralen Systemreferenzen der beiden Erwähnungsvarianten nicht derart manifest werden, wie etwa bei der Systemkontamination (vgl. Rajewsky, Irina O. (2002): *Intermedialität*, S. 128 und 132), sie stellen einen umfangreichen Themenkomplex für weiterführende Überlegungen dar.

¹⁷⁸⁰ Vgl. ebd. S. 88 / Wolf, Werner (2001): *Intermedialität*, S. 284

enthalten [ist], da diese eine dominante 'Immersion' bzw. imaginative 'Rezentrierung' in der Welt des Artefakts mit einer latenten ästhetisch-rationalen Distanz vereint¹⁷⁸¹.

„[Illusionsdurchbrechung] zielt auf [...] die Ablenkung des Interesses von der dargestellten 'Welt' als eines in Analogie zur Lebenswelt erfahrbaren Erlebnisraumes, die Betonung von deren Unwahrscheinlichkeit und/oder des Fiktions- oder Artefaktcharakters des Werkes.“¹⁷⁸²

Als Werkzeug zur Illusionsdurchbrechung scheinen auf den ersten Blick die evozierende und simulierende Systemerwähnung viel eher geeignet als zur -bildung, weil sie durch die Integration des Fremdmediums das „Gemachtsein“ des sprachlichen Werkes nicht „verhüllen“, sondern auf dieses allein aufgrund des differenten Mediencharakters, den sie indizieren, immer hinweisen. Dennoch lässt sich mit Rajewsky – die diesen Widerspruch nur implizit löst – von einer systembezogenen Illusionsbildung sprechen, die ein „Als ob“ des kontaktgebenden Mediums erzeugt und damit auch die mögliche „Als ob“-Erfahrung desselben im kontaktnehmenden, da – auch wenn deren Evokation einem der Wolfschen Prinzipien widerspricht – gerade im unterhaltenden Roman die anderen Faktoren (anschauliche Welthaftigkeit, Sinnzentriertheit, Perspektivität und vor allem Interessantheit, welcher etwa die Spannungsstiftung umfasst) intensiver zum Tragen kommen und die eigentlich verstärkt auf Ebene des *discours'* „illusionstörende“, weil diesen „opak“ werden lassende Inszenierung des Fremdmedialen in den Hintergrund drängen. Denn der Illusionsgrad ist, laut Wolf, abhängig vom Mechanismus: „Je mehr und intensiver“ die Prinzipien angewendet werden, desto illusionistischer werde das Werk.¹⁷⁸³

Für die Bilder-Texte wird jedoch in der Tat zu zeigen sein, dass die illusionsdurchbrechende Wirkung, die hier der fremdmedialen Inszenierung sehr deutlich generell zugesprochen werden soll, in den primär auf Unterhaltung zielenden Texten nur konnotiert wird, mit Blick auf den ganzen Roman jedoch nicht zum Tragen kommt, da es gerade darum geht, mit den fremdmedialen Mitteln des Visuellen – denen von jeher die größte illusionserzeugende Kraft zugeschrieben wird – die Illusion zu konkretisieren, zu intensivieren und länger aufrecht zu erhalten. Dass die dem Medium Bild, das aufgrund seiner mimetischen Repräsentation von Wirklichkeit stets einen „geistigen Realitätsbruch“¹⁷⁸⁴ erzeugt, per se innewohnende illusionsdurchbrechende Kraft nur in Ansätzen funktionalisiert wird, soll in 6.2.2 gezeigt werden.

Auch wenn einige der folgend klassifizierten Funktionalisierungsvarianten angesichts des Untersuchungsmaterials überstrapaziert erscheinen und nur marginal belegbar sind – vor allem, weil sie allein rezipientenseitig Wirkung erzielen – so hat ihre typologische Beschreibung doch den Anspruch, weiterführenden Untersuchungen, die unter diesem Aspekt stärker in die Tiefe gehen, als Ansatz dienen zu können. Generell folgt dieses Kapitel 6 verstärkt der Überzeugung, nach der für „eine medientheoretisch orientierte Literaturwissenschaft [...] Schreiben bzw. Schrift und Lesen ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken. Sie sind die basalen, Bedeutung prozessierenden Operationen, die der Literatur Realität geben. Statt immer schon auf einen Sinn hin zu lesen, interessieren dann Verfahren, denen sich Entstehung und Wahrnehmung der Literatur verdanken.“¹⁷⁸⁵

¹⁷⁸¹ Wolf, Werner (2001): Illusionsdurchbrechung, S. 272

¹⁷⁸² Ebd.

¹⁷⁸³ Vgl. ebd.

¹⁷⁸⁴ Gehlen, Arnold (1960): Zeit-Bilder, S. 12

¹⁷⁸⁵ Kremer, Detlef (2004): Literaturwissenschaft als Medientheorie, S. 104

6.1. Text als Tableau: „Als ob“-Piktoralität

„[...] Dichtung und Malerei [im 18. Jahrhundert] erscheinen als eng verwandte Künste, welche mittels des Tableau-Begriffs (als szenisch-dramatischer Handlungseinheit) ein osmotisches Verhältnis eingehen.“¹⁷⁸⁶

In besonderem Maße gilt dies für die Literatur dieses „goldenen Zeitalters der Bildbeschreibung“¹⁷⁸⁷, in dem „[i]n Dichtungen und Schriften aller Art [...] ‘Auftritte’ und ‘Szenen’ beschrieben, ‘Portraits’ und ‘Gemälde’ aufgestellt und erklärt [wurden]. Die ganze schriftstellerische Kultur der Epoche, so darf man sagen, drängt zur Gemäldebeschreibung hin.“¹⁷⁸⁸ Dieterle sieht den Grund für das Streben zum Piktoralanalogen jener Epoche in der Modell-Funktion, welche die Literaten in der Nachbarkunst erkannt haben und an deren Kompositions- und Wirkungsweise sie sich orientierten. Ähnliches will diese Arbeit auch für unterhaltende Romane der drei vergangenen Jahrzehnte belegen, denn auch diese thematisieren und inszenieren Bilder der Kunst im Erzähltext, um „im anderem Medium Modelle der eigenen, der literarischen ‘Kunst’ zu finden: Modelle der Strukturierung und der Vermittlung von Inhalten“¹⁷⁸⁹.

Gerade die Bilder-Texte – so wird zu zeigen sein – orientieren sich an der medial bedingten Begrenztheit der Fläche und der auf ihr konkreten Visualität des Gemäldes und zielen durch die verschiedenartige Referenz auf dieses simultan sich präsentierende, statische und durch Ikonizität ausgezeichnete Tableau auf eine zumindest tableauähnliche Komplexität¹⁷⁹⁰ und Konkretheit.

Einige der Romane weisen metaphorisch selbst auf ihre „piktoralisierte“ Konzeption hin. Der Ich-Erzähler in LAURAS BILDNIS, ein Restaurator, der seine Geschichte mit der Geliebten und nun Verlorenen einem Freund an sechs Abenden (den sechs Kapiteln) und damit als Produkt der Erinnerung an einen linearen Ereignisverlauf, welcher in der Retrospektive vor allem aufgrund des bekannten Ausgangs immer schon als „Bild“, als synchrone „Sichtbarkeit“ einer vormaligen Chronologie, aufscheint, erzählt, vergleicht den Plot seiner Erzählung, die er als Vergangenheit überblickt, mit der Fläche eines Gemäldes, die man *aus einer gewissen Entfernung* anschaut:

*Wenn ich ihnen meine Geschichte erzähle, ist dies ein Versuch, gegen das Vergessen anzukämpfen, gegen das Vergilben der Vergangenheit. Wie Sie wissen, bin ich Restaurator. Ich bin also in meiner gewohnten Rolle. Jemand, der gegen die Schäden ankämpft, die die Zeit einem alternden Bild zufügt.
[...]*

Ich denke, daß es zweierlei Formen des Vergessens gibt. Ein Geschehen kann in seiner Gesamtheit an Leuchtkraft verlieren. Man kann dies mit dem natürlichen Vergilben eines Firnisses vergleichen. Hiergegen hilft nur die mühselige Arbeit einer Firnisabnahme.

Die zweite Form des Vergessens ist selektiv. Einzelne Bildpartien werden unterschiedlich geschädigt, manche verschwinden unter ungünstigen Umständen ganz und gar. Bei alten Gemälden sind hauptsächlich die dunklen Partien von solchem Totalverlust bedroht. In unserer Lebensgeschichte scheint es nicht anders zu sein. Um in solchen Fällen wenigstens den Gesamteindruck eines Bildes zu retten, müssen wir zu einem Mittel greifen, das ich die ‘integrierende Retusche’ nenne.

Man geht dabei folgendermaßen vor: Die Fehlstellen eines Bildes werden konturenlos im Farbton ihrer Umgebung ausgemalt und auf diese Weise behutsam ins Bildganze integriert. Dies bedeutet, dass man gestaltendes Eingreifen, interpretierendes Erfinden vermeidet und dennoch das Kunstwerk als ganzes erfahrbar macht. Ähnlich werde ich bei meiner Geschichte vorgehen. Meinem Gedächtnis verlorengegangene Teile jener Zeit werde ich mir nicht neu ausdenken. Ich werde sie vielmehr so exakt wie möglich im Ton ihrer Umgebung einfärben und ihre Formen dabei verschwimmen lassen.

¹⁷⁸⁶ Dieterle, Bernard (1988): *Erzählte Bilder*, S. 19

¹⁷⁸⁷ Langen, August (1940): *Kunstwerke in dichterischer Deutung*, S. 238

¹⁷⁸⁸ Ebd. S. 239

¹⁷⁸⁹ Schmeling, Manfred / Schmitz-Emans, Monika (1999): *Vorbemerkungen*, S. 9

¹⁷⁹⁰ „Sprachliche und visuelle Texte durchdringen sich unter der Voraussetzung, daß man Realität besser in Bildern verdichten kann, als in Worten.“ (Straßner, Erich (2002): *Text-Bild-Kommunikation – Bild-Text-Kommunikation*, S. 1)

Wenn Sie ein solchermaßen retuschiertes Bild aus einer gewissen Entfernung betrachten, werden Sie die Eingriffe des Restaurators nicht bemerken können. Sie werden überzeugt sein, es mit einem unbeschädigten Original zu tun zu haben.

Boetius, Hennig: LAURAS BILDNIS, S. 32f.

Schon diese Beispiele der Roman umfassenden „Tableauisierung“ des literarischen Textes, die diesem eine „Als ob“-Piktoralität verleihen wollen, zeigen, dass die Bilder-Texte den Bezug auf das Fremdmediale anders herstellen als die Texte des 18. Jahrhunderts. Während Letztere in der Bildbeschreibung die Möglichkeiten sahen, das erzählte Geschehen „anzuhalten“, dessen Linearität durch Deskription einer zentralen Szenerie und damit durch temporalen Stillstand in die „flächige“ Ausdehnung zu zwingen, erzeugen die Bilder-Texte diese Relation zu piktoralen Qualitäten durch verschiedene Varianten der Referenz auf das fremdmediale System. Dass sich darin auch eine andere Funktionalisierungsintension spiegelt, soll gezeigt werden und die genannten Spezifika der Unterhaltungsliteratur untermauern.

6.1.1. Gerahmte Grenzenlosigkeit: Komplexität

Ein Merkmal des piktoralen Mediums, das die in 4.1 beschriebenen Aspekte subsumiert, ist die Komplexität, die „Vielschichtigkeit“, die eine Konzentration von vielem auf begrenztem Raum möglich macht. Sie stellt einen folgeschweren Unterschied zum Medium der Sprache dar, das vielmehr konstitutive Züge kombinieren muss, um ein einfaches Prädikat zu bilden:

„Es ist sprichwörtlich, daß man in einem einzelnen Bild eine große Menge von Informationen konzentrieren kann: Ein Bild ist tausend Worte wert, sagt man. [...] Bilder gehören zu verhältnismäßig gedrängten Symbolschemata, typischerweise sogar zu annähernd maximal gedrängten Schemata. Sprachliche Zeichen gehören im Vergleich dazu zu eher 'weitschweifigen' Systemen.“¹⁷⁹¹

Dieses formale Charakteristikum der Sprache, das sich materiell als eine Ausdehnung in den Raum beschreiben lässt, findet in den Bilder-Texten ein inhaltliches Äquivalent, da in ihnen ihr Unterhaltungswert einhergeht mit einer „Expansivität“ des Erzählten: Meist bewegen sich zahlreiche Figuren an verschiedenen Handlungsorten zu verschiedenen Zeiten oder in rascher Zeitabfolge. Wie beim Film bestimmt ein schneller Wechsel der kurzen Handlungsszenen und „Kulissen“ den Plot, was gemeinhin als Notwendigkeit für Kurzweiligkeit angesehen wird: Es „passiert“ viel in den Bilder-Texten. Zu unterscheiden sind sie jedoch dadurch, ob die *story* eine Linearität in einem einheitlichen zeitlichen, lokalen und figurativen Rahmen aufweist, ob sie – wie beim historischen Roman mit aktueller Rahmenhandlung – verschiedene Zeiten, Orte und Figuren zu verbinden oder ob sie eine Gleichzeitigkeit des Geschehens darzustellen versuchen, die im ungleichzeitigen Medium Sprache aber nicht anders als durch Spatialisierung¹⁷⁹² zu suggerieren ist¹⁷⁹³. In jedem der drei Fälle –

¹⁷⁹¹ Scholz, Oliver R. (1991): Bild, Darstellung, Zeichen, S. 105

¹⁷⁹² „Der Text als ganzer kann bis zur Schlußpassage gelesen werden als Ungleichzeitigkeit (= zeitliches Nacheinander in der Schrift) des Gleichzeitigen (= der evozierten Bilder), als ein Versuch, die unendliche Menge an Vorgängen, die in der Sekunde der Plötzlichkeit im Bewußtsein des Betrachters stattfinden, in Schrift zu bannen.“ (Griehshop, Herbert (1998): Rhetorik des Augenblicks – Studien zu Thomas Bernhard, Heiner Müller, Peter Handke und Botho Strauß, S. 105) Als Anregung zu weiterführender Forschung soll hier gefragt sein, ob mit der immer häufiger im Unterhaltungsroman (vgl. etwa Sprado, Hans-Herman (2005): Risse im Ruhm, Münster) auftretenden Abkehr von einem durch lineare Progression gekennzeichneten Plot zugunsten eines „Baukastenprinzips“ (Kremer, Detlef (2004): Literaturwissenschaft als Medienwissenschaft, S. 37), nach dem Texte mosaikhaft zusammengesetzt sind, die Hypertextstrukturen des Internets adaptiert werden. Nach Marshall McLuhan ginge diese Ablösung des Linearen zugunsten des Zirkulären konform mit dem Beginn des neuen Zeitalters der elektronischen Medien, die nicht mehr allein das Auge als primäres Rezeptionsorgan der Buchkultur beanspruchten: „Mit dem Aufkommen der Elektrotechnik schuf der Mensch ein naturgetreues Modell seines eigenen Zentralnervensystems, das er erweiterte und nach außen verlegte.“ (Ders. (1995): Die Magischen Kanäle, S. 76) Dass sich daraus auch eine bessere Verfilmbarkeit ergibt, darauf wurde bereits hingewiesen.

lineare *story*, historische Distanz oder Gleichzeitigkeit – besteht die auch durch das semiotisch expansive Medium Text verstärkte Gefahr des divergierenden Plots, der dem Leser eine Konzentration abverlangte, die dieser aufgrund seiner auf Unterhaltung ausgerichteten Rezeptionsmotivation nicht aufzubringen bereit wäre. Da die Romane auch nicht – wie kunstvollere Ausführungen der Spatialisierung, etwa James Joyce „Ulysses“ – durch den subtilen Einsatz von Leitmotiven und handlungsstrukturierenden Mustern in der Lage sind, Kohärenz herzustellen und auf die Kompetenz des Lesers hoffen können, diese auch wahrzunehmen, bedarf es eines zentripetalen Elements, das die erzählerische Expansivität – Schnelligkeit, Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen oder historische Distanz – kompensiert: eines zusammenführenden, komplexen Gegenstands:

„Das gemalte Bild macht das, was abwesend ist – ob das was geschah weit weg oder lang her ist – gegenwärtig. Das gemalte Bild befreit das, was es darstellt, für das Hier und Jetzt. Es sammelt die Welt und bringt sie heim. [...] Und das kann sie [die Malerei], weil ihre Bilder statisch und unveränderlich sind.“¹⁷⁹⁴

Das Gemälde eignet sich als verdichtendes Element also in zweifacher Weise: Es *ist* nicht nur, sein Medium befähigt es, auch anderes zu *repräsentieren*. Die Bilder-Texte funktionalisieren es entsprechend in formaler und/oder inhaltlicher Weise – je nachdem, ob sie eine Komplexitätsreduktion der Zeit¹⁷⁹⁵ oder des Raumes anstreben. Zwei Formen derselben lassen sich aufgrund dieser Differenz unterscheiden: die Spatialisierung¹⁷⁹⁶, die durch ihre Suggestion der Gleichzeitigkeit des ungleichzeitig Rezipierten eine Verdichtung der Zeit bzw. eine Zeitlosigkeit evozieren will wie sie sie im Piktoralen realisiert findet¹⁷⁹⁷ und daher das Bild als formales Modell funktionalisiert, wofür eine Thematisierung des Fremdmediums als intermediale Bezugnahme des Textes ausreichend ist. Eine Inszenierung dagegen lässt auf eine Funktionalisierung schließen, die auch die inhaltliche Komponente des Bildes, seinen Repräsentationscharakter, einschließt und als *mise en abyme* das im Text narrativ auch räumlich ausgeweitete Geschehen lokal wieder auf eine begrenzte „Fläche“ zurückführt, genauer: es dort immer schon komplex enthält und latent vorhält.

Funktionalisierung	Gestalt	Intermedialer Bezug	Komplexitätsreduktion
der Form	Spatialisierung	Thematisierung	der Zeit
des Inhalts	mise en abyme	Inszenierung	des Raumes

¹⁷⁹³ Wie die Malerei ist auch die Musik dazu in der Lage, Gleichzeitigkeit zu repräsentieren, im Gegensatz zur Sprache: „A similar kind of ‘pluridimensionality’ or ‘spatialization’ can never be fully attained in verbal art. Owing to the typical monodimensionality of its chains of signifiers, all it can do is to suggest ‘polyphony’ by more or less makeshift means, of which only two – rather unusual – devices are related to the level of the signifiers: a) the typographical device of writing in several columns [...], and b) the rapid and systematic switching from one context to another in consecutive (fragments of) phrases written in different typefaces [...]. Yet this latter device only approaches a simultaneity of signifiers, as it cannot do without the level of the signifieds, and the juxtaposition or synopsis of a plurality of phenomena alluded to has to take place in the reader’s mind in both devices. Both experiments with ‘actual’ literary polyphony have the further disadvantage that – again in contrast to musical polyphony – they can hardly be sustained over a prolonged period of time.“ (Wolf, Werner (1999): *The Musicalization of Fiction*, S. 20f.)

¹⁷⁹⁴ Berger, John (1991): *goodbye*, S. 15

¹⁷⁹⁵ Dass dies intendiert ist, zeigt etwa ein Zitat von André Pieyre de Mandiargues, das Juan Manuel de Prada TRÜGERISCHES LICHT DER NACHT als programmatische Rezeptionslenkung voranstellt: *Man müsste einen Roman schreiben, der / die Konsistenz eines Albtraums besitzt. / Einen Roman, in dem die Zeit schleppend / und bedrohlich wie ein Traum vergeht. / Oder sogar überhaupt nicht vergeht.*“ (S. 7)

¹⁷⁹⁶ Spatialisierung kann hier als eine Form der „Piktoralisierung“ des Romans verstanden werden, in der vor allem die Eigenschaften der Simultaneität und syntaktischen Offenheit des Mediums Bild formalen Modell-Charakter für den Text gewinnen: „Bilder bestehen aus einem Nebeneinander von Formen und Farben, Texte aus einem Nacheinander von sprachlichen Zeichen. Sp.f., eine Ausnahme von dieser Regel, ersetzt die zeitlich-sequentielle Dimension von Texten durch eine räumlich-simultane. Der Leser solcher Texte erschließt deren Sinn nicht progressiv, sondern punktuell, durch die gleichzeitige Wahrnehmung unterschiedlicher Passagen, so wie der Betrachter eines Bildes dessen Teile simultan als ein Ganzes wahrnimmt.“ (Niederhoff, Burkhard (2001): *Spatial form*, S. 590)

¹⁷⁹⁷ „Sie [Bilder] können Synoptizität erzielen, indem sie Dinge, die real so nicht vorhanden sind, gleichzeitig darstellen.“ (Straßner, Erich (2002): *Text-Bild-Kommunikation – Bild-Text-Kommunikation*, S. 13)

Durch diese komplexitätsreduzierende Funktionalisierung des Fremdmediums Bild ist gerade dem primär auf Unterhaltung zielenden Visualisierungsroman eine Möglichkeit eröffnet, die sich scheinbar unvereinbaren Ansprüche – abwechslungsreiche Rasanzen bei emotionalisierender Verdichtung – im Zeitalter der visuellen Konkurrenz vor allem des Films zu realisieren. Für Letzteren gilt: „Egal wie turbulent oder eigenartig die Handlung innerhalb des Rahmens ist, sie kann nicht heraus.“¹⁷⁹⁸ Für den Roman bedeutet dies: Egal, wie rasant und abwechslungsreich das erzählte Geschehen ist, es lässt sich zurückführen auf ein zentrales, komplexitätsreduzierendes Element, das Gemälde, auf dessen Tableau der Leser Gelesenes dupliziert, aber strukturiert wiederfindet. Die unterhaltenden Bilder-Texte kommen damit einer Rezeptionsrichtung ihrer an Piktorales gewöhnten Leser entgegen, die nicht mehr auf Linearität ausgerichtet sind, sondern auf ein Kursieren im Komplexen:

„Wenn Texte von Bildern verdrängt werden, dann erleben, erkennen und werten wir die Welt und uns selbst anders als vorher: nicht mehr eindimensional, linear, prozessual, historisch, sondern zweidimensional, als Fläche, als Kontext, als Szene.“¹⁷⁹⁹

Einige Bilder-Texte indizieren ihren mit dieser Funktion belegten „piktoralisierten“ Charakter bereits durch ihren Titel (zumindest den der deutschen Übersetzung)¹⁸⁰⁰ oder durch ihre Kapitelüberschriften, die nominell die Romanproduktion als piktorale Konzeptionierung einer Leinwand oder als Malakt eines Kunstwerks ausweisen und deren ordnende Funktion damit in Analogie zur horizontalen oder vertikalen Ordnung der Motivelemente und Materialsichten auf der Gemäldefläche steht. Der Roman erhält somit bereits durch das nahezu „simultan“ zu überblickende Inhaltsverzeichnis und erst recht in einer kulminierenden Rückschau nach der Lektüre einen piktoral-komplexen Charakter. In ALPTRAUM MIT SIGNORA etwa rekurren die Titel der Kapitel 1 bis 18¹⁸⁰¹ auf Details der Predella mit dem so genannten Hostienwunder von Paolo Uccello, die sich heute im Palazzo Ducale in Urbino befindet, worauf der Autor Nino Filastò im Vorwort der Neuauflage „ausdrücklich“ hinweist, auch wenn er es selbst als „nicht besonders elegant [ansieht], auf diese Art einen Schlüssel zur Lektüre der Erzählung vorwegzunehmen, der eigentlich der Phantasie und dem Scharfsinn des Lesers überlassen bleiben sollte“ (S. 5)¹⁸⁰². Doch diese Einsicht wird von der Enttäuschung überschattet, dass diese „vielleicht ein wenig zu ausgefallen[e]“ Idee in der Erstausgabe „leider niemandem aufgefallen“ sei, obwohl der Roman den Hinweis auf diesen Gemäldezyklus selbst gibt, indem zwei der Werke, um deren Inbesitznahme sich die Handlung dreht, zwei Vorstudien zu diesem Zyklus Uccellos sind. Inhaltlich nehmen die Kapitel ihre Überschriften, die Einzelmotive der auf sechs Bildtafeln vom Maler des Quattrocento für den Herzog von Urbino 1467/8 „erzählten“ Geschichte „Das Wunder der Hostie“¹⁸⁰³ benennen, wörtlich und gestalten sie – aus ihrem ursprüngli-

¹⁷⁹⁸ Hollander, Anne (1986): Moving Pictures, S. 87

¹⁷⁹⁹ Flusser, Villém (⁴1992): Die Revolution der Bilder. Der Flusser-Reader zu Kommunikation, Medien und Design, S. 9

¹⁸⁰⁰ Vgl. LAURAS BILDNIS / FÜNF BILDER MEINER FRAU / ÜBERMALUNGEN / DAS VERSCHWUNDENE PORTRÄT / DAS PORTRÄT / DAS BILD DER ALTEN DAME / DAS BILD, DAS ICH DIR SCHRIEB / DAS GEGENBILD / DAS BILD DES MÄDCHENS

¹⁸⁰¹ 1 Blut unter der Tür, 2 Engel links, 3 Engel rechts, 4 Stadtmauern, 5 Roter Hut, 6 Schloss auf dem Hügel, 7 Ritter auf grauem Pferd, 8 Schacher, 9 Ritter auf rotem Pferd, 10 Teufel, 11 Schwarzer Hut, 12 Gendarmen vor der Tür, 13 Arme Frau, 14 Schmied, 15 Alchimist, 16 Säuleneinfassung, 17 Pflanze auf dem Feuer, 18 Mondsichel

¹⁸⁰² Hier zeigt sich die von Werner Wolf konstatierte und vom Autor intendierte Funktionalisierung der intermedialen Referenz als Nobilitierung und Freude an der Dechiffrierung (vgl. ders. (2002): Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft, S. 183f.).

¹⁸⁰³ Auf den Predellentafeln ist die Geschichte der "Hostienentweihung" in sechs Szenen dargestellt: Eine christliche Magd bringt einem jüdischen Juwelier eine Hostie, die er zu schänden gedenkt (1). Zum Schrecken des Juden beginnt die Hostie auf dem Feuer Blut auszuschwitzen, das als kleiner Bach aus dem Raum unter der Tür ins Freie dringt. Der Mob auf der Straße bemerkt den Blutstrom und öffnet gewaltsam das Haus (2). Die unversehrt wieder gefundene Hostie wird vom Papst in einer Monstranz feierlich zum Altar zurückgebracht (3), während über die angeblichen Schänder ein schauerliches Straf-

chen piktoralen Kontext gelöst – in dem Kriminalroman narrativ aus. So wird das „Blut unter der Tür“, das bei Uccello als Folge der Hostienschändung aus der Brotplatte quillt, im Bilder-Text zum Blut der Ermordet- und Zerstückelten, das aus dem verstopften Abfluss der überlaufenden Badewanne unter der Tür des Badezimmers hindurchsickert und so die Vermieterin Signorina Paola Domenici – „[s]ie hatte ihren Namen von Paolo (!) in Paola geändert“ (S. 9) – das Verbrechen entdecken lässt. In „Engel rechts“ (Kapitel 3) wird die Protagonistin mit dem sprechenden Namen „Angelica“ eingeführt, der „Engel links“ (Kapitel 2) ist als Richter, dessen Büroblick auf einen Fassadeengel am linken Giebel fällt, zu identifizieren. Beide werden für die Freilassung des zunächst Beschuldigten sorgen, der in Kapitel 5, „Roter Hut“, – auf dem Gemälde trägt eine solche Kopfbedeckung der jüdische Kaufmann, der die Hostie schändete und dafür verbrannt wird, von dessen moralischer Schuld, so viele Kunstexperten, der Maler aber nicht überzeugt gewesen sei – als „armer Teufel“ vorgestellt wird. Diese inhaltliche Bezugnahme auf das piktorale Vor-Bild lässt sich auch für die weiteren Kapitel des ersten Teiles nachweisen und dessen Figuren- und Plotkonzeption daher auf der Folie dieses Gemäldezyklus´ skizzieren. Dessen Tableaux fungieren bei Kenntnis dieser Referenz damit nahezu als „Mindmapping“, einer auf Cicero zurückgehenden Erinnerungsmethode, die durch die „räumliche Gruppierung [...eine] Übersicht“¹⁸⁰⁴ über Inhalte schafft – hier über das Erzählte. Der Roman, der in jedem Kapitel aus anderer Perspektive das Ereignis schildert, wird so in der Retrospektive zu einer Konstellation im Raum, in welcher die Gleichzeitigkeit der durch die Sukzessivität des Romantextes bedingten Ungleichzeitigkeit des Plots wie auf einem „Tableau“ erkennbar ist.

Nicht auf die Fläche und damit auf die Parallelität der Elemente auf einer Ebene, sondern auf die Mehrschichtigkeit eines Gemäldes rekurriert in metaphorischer Weise hingegeben der Bilder-Text DIE FÄLSCHERIN, um – ebenfalls durch die Kapitelbenennung – die Konzeption des Plots opak zu machen: Der Text wird zum Bild, dessen lineare Entwicklung zu Schichten auf der Fläche. Dieser „Tiefe“ des piktoralen Kunstwerks korrespondiert dabei die Tiefe der Zeit, der temporalen „Schichtung“ des partiell historischen Romans, die unter einem Heute das Gestern hervorscheinen lässt, wie die Farben, *welche keinen Körper haben und die darunter befindlichen nicht decken, sondern nur färben* (S. 62)¹⁸⁰⁵. Die Kapitelüberschriften lassen die Lektüre des Romans als Beobachtung und – durch die direkte Ansprache eines „Du“ – auch Teilhabe an der Entstehung eines Gemäldes, die beim „Malgrund“ ansetzt, erscheinen. Über die reine Benennung der Abschnitte als *Die Leinwand* (2) bis hin zu *Der Schlussfirnis* (29) hinaus, sind die Kapitel unter der Überschrift zusätzlich kursiv mit Tipps überschrieben, die zusammen eine Anleitung der technischen Verfertigung eines Gemäldes ergeben. Das „Du“ soll also im Lesakt ein „Gemälde“ produzieren, ein „Bild“ aus Text, dessen narrative „Motive“ es aus dem in den Kapiteln Erzählten gewinnt. Dieses stellt nach Abschluss der Lektüre die temporal und lokal divergierenden Erzählebenen als ein „Bild der Geschichte“ dar, zusammengeführt auf einem „Text-Tableau“.

gericht hereinbricht. Die christliche Magd wird mit dem Strang gerichtet (4), der Jude mit seiner Familie auf dem Scheiterhaufen verbrannt (5). Um den Körper der toten Frau streiten sich zwei Engel und zwei Teufel (6).

¹⁸⁰⁴ Voss, Juli (2002): Ich male meine Gedanken. Mit dem Marker merken: Das moderne Mindmapping hieß einstmalis Ars Memoria. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung 16, S. 68

¹⁸⁰⁵ Vgl. auch S. 9: „*Es war einmal*“ ist eine Formel der vorgegaukelten Abgeschlossenheit. *Nichts ist abgeschlossen, schon gar nicht die Vergangenheit, denn in jeder guten Vergangenheit steckt ein Körnchen Zukunft.*“

Beide Verfahren der „Tableauisierung“ durch die Abschnittsüberschriften – das motiv- und material-konzentrierte – vereint Ken Follett in der Kapitelbenennung seines Kriminalromans DER MODIGLIANI-SKANDAL, der mit „Teil eins: Grundieren der Leinwand“ beginnt, worin zahlreiche Figuren auf die Fährte eines „Modiglianis“ gesetzt werden, deren Lebenswelten in „Teil zwei: Die Landschaft“ – einem Part ohne wirkliche Progression des erzählten Geschehens – cursorisch vorgestellt werden, während in „Teil drei: Figuren im Vordergrund“ die Protagonisten bezüglich des Gemäldes aktiv werden, bevor in „Teil vier: Firnis“ das Kunstwerk gefunden wird.

Als Funktionalisierung einer Gemäldeinszenierung und nicht einer anderen Variante der Systemreferenz dürfen diese Beispiele noch gelten, weil sie das Pikturale nicht allein als Modell einer Lesart des Literarischen thematisieren, sondern stets auf das/die zentral inszenierte/n Kunstwerk/e rekurrieren. Dies gilt nicht für Folgendes, das daher nur als indizierendes Element der „Piktoralisierung“ des Romans im Sinne einer „Tableauisierung“ aufgeführt werden soll¹⁸⁰⁶: Als „Piktoralisierung der Fiktion“¹⁸⁰⁷ lassen sich allgemein Systemreferenzen klassifizieren, die – etwa durch eine sprachliche Metaphorik aus dem Bereich des Malerischen – dazu beitragen, den Text als ein Tableau erscheinen zu lassen, auf dem sich die verschiedenen distinkten Elementen des Romans zusammensetzen, und die den Rezipienten immer wieder darauf lenken, den Roman im Rückblick als „Bild“ zu sehen:

Ich will damit nicht sagen, daß ich mich in den vergangenen Jahren unglücklich gefühlt habe. Nein, ich würde mich sogar als überwiegend zufrieden bezeichnet haben. Doch es war ein anderes Glück. Es war feiner verteilt, gleichmäßiger wohl, von weniger Schwankungen betroffen. Ich lebte wie in einem Aquarell, mit blassen ineinander verlaufenden Farben, nicht wie in einem Ölbild, das kraftvoller ist in seinen Ausdrucksmitteln.

[... über seine Ehe:]

Jeden Freitag Nachmittag nach Dienstscluß fuhr ich aufs Land in unser kleines Bauernhaus mit dem großen Garten. Meine Frau bewohnte es die ganze Woche über [...]. Nach Jahren ständigen Zusammenlebens haben wir diese Lösung als angenehm empfunden. Sie ließ uns genügend Alleinsein, das uns inzwischen wie eine gute Grundierung für die wechselnden Bilder des Zusammenseins erschien.

Boetius, Henning: LAURAS BILDNIS, S. 45

Häufig dient die Metapher der „Leinwand als Leben“ – und damit eine räumliche Ausprägung als Bild für eine zeitliche – als Indiz für eine vom Leser zu leistende Piktoralisierung. Das erzählte Leben ist ein vergangen- und vollendetes. Aber im Erzählakt beginnt es neu, beginnen die textuell erzeugten „Farben“ sich auf der weißen Fläche auszubreiten *wie auf einer sorgfältig grundierte[n] Leinwand, die danach schreit, endlich bemalt zu werden* (Rygiert, Beate: DIE FÄLSCHERIN, S. 525):

[...] die Gedanken und Stürme und das Erinnern und Leiden werden wieder erwachen, aber jetzt ist das Dasein eine rohe Leinwand, noch nicht geleimt, noch nicht grundiert, kein Kohlestift hat sie berührt, sie ahnt noch nichts von einer Imprimatura, geschweige denn von irgendwelchen Farben, wie die Segel im Wind der Esperanza, ohne Zeichen, ohne Geschichte. (S. 40f.)

Michael Frayn lässt in DAS VERSCHOLLENE BILD den Protagonisten seinen Handlungsplan als Gemälde entwerfen: Der Kunsthistoriker hat einen Breugel im Haus eines Mannes entdeckt, der von Wert und Bedeutung seines Besitzes nichts ahnt. Diesem will der Kenner nun das Kunstwerk abkaufen, mit folgender Strategie, die er – auf einem Hügel, ins Tal blickend (!) – entfaltet:

Ich patinire die Landschaft, die vor mir liegt, ich bruegelisiere sie. Eine kleine Übung für mein Projekt. Ich male ein Gebirge hinein. [...] Im Mittelgrund sind zwei Jungs von der benachbarten Gesamtschule [...] Im Vordergrund sieht man zwei Investmentbanker [...].
[...]

¹⁸⁰⁶ Aufgrund der Quantität dieser „Piktoralisierung der Fiktion“ in den Bilder-Texten bietet sich eine spezielle Untersuchung dieser Systemreferenz an. Im Rahmen dieser Arbeit kann sie nicht eingehender Gegenstand sein.

¹⁸⁰⁷ Vgl. Kapitel 6.1.2

Das gilt auch für mein Bild, das ich male. Ich lege die großen Diagonalen fest, die den Blick des Betrachters ins Weite führen. Für die letzten winterlich kahlen Zweige nehme ich Asphalt [...]
Ich sehe mich schon in dem sonnendurchfluteten Land, das vor mir liegt, in der Hand mein Bild, das ich dem frei erfundenen Kaufinteressenten anbieten will, dann aber, wie ich Tony Churt umstandslos erkläre, bei uns zu Hause ein paar Tage an die Wand hängen werde, weil es mir so gut gefällt [...].
[... Ausführung des Plans]
Doch zurück zum Vordergrund. Zuerst muß ich den Giordano loswerden [...].
Nein! Zurück mit dem Azurit auf die Palette! Erst ein paar dunkelbraune Schatten, in denen die Helena [ein anderes Gemälde, das er im Auftrag des Breugel-Besitzers verkaufen soll] verschwindet. (S. 90f.)

Von dieser nur indizierenden „Piktoralisierung“ – in der Systematik Rajewskys als „explizite Systemerwähnung“ zu bezeichnen – lässt sich eine tiefergehende formale unterscheiden und am Beispiel von Ken Folletts *DER MODIGLIANI-SKANDAL* beschreiben. In diesem Roman stellt das Gemälde des bekannten Künstlers zumindest für den Leser das einzige Element dar, das all jene Figuren und Figurengruppen in Beziehung setzt, die Jagd auf eben dieses machen. Die piktorale Komplexität dient hier als Modell, wie der textuellen Spatialisierung entgegenzuwirken ist, die durch eine ungleichzeitige Darstellung dennoch eine Gleichzeitigkeit, eine temporale „Vielschichtigkeit“ des Erzählten suggerieren will. Die mediale Form des Textes vermittelt durch ihr Nacheinander jedoch zunächst eine Nachzeitigkeit und kann nur durch permanent erinnernde Vokabeln wie „zur gleichen Zeit“ oder „währenddessen“ auf eine Parallelität der Szenen, welche die Dramatik der Handlung zwingend erfordert, verweisen: Alle suchen gleichzeitig nach dem Gemälde, Spannung wird maßgeblich durch die Frage erzeugt, wer es zuerst findet.

Auch wenn der Gegenstand, nach dem die Figuren suchen, hier auf *histoire*-Ebene austauschbar wäre, weil dort allein der finanzielle Wert des Kunstwerks von Interesse ist, so lässt sich die Funktionalisierung des thematisierten und inszenierten Gemäldes mit Blick auf den ganzen Roman dennoch als intermediale beschreiben, weil der Bilder-Text auch durch die Thematisierung des piktoralen Fremdmediums auf dessen mediales Charakteristikum der Komplexität hinweist und außerdem die Bezeichnung der vier Teile (Grundieren der Leinwand, Die Landschaft, Figuren im Vordergrund, Der Firnis) eine Tableauisierung des zu Lesenden – nicht nur in metaphorisch-inhaltlicher Hinsicht (s.o.) – nahe legt: Der notwendigerweise spatialisierte Text soll als komplexe, vor allem im Sinn von zeitlich „vielschichtige“ Einheit erscheinen, deren Modell das simultan vieles parallel präsentierende Bild darstellt.

Ebenfalls in formaler Hinsicht dient das piktorale Modell jenen historischen Romanen, die dem Leser durch eine Rahmenerzählung Eingang in die erzählte Vergangenheit verschaffen. Wie der Rahmen ein Bild, umschließt in diesen Bilder-Texten ein Heute das Gestern und bewirkt, was jeder Rahmen bewirkt: die komplexitätsreduzierende Fokussierung.¹⁸⁰⁸

„Dabei ist der Blick des Betrachters sozusagen gefangen innerhalb des begrenzenden Rahmens dessen, was das Bild sehen läßt, während in der Realwelt der Blick stets erneut unbegrenzt zu schweifen vermag. Im Bild gibt es aber kein Mehr. Das Sichtbare stößt am Rahmen auf seine Grenze.“¹⁸⁰⁹

Die Hälfte der hier untersuchten historischen Romane schließt das „vergangene“ Geschehen in ein „aktuelles“ ein und verstärkt die Rahmenwirkung des Letzteren durch eine Thematisierung des piktoralen Merkmals, die sowohl theoretisch explizit als auch allein durch die Inszenierung eines Gemäldes realisiert wird. Wolfram Fleischhauer beispielsweise umrahmt seinen Roman mit der

¹⁸⁰⁸ „Der Rahmen (cadre) polarisiert den Raum auf sein Inneres hin [...]. Der Rahmen ist zentripetal [...].“ (André Bazin. Zit. nach: Paech, Joachim (1989): *Passion oder die Einbildungen des Jean-Luc Godard*, S. 42)

¹⁸⁰⁹ Eykman, Christoph (2003): *Über Bilder schreiben*, S. 47

ausführlichen und im Wortlaut bis auf kleine Abweichungen identischen Beschreibung des zentralen Gemäldes „Gabrielle d’Estrées und eine ihrer Schwestern“ aus dem Munde des Ich-Erzählers der Rahmenhandlung, der vor und genauso nach seiner Suche nach dem *Schlüssel zu dem Gemälde* (S. 15) ratlos vor selbigem Werk im Louvre steht. Auch Peter Dempfs *DAS GEHEIMNIS DES HIERONYMUS BOSCH* beginnt und endet vor dem berühmtesten Gemälde dieses Malers, dem „Garten der Lüste“.

Keiner dieser Bilder-Texte funktionalisiert das von ihm thematisierte Pikturale jedoch allein als formales Modell der Rahmung zum Zwecke der „Umzäunung“ der ausufernden Handlung. Intermedial „vielschichtiger“, das heißt mit einer inhaltlichen Komponente, nehmen diese und fast alle Liebes-, weniger jedoch die Kriminalromane Bezug auf das Gemälde, das eben nicht nur konkret ist, sondern auch allgemeines repräsentiert, und machen sich dessen Komplexität zunutze.

„Hast Du die Figuren auf dem Bild vor Augen? Sie haben eine besondere Geschichte. Kennst du sie?“

„Nein. Aber erzähl!“

„Nun, ein wenig ähnelt das, was auf dem Bild passiert, unserer Situation.“

Soyener, Johannes K. / Bossi, Bartolomeo: *DIE VENUS DES VELASQUEZ*, S. 91

In ihnen ist das zentrale Gemäldemotiv nicht nur – aus Produktionsperspektive – als zentrifugaler Anlass und Ausgangspunkt des Plots zu erkennen, es lässt sich – aus Rezipientensicht – genauso als stets gegenwärtiger Bezugspunkt, an den der Leser das divergierende Geschehen zentripetal rückkoppeln kann, fassen: Das Gemälde als inhaltlicher Urgrund des Erzählten, als in den „Abgrund“ des Textes „Gesetztes“. Aufgerufen ist damit das literarische Modell der *mise en abyme* (In-Abgrund-Setzung):

„Im weiteren Sinne [nicht in dem André Gides, auf den der Terminus zurückgeführt wird] meint *mise en abyme* [...] die Reduplikation eines Werks innerhalb seiner selbst. [...] Gemeint ist nicht die Wiederkehr desselben, sondern eines *analogen* Gegenstandes als Signifikat irgendeines zeichenhaften Gebildes, das in der Geschichte selbst erscheint und im Text, sei es direkt zitiert, sei es nur referiert wird“¹⁸¹⁰

Gemeint ist also eine Form der literarischen Rekursivität, die sich in einem isolierbaren Gegenstand – hier: dem inszenierten Gemälde – manifestiert. Dieser spiegelt „mindestens ein in der Regel signifikantes Element (inhaltlicher oder formaler Natur) einer übergeordneten Ebene“¹⁸¹¹. Dies ist sowohl durch die Einbettung von Fremdgattungen im Literarischen möglich als auch als „transposition par mise en abyme d’un art dans un autre“¹⁸¹². Von den drei Formen¹⁸¹³ einer solchen poly-medialen *mise en abyme*, die Martina Mai klassifiziert, kommt in den Bilder-Texten – die sich auf *discours*-Ebene durch eine starke Konventionalität auszeichnen – im Wesentlichen nur die erste zum Tragen, die „réflexion des l’énoncé“, die an der „thematischen oder referentiellen Schicht, der Geschichte“ ansetzt und so eine „fiktionale Verdoppelung“, eine[.] inhaltliche[.] Wiederkehr der Handlung oder wichtiger Themen auf einer anderen fiktionalen Ebene“¹⁸¹⁴ darstellt. Heide Eilert hält diese Funktionalisierung des inszenierten Kunstwerks in einem literarischen Text als „Spiegel“ von Handlungs- und Figurenkonstellationen, als Verdichtung ihrer Problematik sowie als Symbol künftiger Entwicklungen, die sie zusammenfassend als „verweisende Bezugnahme“ beschreibt, für

¹⁸¹⁰ Mai, Martina (2000): *Bilderspiegel – Spiegelbilder*, S. 54f. Sie zitiert Goebel, Gerhard (1972): *Funktionen des ‘Buches im Buche’ in Werken zweier Repräsentanten des ‘Nouveau Roman’*, S. 36.

¹⁸¹¹ Wolf, Werner (2001): *Mise en abyme*, S. 442

¹⁸¹² Dällenbach, Lucien (1997): *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*, S. 98

¹⁸¹³ Mai, Martina (2000): *Bilderspiegel – Spiegelbilder*, S. 56f. Die zwei weiteren setzten am Gestaltungsprozess (Produzent, Rezipient, Kontext) und am artistischen Code an.

¹⁸¹⁴ Ebd. S. 57

derart augenfällig, dass die Gefahr bestehe, von dieser Einsatzmöglichkeit her „die dominierende Funktion des ‚Kunstzitats‘ überhaupt zu extrapolieren“¹⁸¹⁵. Die Ursache dafür liege in der „wesensmäßigen“, das heißt der medial bedingten Konzentration auf den „bedeutsamen Moment“, der Vorher und Nachher schon mitenthalte. Gemeint ist also die Komplexität der Repräsentation (und Suggestion) von Vielem, die das Bild aufgrund seiner Medialität ermöglicht.

Mit Blick auf die Bilder-Texte ist diese Funktionalisierungsmöglichkeit des inszenierten Gemäldes in der Tat eine häufig genutzte, was schon allein darauf zurückzuführen ist, dass sich ein konkretes Kunstwerk auch als der Produktionsanlass und die narrative Quelle dieser Romane erkennen lässt, daher deren *story* kumuliert und „spiegelt“ und so außerdem – im Umkehrschluss – auch den literarischen Text nach dem Lesakt als komplexes Tableau erscheinen lässt. Dies gilt etwa für Tracy Chevaliers Roman DAS MÄDCHEN MIT DEM PERLENOHRRING, dessen Plot eben eine fiktive Ausweitung des inszenierten Gemäldes ist. Die Verfilmung von Peter Webber zeigt dies in visuell verdichteter Weise, wenn sie in der zentralen Szene das Modell mit Überblendtechnik ins Gemälde übergehen lässt. Neben anderen meist historischen Romanen, die ihren Ursprung in einem realen Werk haben und dessen Modelle zu ihren Figuren machen, lässt sich die *mise en abyme* auch durch eine stärker symbolische Relation zwischen den Protagonisten und Abgebildeten realisieren. So ist etwa in TRÜGERISCHES LICHT DER NACHT das Verhältnis der zwei Hauptfiguren zueinander im zentralen Gemälde stets latent präsent. Obwohl dieses eigentlich laut Kunstexperten den aus den Fluten geretteten Moses oder den jungen Paris, der von einer Bärin in Menschengestalt gesäugt wird, darstellen soll, findet der Ich-Erzähler daran seine eigene Situation reflektiert:

Chiara gab sich nach wie vor abwesend und war auch auf mein Drängen hin unzugänglich, ganz wie die Frau auf La tempesta, die sich gegenüber dem Drängen des Fremden abweisend verhält, der am anderen Ufer des Baches ihrer Nacktheit beiwohnt.

Prada, Juan Manuel de: TRÜGERISCHES LICHT DER NACHT, S. 106

In Fleutiaux´ DIE FRAU UND DAS BILD sind es ebenfalls Gemälde, die das Verhältnis der Frau zu ihren beiden Männern – Gatte und Geliebter – veranschaulichen. Die gestörte Beziehung zu ihrem ihr charakterlich ähnlichen Ehemann verkörpern *zwei [getrennte] große Bilder mit konventionellem Goldrahmen. Sie stellen einen Mann und eine Frau dar [...] Beide befinden sich Seite an Seite auf derselben Wandfläche, aber sie sehen sich nicht an* (S. 6). Das Verhältnis zu ihrem Geliebten repräsentiert das titelgebende Bild, auf dem Farben (das Künstlerisch-Chaotische des Geliebten) ein starres Gitter (die Strukturiertheit der Grammatik-Lehrerin) umfließen.

In ähnlicher Weise wird das Gemälde als *mise en abyme* in Maureen McCarthys DAS BILD DES MÄDCHENS funktionalisiert. Das titelgebende Kunstwerk nimmt in komplexer Weise das voraussichtliche Ende des Romans vorweg. Dieser erzählt die Entwicklungsgeschichte eines jungen Mädchens, dessen Eltern es in einer renitenten Phase bei seiner Tante unterbringen, wo es zur Ausgeglichenheit eines Erwachsenen finden soll. Über diesem Prozess hängt als potentielles Damoklesschwert und in Gestalt eines Gemäldes, dem „Bild des Mädchens“, die früh beendete Geschichte der Verwandten, die sich in jungen Jahren das Leben durch den Sprung in einen Fluss genommen hat. Die Relation zwischen den beiden Mädchen, des gemalten verstorbenen und des lebend sich selbst suchenden, wird durch eine unausgesprochene Identifikation der Protagonisten mit der Abgebildeten unterstrichen. Der Leser soll also darauf ausgerichtet werden, die scheinbar unabwendbare

¹⁸¹⁵ Eilert, Heide (1991): Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung, S. 26

Entwicklung des Teenagers schon im immer wieder inszenierten Gemälde vorweggenommen zu sehen, spätestens als die Jugendliche verschwindet und ihre Verwandten sie in Flussnähe suchen. Dass jedoch die Geschichte der Heranwachsenden nicht mit dem vorge-*zeichneten* Tod endet, sondern die Läuterung sich in der Auseinandersetzung mit der Abbildung / der Abgebildeten vollzieht – keine wirklich überraschende Wendung des Romans – widerspricht nicht der Charakterisierung des Gemäldes als *mise en abyme* der *story*. Diese hat nur seine offensichtlich in die Irre leitende und dadurch Spannung erzeugende Funktion als solche kurz vor Ende dieses Bilder-Textes erfüllt:

Plötzlich fiel die Traurigkeit über Rubys Geschichte von mir ab. An ihre Stelle trat eine tiefe Freude darüber, dass ich immer noch da war. [...] Wenn ich Ruby von der Brücke in ihr kaltes, nasses Grab gefolgt wäre, hätte meine Tat im Leben anderer Menschen für immer weitergelebt.

McCarthy, Maureen: DAS BILD DES MÄDCHENS, S. 429f.

Ein Brand hatte das Gemälde folgerichtig in dem Moment zerstört, in dem die Protagonistin auf der Brücke gestanden hatte.

Die bislang angeführten Bilder-Texte, die reale und fiktive Werke inszenieren, zeigen dass keineswegs nur „im Fall eines erfundenen Kunstwerkes [...] die[.] [polymediale *mise en abyme*] [...] nicht aus der fiktiven Welt des Romans hinaus[führt], sondern [...] die fiktive Welt spiegelbildlich [verdoppelt] und [...] den Leser umso gewisser in sich ein[schließt]“¹⁸¹⁶, wie Martina Mai behauptet. Es ist vielmehr gerade als intermediale *mise en abyme* zu bezeichnen, wenn sich im Falle eines realen Kunstwerks die thematische „In-Abgrund-Setzung“ nicht als eine konventionalisierte Interpretation des Gemäldes erweist – dies käme einer intermedialen Intertextualität gleich –, sondern wenn die Inszenierung sich von diesen Deutungsdiskursen emanzipiert und die relative semantische Offenheit des Piktoralen für die *mise en abyme*-Funktion im Roman neu fruchtbar macht.

Die intermediale Referenz auf ein Gemälde kann also dazu dienen, dem Text eine latente, der des Bildes ähnliche komplexe Sinnstruktur zu verleihen. Eine dem Leitmotiv vergleichbare Inszenierung des Kunstwerkes kann eine sequenzielle Aktualisierung derselben evozieren – mit dem Ziel, ein geschlossenes Ganzes der divergierenden *story* zu suggerieren, einen inhaltlichen Komplex, der seine Verankerung in dem im Text inszenierten Gemälde findet.

Von Bedeutung ist solch ein latentes „piktorales“ Textzentrum erst recht, wenn um dasselbe herum nicht eine, sondern acht einzelne Geschichten gruppiert und diese dennoch im Zusammenhang als „Roman“ bezeichnet werden. In Susan Vreelands DAS MÄDCHEN IN HYAZINTHBLAU ist es einzig das fiktive gleichnamige Gemälde eines „Malers aus Delft“, das die unterschiedlichen Orte, Zeiten, Figuren, von denen erzählt wird, verbindet und „über die Jahrhunderte zum stummen Zeugen alltäglicher und dramatischer Schicksale“ wird, wie es der Klappentext betont. Doch neben dieser mehr formalen Funktion zur Verkettung der distinkten Roman-Kapitel offenbaren sich auch inhaltliche Funktionalisierungen, die das ausschweifend Erzählte auf den begrenzten Raum des inszenierten Tableau (zurück-)zwingen.

*Du Braut der Ruhe, ungeschändet noch
Ziehkind der Stille und der trägen Zeit...
Stumme Gestalt! Entreißt uns die Gedanken
Wie Ewigkeit.*

Vreeland, Susan: MÄDCHEN IN HYAZINTHBLAU, S. 9

¹⁸¹⁶ Mai, Martina (2000): Bilderspiegel – Spiegelbilder, S. 80

Dieses dem Roman vorangestellte Zitat von John Keats (1819) weist mit der „trägen Zeit“, die der „Braut der Ruhe“ innewohne, nicht nur auf die Zeitlosigkeit des Gemäldes hin, das aufgrund dieser medialen Eigenschaft fähig ist, übergreifend im Erzähltext die verschiedenen Zeitdimensionen zu verbinden. Es „entreibt“ auch dem Betrachter „die Gedanken“: Je einer Figur in jeder der acht Geschichten dient das Kunstwerk als selbstreflexive Erkenntnisinstanz. In dem jeweils neu, aber ähnlich beschriebenen Ausdruck des gemalten Mädchens findet sie sich in einer bislang unbekanntem Facette ihrer Persönlichkeit gespiegelt – auch als Gegenbild (*Sie war alles, was Aletta nicht war – kultiviert und kontemplativ*. S. 140). In einem nahezu kartharsischen Moment (*[...] Saskia und Stijn würden nie mehr so sein, wie sie einmal waren*. S. 134), in dem der Protagonist vor dem Gemälde sitzt oder steht und eine Erkenntnis gewinnt oder Entscheidung trifft (*Zum ersten Mal konnte er sich vorstellen, alles zu erzählen, die Geschichte des Bildes und die Rolle, die sein Vater [der das Gemälde im Dritten Reich einer jüdischen Familie gestohlen hatte] dabei gespielt hat [...]. Hier, direkt vor dem Gemälde, würde er sie [...] erzählen, um nicht sterben zu müssen*. S. 35), erstarrt er bildgleich. Dadurch wird auch die *mise en abyme*-Funktion des Gemäldes inszenatorisch unterstrichen: Das gemalte Mädchen, das *von Natur aus still war [...], das sich aber] etwas so Inniges oder Abwegiges wünschte* (S. 52), das Gemälde also, das eine ruhige Intensität ausstrahlt, enthält die Sehnsucht der einzelnen Protagonisten, die diese in ihren Leben, von dem die acht Erzählungen je nur einen Ausschnitt zeigen, begleitet und der sie im Angesicht des Gemäldes gewahr werden.

Als ich mich erhob, um mich zum Gehen zu wenden [...], konnte ich mich nicht vom Anblick des Mädchens auf dem Bild losreißen. Was mir vorher wie eine Leere in ihrem Blick vorgekommen war, erschien mir jetzt als unwiederbringliche Unschuld und eine tiefe Gemütsruhe, die mir einen Stich versetzte. [...] Dieses Mädchen, wenn sie eine Frau geworden war, würde alles riskieren, alles opfern, über alles hinwegsehen und alles ertragen, um mit ihrem Geliebten vereint zu sein. (S. 95)

Der Ausdruck des MÄDCHENS IN HYAZINTHBLAU ist der komplexe, plane Urgrund jedes einzelnen Kapitels, auf dessen „Fläche“ die neuen textuellen Erzählschichten aufgetragen werden – nicht ohne dass die „Gemäldegrundierung“ meist palimpsestartig, in der „erstarrten“ Szene sogar deutlich durchschien. Der Roman gleicht damit einer „Bild-Geschichte“, einer Aneinanderreihung von neuen, distinkten „Literatur“-Gemälden, aufgetragen auf die je gleiche piktorale Grundierung. Im letzten Absatz des Romans spricht das Modell des fiktiven Vermeer-Gemäldes selbst diese Fähigkeit des Speicher-Mediums Bild aus, das zeitunabhängig Wesentliches bewahren kann¹⁸¹⁷, ohne es im Jetzt konkretisieren zu müssen und deshalb als „vorgrunder Leinwand“ für aktualisierte „Übermalungen“ zu dienen vermag.

Sie dachte an alle Menschen auf allen Gemälden [...]. Ihre Augen, die spezielle Neigung eines Kopfes, ihre Einsamkeit, ihr Leiden und ihre Sorgen wurden von einem Künstler entliehen, damit diese von anderen Menschen über die Jahre gesehen werden konnten, denen sie nie von Angesicht zu Angesicht begegnen würden. Menschen, die ihr ganz nahe sein würden, dachte sie, nur auf ein paar Armeslängen, die sie anschauten und anschauten, aber nie wissen würden, wer sie wirklich war. (S. 205)

Formal gerahmt und inhaltlich gespiegelt erscheint auch die historische Binnenerzählung in Fleischhauers *DIE PUPURLINIE*, die den *Schlüssel zu dem Gemälde* (S. 15), zu dessen geheimnisvoller Darstellung zu bergen verspricht und die Entstehungsgeschichte des Kunstwerks erzählt.

Koszinski schien seine Gedanken zu ordnen. Ich machte mich auf einen kurzen Bericht gefaßt. Stattdessen begann er plötzlich, ein historisches Tableau [!] zu entwerfen.

¹⁸¹⁷ Vgl.: *Kunst bleibt immer in der Gegenwart, auch lange nachdem wir Menschen zu Staub geworden sind.* (Moggach, Deborah: *TULPENFIEBER*, S. 212)

3[. Kapitel]

Wir schreiben das Jahr 1590. Frankreich ist nach dreißig Jahren Religionskrieg fast völlig zerstört. [...]
(S. 35)

Als ein zu überblickendes Tableau erscheint jedoch eine in Sprache erzählte Geschichte nur, wenn es eine historische ist, die rückblickend als vollendet verfügbar auch im fiktiven Rahmen als abgeschlossen behandelt werden kann. Nur deshalb kann die Chronologie der Ereignisse, das heißt, die „thematische Syntax“, aufgehoben werden, nur deshalb vermag es der Erzähler *schon wieder vor[zugreifen]*, obwohl er sich *doch vorgenommen [hatte]*, *der Reihe nach zu erzählen* (S. 35) – nur weil die Einzelelemente der Geschichte schon vorliegen, kann er auf deren lineare Struktur zugreifen als liege eine tableaugleiche syntaktische Offenheit vor. Dass auch der Roman-Rezipient den historischen Einschub im Rückblick als komplexes „Historiengemälde“ wahrnehmen soll, zeigt die Perspektive, die der Ich-Erzähler stellvertretend für den Leser im Anschluss daran einnimmt und die an jene des Überblicks über ein Gemälde erinnert: Auch er „erwacht“ nach dem narrativen Ausflug in die Vergangenheit in seiner Gegenwart und findet sich nach einer gedankenverlorenen Wanderung auf einem Hochplateau wieder, von dem ihm ein Blick auf ein Panorama gewährt ist, in dem er sich die soeben geschilderte historische Szenerie vorstellen, in dem er sie bildgleich „überblicken“ kann.

4[. Kapitel]

Koszinski unterbrach seine [historischen] Ausführungen und ließ sich im Gras nieder. Ich brauchte einen Augenblick, um wieder in die Gegenwart zurückzufinden. Wir waren auf einem Hochplateau angekommen, von dem aus man die Rheinebene überblicken konnte. Tief unter uns lag Freiburg. Der Turm des Münsters ragte weithin sichtbar aus der Dunstglocke hervor, die über der Stadt schwebte. Am Horizont zeichneten sich schemenhaft die Umrisse der Vogesen ab, und ich konnte mir unschwer vorstellen, wie vor vierhundert Jahren irgendwo in der Ebene dahinter ein Vierspänner über holprige Wege nach Süden gerumpelt war. (S. 56)

Am Ende des Kapitels 4, gleichzeitig dem Schluss des ersten Teils, wird jedoch schon wieder die historische Dimension eingeleitet, deren narrative Rückblende dann den gesamten zweiten von drei Teilen umfasst: Der Ich-Erzähler versenkt sich in die Lektüre alter, aufgetauchter Dokumente, die Licht auf die Entstehung des für ihn faszinierenden Gemäldes werfen. Ein zumindest „dämmriges“ Licht, denn als er die Schriften mit Beginn des dritten Teiles erst beiseite legte, als es draußen schon *dämmerte*, war ihm allein ein *anderes Geheimnis offenbar geworden, dasjenige der Kunst nämlich, die mit Rätseln umgeht, diese jedoch keiner Lösung, sondern einer Form zuführt [.]* (S. 420). Gemäß der Intention des Autors, der seinen Roman weniger als historischen denn als „romanhafte Bildinterpretation“ (Nachbemerkung, S. 423) versteht, bleibt die mysteriöse Gemäldeoberfläche also unbeschadet, unberührt von der textuellen Auslegung – und kann diese dennoch in sich auf- bzw. auf sich drauf nehmen. Im Gemälde ist die historische Geschichte, der Hauptteil des Romans, angelegt, im Roman wird sie ausgebreitet und aufbereitet – mehr jedoch nicht. Der Text bleibt Tableau, auch er wahrt die piktoral-mediale Form, deren Komplexität impliziert, dass etwas bildlich Dargestelltes nicht „aus-“, im Sinne von „zu Ende“ gesprochen werden kann. Das Gemälde dient also als *mise en abyme* im klassischen Sinne. Es spiegelt vorwegnehmend das Romangeschehen – stets latent, im Abgrund – und „umrahmt“ nicht nur im Pro- und Epilog den gesamten Bilder-Text, sondern hält auch die durch zahlreiche Figuren und Handlungsorte ausufernde Handlung im Rahmen.

Nicht in gleicher Weise konsequent und offensichtlich, doch in Ansätzen ähnlich funktionalisiert Peter Dempf ein Gemälde Hieronymus Boschs. Im „Garten der Lüste“, eines allein aufgrund seines Detailreichtums rätselhaften Kunstwerks der Geschichte, soll verborgen liegen, was als Liebesgeschichte sowohl Gegenstand der Rahmen- als auch Binnenhandlung ist: *Die ganze Antwort auf die Probleme zwischen Männern und Frauen* (S. 413).

Als *mise en abyme* funktionalisiert auch Peter Ackroyd in CHATTERTON das historische Gemälde von Henry Wallis, flechtet es jedoch formal stärker in die Struktur des Romans ein, was aufgrund der *spatial form* desselben auch in ganz anderer Weise zur Komplexitätsreduktion nötig ist. Das Piktoriale fungiert hier daher nicht nur inhaltlich, sondern auch formal als Modell der Romanform. Dies zeigt schon das „Figuren-Tableau“, das dem „Erste[n.] Teil“ vorangestellt und das als den *discours* des gesamten Bilder-Textes vorwegnehmende Spatialisierung im Kleinen zu bezeichnen ist. Auf zweieinhalb Buchseiten werden dort in Dialogszenen alle im Roman auftretenden Figuren – allein durch Absatz getrennt, nicht aber mit einer expliziten Kennzeichnung der unterschiedlichen Zeitebenen und Erzählorte versehen – vorgestellt, gleichsam also auf einer (zeitlichen) Ebene auf begrenztem, gerahmtem Raum. Diese, der piktoralen nachempfundene temporale Komplexität wird im gesamten Roman durch einen schnellen Wechsel der relativ kurzen Passagen und damit des häufigen und nicht grafisch gekennzeichneten Wechsels der Zeitebenen suggeriert. Permanent findet sich der Leser im Kreise anderer Figurengruppen in einer der drei Zeitebenen wieder¹⁸¹⁸. Die Abfolge folgt auch keiner Chronologie. Die zeitliche Linearität weicht somit einer Parallelität, die Zeit wird nach dem Modell der zeitlosen Flächigkeit eines Gemäldes negiert. Die Komplexität des Raumes wird damit auf die Qualität der Zeit übertragen. Das Gemälde kennt keine Zeitdimension, der Text soll seine selbst vergessen machen, durch Spatialisierung das Sequentielle kompensieren und eine Simultaneität suggerieren. Explizit sagt dieses einer der Protagonisten – in der Stunde seines Todes, dem Ende seiner Zeit:

„In dem Gedicht [seinem letzten] hatte er versucht zu beschreiben, daß die Zeit nichts anderes war als eine bestimmte Gesetzmäßigkeiten gehorchende Abfolge von Todesfällen, die Silhouetten aus Licht auf einer ausgetrockneten, gewaltigen Ebene bilden [...]“

Ackroyd, Peter: CHATTERTON, S. 263

Die permanente Durchbrechung der linearen Erzählstruktur in voneinander durchdrungene kleinste Einheiten steigert sich im letzten Teil des Textes. Immer kürzer werden die Abschnitte, die sich durch Figuren, Ort und Zeit unterscheiden. Immer stärker wird dadurch der Eindruck ihrer Synchronizität. Verbindendes Element ist einzig das Wallis-Gemälde, in dessen Motiv die Schlussequenz erstarrt: als *tableau vivant*. Dass am Ende alle durch die textuelle/narrative Expansion notgedrungen auseinander gerissenen, in Sukzession zerlegten Handlungsstränge, die jedoch immer schon im Gemälde kumulierten, keine zeitliche Differenz mehr kennen, sondern auf dem außerhalb von Zeit definierten Schlusstableau (wieder) zusammengeführt werden, ist markiert durch die Rahmung der vorletzten Passagen durch zwei Sequenzen, welche die wenigen Minuten beschreiben, die der erstarrten, die das Piktoriale zeigt, vorausgegangen sein müssen: dem Sterben Chat-

¹⁸¹⁸ Es lassen sich darüber hinaus auch vereinzelt Beispiele finden, in denen eine Synoptizität der Orte und Figuren in einer erzählten Zeit erzielt werden soll. Auch diese Tableauisierung erhöht die Komplexität des Romans: *Charles starb, und in der Bücherei schrieb Philip „Ja“ auf eine Aktennotiz; Charles starb, und Flint saß mit gesenktem Kopf über einer Taschenbuchausgabe der Bekenntnisse eines englischen Opiummessers; Charles starb, und Harriet hielt triumphierend ihre Katze in die Höhe; Charles starb, und Pat jagte um St. Mary Redcliff herum; Charles starb, und Mr. Leno piff vor sich hin, während er eine Messingstatuete von Don Quichote auf seiner Rosinante abstaubte.* (Ackroyd, Peter: CHATTERTON, S. 264)

tertens. Der narrative Anschluss, der den Bezug über die vier Seiten der vorletzten Sequenz hinweg zwischen der drittletzten und letzten herstellt, wird mit mehr expliziter Kohärenz erzeugt als bei den Abschnitten zuvor: Die eine Passage endet mit einer *jähren Flut hellen Lichts* (S. 355), die andere beginnt – in Kleinschreibung! – mit *eine[r] Flut hellen Lichts* (S. 358). In der Sequenz dazwischen, in der die Protagonisten des quantitativ dominanten Erzählstrangs alle noch einmal zu Wort kommen, wird außerdem von einer Figur die Produktion eines Romans angekündigt, wie er mit CHATTERTON bereits vorliegt. Durch diese Lenkung des Lesers auf das „Gebundensein“ des Narrativen einerseits und der Verknüpfung des Romanendes mit seinem Anfang andererseits wird ebenfalls nach piktoralem Modell Komplexität erzeugt: Der Text erscheint dem Leser als ganzheitlicher Korpus – in Material und Fiktion. Und dies umso mehr, als das erstens die Figur das Vorhaben des Romanschreibens nicht als plötzliche Idee, sondern als schon immer bestehendes Vorhaben bekundet. Und – entscheidender – als das zweitens die spatiale Form des vorliegenden Werks als dem Erzählgegenstand entsprechend charakterisiert wird: *„Das Leben schien mir so rätselhaft – alles hing zusammen und war doch getrennt. [...]“ [...] er erzählte ihr, wie sehr auch er von einer Welt verwirrt sei, in der sich einfach keine sinnvollen Zusammenhänge erkennen ließen* (S. 357). Erst nach Anblick des Gemäldes fühlt sich der fiktive Autor nun befähigt, den Roman in Angriff zu nehmen. Denn darin hat er den Kristallisationspunkt dessen, was *einfach zu geschehen* scheint, gefunden, den er bislang vermisste: *Und wenn man etwas zurückverfolgt, um Ursache und Wirkung oder ein Motiv oder eine Bedeutung zu entdecken, hat nichts einen wirklichen Ursprung* (S. 357). Im Kunstwerk liegt der Ursprung des Romanplots, was hier auf Figurenebene betont wird. Damit wird das Gemälde nicht nur als (Modell-)Form funktionalisiert. Es dient auch als *mise en abyme*: Denn das vor allem durch Spatialisierung erreichte Ziel der Zeitlosigkeit oder zumindest zeitlichen Komplexität eines Geschehens findet seine inhaltliche Entsprechung im Wunsch nach einem von der Zeit unangefochtenen Dasein des auf dem Gemälde (angeblich)¹⁸¹⁹ abgebildeten Dichters Chatterton, der – so erzählt es schon die kursiv noch dem Figuren-Tableau vorangestellte und mit der Information über die Existenz des Wallis-Gemäldes endende Kurzbiographie desselben – jung verstorben ist, dessen Tod jedoch das piktorale Kunstwerk verewigt und ihn selbst daher auf der letzten Seite sagen lassen kann: *Ich werde ewig leben [...]* (S. 360) – im gemalten Kunstwerk, das im Gegensatz zur Fotografie¹⁸²⁰ eben keinen Ausschnitt aus der Zeit repräsentiert, sondern elementare Momente dieser Zeit synthetisiert, gerinnen lässt¹⁸²¹, und so als durch ihr Medium stark determinierte Kunstform eine temporale Verdichtung erzeugt, die Zeitlosigkeit suggeriert:

„Erzählungen, Gedichte, Musik gehören der Zeit an und finden in ihr statt. Das statische, visuelle Bild leugnet die Zeit in sich selbst. Daher sind seine Voraussagen über die Zeit hinweg umso aufregender.“¹⁸²²

Während in diesem Bilder-Text die durch eine formale und inhaltliche Tableauisierung gestützte Komplexitätsreduktion von Zeit und Raum durch Spatialisierung und *mise en abyme* realisiert wird,

¹⁸¹⁹ Bereits in der dem Roman vorangestellten Kurzbiographie Chattertons, die auch die Entstehung des Wallis-Gemäldes erwähnt, wird berichtet, dass ein anderer Dichter dem Maler Modell gesessen hat.

¹⁸²⁰ *Max war unentschlossen. Die fünf Fotos, die er ausgewählt hatte, gehörten verschiedenen Epochen an. Sie umfaßten einen Zeitraum von vierzig Jahren. Was er haben wollte, war eine Synthese. Das Porträt, dachte er, könnte das Wunder vollbringen: Telma in ihrer Ganzheit wiederzugeben, zu erfassen, was in ihrem Gesicht die Zeit überdauerte.* (Desarthe, Agnès: FÜNF BILDER MEINER FRAU, S. 79)

¹⁸²¹ „Die Bildnisse, geschaffen, um vergegenständlicht einen Augenblick der unablässig verfließenden Zeit festzuhalten, sind quasi geronnene Zeit.“ (Bohnert, Karin (2003): Bildnisse auf der Bühne, S. 392)

¹⁸²² Berger, John (1992): Das Kunstwerk, S. 79

funktionalisiert der Roman von Lorenzo Marini, *DER TULPENMALER*, stärker die Thematisierung des Piktoralen als formales Modell für den stark spatialisierten Text¹⁸²³, thematisiert in der *histoire* auf Figurenebene jedoch außerdem explizit die Verlangsamung der Zeit, die er durch die simulierte Simultaneität gleichsam auf *discours*-Ebene suggeriert. Einer seiner zahlreichen Protagonisten, ein Wissenschaftler, versucht erfolglos zu erreichen, was dem (Tulpen-)Maler vorbehalten bleibt – die Zeit zu bezwingen:

„... die Zeit anzuhalten.“
Langsam.
 „Wie bitte?“
 „Um die Zeit anzuhalten.“
Langsam. Ganz langsam. Ein Rätsel.
 „Darum geht es? Das ist das Projekt, von dem sie immerfort reden?“ (S. 35)

Doch allein der bildende Künstler ist es, der die *Theorie vom „zeitlos Wahren“* (S. 47) in seinen Werken realisieren kann. Die Komplexitätsreduktion der zeitlichen Dimension wird also nicht nur vollzogen, sondern auch reflektiert. Bereits zu Beginn wird die Zeit als erfahrbare Größe relativiert:

Es war ein Aufwiedersehen. Manche Jahre vergehen in einem Augenblick.
Es war ein Lebewohl. Manche Augenblicke vergehen nie. (S. 14)

Diese Thematisierung findet ihre Entsprechung in der Form des Romans, der die Spatialisierung soweit treibt, dass sich die einzelnen Sequenzen häufig nur über ein bis zwei Seiten erstrecken und sich durch ihr enges Nebeneinander der Eindruck der Simultaneität der in ihnen erzählten Szenen verstärkt. Thomas Klinkert beschreibt dieses Verfahren anhand „*Espèces d’espace*“ von Georges Perec, der darin die vollständige Beschreibung eines Wohnhauses mit 100 Zimmern liefert, genau wie Marini dem Leser Einblick in den Lebensraum seiner zahlreichen Figuren gewährt:

„Der Eindruck von Simultaneität wird durch die nicht-lineare Anordnung der zusammengehörigen Textelemente bewirkt. [...] Aus dieser Textsyntax resultiert der Effekt, daß zusammengehörige Elemente getrennt werden, daß Korrespondenzen über große Entfernungen entstehen, so daß dem Leser beim Lesen das Dargestellte mehr oder weniger gleichzeitig präsent sein muss. [...]. Der Leser setzt durch seine Lektüre den Text zusammen wie ein Puzzle. [...]. Die Simultaneität des Beschriebenen wird unterlaufen durch die zwangsläufige Linearität, die Ausdehnung in Raum und Zeit, welche der beschreibende Text in Anspruch nimmt. Denn was gleichzeitig stattfindet, kann nicht gleichzeitig erzählt werden.“¹⁸²⁴

DER TULPENMALER stützt dieses komplexitätsreduzierende Verfahren der Spatialisierung, das heißt, der „parallelen“ Anordnung einzelner narrativer „Puzzleteile“, die nach und nach über die Dauer des Lesens aufgenommen „in einem simultanen Akt – reflexive reverence (Frank), Präsentation (Husserl) oder integrative phase (Gilman) – als Ganzes erfasst werden“¹⁸²⁵ sollen, indem er in seiner zweiten Hälfte dem Leser eine panoptische Schau auf das bisher bekannte gesamte Figurenpersonal gewährt – nach dem Modell des Betrachter-Gemälde-Verhältnisses:

Schnee.
Die makellose Antwort des Himmels.
Er legt sich auf die Dächer [...], auf die Fenster der Welt, durch die ein Admiral zu sehen ist, der das Meer betrachtet, eine Witwe, die zu einem Bild spricht, zwanzig weiße Leinwände, die bereit sind, Tulpen zu werden, sobald der Frühling kommt, ein Vergrößerungsfanatiker, der das soundsovielte Insekt aufspießt, um es zu studieren, ein Uhrmacher, der nachsieht, wie lange noch, ein bleiches Mädchen ohne Liebe und ohne Hoffnung, ein junger Bursche, der sie seit Tagen beschattet, ein Maler, der einen Brief schreibt, eine Blinde, die Farben kauft, ein Doktor, der eine Wolke hat verstummen lassen, ein Maler, der Rosen malt, als sei die Leinwand eine Bühne, und ein Bote mit einem Umschlag, der von weither kommt [...]. (S. 214f.)

¹⁸²³ Dass dies programmatisch ist, zeigen schon Kapitelüberschriften wie: *Amsterdamer Gesprächsfetzen – Teile eines großen Mosaiks* (S. 98) und *In Amsterdam, Gesprächsfetzen wie Konfetti* (S. 137).

¹⁸²⁴ Klinkert, Thomas (2001): *Der Text als Bildmedium?* S. 140f.

¹⁸²⁵ Mai, Martina (2000): *Bilderspiegel – Spiegelbilder*, S. 37

Die weiße Schneedecke wird hier zur weißen Leinwand, von der sich die Figuren wie distinkte Elemente auf einem Gemälde abheben. Erzeugt wird diese dem Leser stets zugewiesene „Vogelperspektive“ auf das Romangeschehen auch durch die permanente, explizite, oft ironische Selbstreflexivität des Romans (*Da sieht man, weshalb die Leute keine Bücher lesen. Weil die Geschichten schlecht sind. Weil da einfach einer verrückt wird, ganz plötzlich [...] S. 270f.*), der auch seine Rezipienten anspricht: [...] *Ihr im einundzwanzigsten Jahrhundert [...]* (S. 75, vgl. auch z.B. S. 91). So bleiben diese jedoch auf „Augenhöhe“ des auktorialen Erzählers und damit „außen vor“. Sie werden durch die stete Bewusstseinslenkung auf ihre Rezipientenposition in der zeitlichen Distanz des *Heutzutage* (S. 113) nicht in das erzählte Geschehen hineingenommen, bleiben „Betrachter“ eines „Historienbildes“, das zwei Jahre des 17. Jahrhunderts „zeigt“, und „umrahmt“ ist von chronologischen Abrissen der zehn Vor- und neun Folgejahre. Das dennoch im Präsens Erzählte erscheint allein deshalb als komplexe, zeitlich abgeschlossene Einheit, so dass der „Tableau-Effekt“, der bei chronologisch aufgebauten Romanen erst in der Rückschau erreicht werden kann, hier immer schon während des Rezeptionsaktes eintritt. Denn bereits zu Beginn des Romans wird der zeitliche Rahmen auch explizit aufgespannt: *Zwei Jahre. So lange dauert die Geschichte dieses Buches* (S. 14). Und innerhalb desselben wird außerdem der linearen Progression immer einmal vorgegriffen und gleichzeitig erneut die mediale Verfasstheit des Romangeschehens ins Gedächtnis gerufen: *Und ein Professor ohne Antwort sucht verzweifelt nach seiner Frage. Er wird sie finden, aber erst ein paar Seiten später. In aller Ruhe. Schließlich ist dies keine Geschichte aus dem einundzwanzigsten Jahrhundert* (S. 225f.). – Der Leser weiß: Das Geschehen ist abgeschlossen, vergangen, allein in medialer Form konserviert.¹⁸²⁶ Das Bindeglied zur erzählten Zeit stellt einzig der auktoriale Erzähler dar, der sich jedoch weder im 17. noch im 21. Jahrhundert eindeutig verorten lässt, da er einmal von „Wir“ (er und die Leser) in der Geschichte, ein anderes Mal von „Ihr“ (die Leser) im Jetzt (vgl. z.B. S. 75) spricht und beide Dimensionen zu verbinden sucht, indem er den Leser punktuell durch einer Regieanweisung ähnliche zeitliche Standortbestimmungen mit in die erzählte Zeit holen will: *Wir befinden uns in einem großen Raum, Napiluts Atelier. Vier Fenster am Ende der linken Wand, ein roter Stuhl davor, und an der Wand gegenüber die Staffelei mit der Leinwand. Weiß. [...]* (S. 38). Dass der Erzähler in diesem „Wir“ die Perspektive des Lesers einnimmt, zeigt sich in der vorletzten narrativen Textsequenz des Romans, in der *[w]ir [...] uns auf der Beerdigung von Absentia [befinden]. [...]. Vom einundzwanzigsten Jahrhundert aus einer Beerdigung im siebzehnten beizuwohnen. Wie komisch. Auf dem Amsterdamer Friedhof [...]* (S. 287). Dieses Kapitel ist auch jenes, in dem die erzählte Zeit des 17. Jahrhunderts ohne grafische Kennzeichnung in die des 21. Jahrhunderts übergeht – und das an einer „piktoralen Schnittstelle“: Nachdem der Maler Napilut [Anagramm von ital. Tulpe – tulipani] *jenes Bild, das sie beide mit einem unsichtbaren Band vereint hatte* (S. 289) allein auf das Grab seiner Geliebten legt, sind da *[d]och [...] Stimmen zu hören, auch wenn sie aus unserer Zeit kommen. Aus Saal XXIII des Metropolitan Museum of Art in New York, im September 2001* (S. 290). Dann bekommt ein Museumsführer das Wort, der die „Kunstkritik“ der letzten zehn Jahre zitiert, die Napiluts florales Werk in den Blick genommen habe.

¹⁸²⁶ Der letzte Satz des dem ersten Kapitel vorangestellten chronologischen Vorspanns lautet unter dem Eintrag des Jahres 1650: *Eine Liebesgeschichte beginnt, auch wenn die ersten Sätze des Buches [!] lauten: [...].* (Marini, Lorenzo: DER TULPENMALER, S. 12)

Das letzte Kapitel des Romans führt jedoch erneut ins 17. Jahrhundert, ins Atelier des Malers, der erstmalig nicht eine Blume angesichts einer Frau malt, sondern eine Frau, für deren Abbild eine Blume Modell steht: Auf dem Rückweg der Beerdigung hatte er eine weiße Tulpe gepflückt, sie vor die Leinwand gestellt und in drei Tagen und drei Nächten die verstorbene Geliebte gemalt – der erste Genrewechsel seiner Malerkarriere. Die letzte Sequenz des letzten Kapitels führt dann erneut ins Metropolitan Museum of Art, im September 2001, Saal XXXIII: Als Vortrag des Kunstexperten wird dieses Gemälde abschließend mit den Strategien der ausführlichen deskriptiven Versprachlichung und der analogen Sichtbarkeit inszeniert und der Romantext, der durch die *spatial form* bereits auf die „Fläche“ gezwungen war, abschließend auch durch eine *mise en abyme* „tableauisiert“: Das Gemälde, das *als das schönste holländische Porträt des siebzehnten Jahrhunderts gilt* (S. 295)¹⁸²⁷, ist der „Urgrund“ des Erzählten, auf dessen komplexer Fläche sich die erzählte „Liebesgeschichte“ zeitlos manifestieren lässt und allein in diesem piktoralen Medium ihrem Erzählgegenstand gerecht wird:

[Chronologischer Abriss der Folgejahre]

1651

Eine Liebesgeschichte endet. Doch die Liebe ist nie in einer Geschichte und kann daher auch nie enden. (S. 298)

Der Gefahr der Diversifikation, denen die Bilder-Texte aufgrund ihres der Unterhaltungsintention geschuldeten schnellen und viele Figuren, Orte und Zeiten involvierenden Handlungsgefüges auf den ersten Blick ausgesetzt scheinen, entgehen sie – das sollte in diesem Kapitel deutlich geworden sein –, indem sie durch die etwa Emotionalität und Spannung erzeugende „Mal-Schichtung“ ihrer Sequenzen ein dichtes und verdichtetes „Roman-Bild“ erzeugen, das einerseits seine narrative „Grundierung“ in dem inszenierten piktoralen Werk findet, dessen Medium andererseits modellhaft die Verdichtung vorgibt.

6.1.2. Fassbare Fiktion: visuelle Konkretheit

„Wo die vom Bild entworfene ‚Welt‘ immer durch Konkretheit und Vollständigkeit aller visuell wahrnehmbaren Elemente charakterisiert ist [...], bleibt jede vom Text abgebildete ‚Welt‘ bezüglich der von ihr implizierten visuell wahrnehmbaren Elemente abstrakt und unvollständig; sie ist charakterisiert durch visuelle Nullpositionen (‚Unbestimmtheiten‘ und ‚Leerstellen‘).“¹⁸²⁸

Ihre Ursache hat diese Tatsache in der Natur der Zeichen des jeweiligen Mediums. Während die piktoralen als ikonische Zeichen mittels Mimesis auf Außersemiotisches verweisen, realisieren die sprachlichen arbiträren Signifikanten diese Relation durch eine Konvention. Einher geht mit diesem Unterschied die bestehende oder nicht bestehende Intersubjektivität der visuellen Vorstellung. Mag ein Gegenstand, ein Raum oder eine Person durch die Sprache noch so detailliert beschrieben sein, vor den Augen verschiedener Leser wird eine graduell unterschiedliche Imagination entstehen. Die Wahrnehmung des anwesenden Bildes hingegen garantiert (zumindest potentiell) eine übereinstimmende Visualität aller es Schauenden. Die Suppletionsmöglichkeit, die sich hierdurch für den Text durch die Referenz auf das Bild ergibt, ist offensichtlich: Das sprachliche Medium profitiert von der visuellen Konkretheit des piktoralen. Der Text subsumiert seine semiotisch weitschweifenden

¹⁸²⁷ Das Gemälde ist fiktiv, es gewinnt jedoch Anschaulichkeit durch zahlreiche Referenzen auf reale Künstler: *Pinselfrich von Frans Hals | Licht [...] wie auf den Bildern von Rembrandt | dasselbe vibrierende Daseinsgefühl, welches das Bild durchdringt wie bei Vermeer.* (Marini, Lorenzo: DER TULPENMALER, S. 296)

¹⁸²⁸ Titzmann, Michael (1990): Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relation, S. 379f.

Ausführungen nicht nur auf der komplexen „Fläche“ eines Gemäldes, er findet sie dort auch visuell konkretisiert. Durch Inszenierung oder Thematisierung des Piktoralen „fingiert der Literat literarisch einen Ergänzungsschematismus – und zwar in Form einer Umrißgestaltung“¹⁸²⁹. Für diese Funktionalisierung gibt es ein prominentes Vorbild:

„In einem Maße wie kein Dichter zuvor ruft Goethe über seine zahlreichen kompakten Bildbeschreibungen und Bildreflexionen hinaus auch an zerstreuten Stellen immer wieder Erinnerungen an ferne Bilder auf, um Texte in ihrer Anschaulichkeit, in ihrer Bedeutungsdichte und Ausdruckskraft zu intensivieren.“¹⁸³⁰

Der intermediale Bezug scheint auf den ersten Blick jedoch nur wirklich nützlich, wenn der literarische Text ein reales, bekanntes Gemälde inszeniert, das jedem Leser als Produkt der Erinnerung in Anschaulichkeit vor Augen steht. Damit erfolgte der literarische Aufruf von Gemälden „um des Sichtbaren selbst willen [...]: als Versuch einer Bewahrung dessen, was sich durch ein anderes (das sprachliche) Medium von Bildern eben bewahren läßt“¹⁸³¹. Diese Komponente des piktoralen Charakters, die Anschaulichkeit, versucht die Literatur durch einfachen Verweis oder Vergleich in ihr Medium herüber zu retten, so dass mit ihrer Hilfe die sprachlich evozierten, das heißt imaginierten „Kulissen“ und Figuren der *histoire* Kontur und Gesicht gewinnen.¹⁸³² Wenn man die Funktionalisierung des inszenierten Gemäldes als klassische *mise en abyme*, als die stets latent präsente, konzentrierte Reduplikation einer *histoire*-Komponente im isolierbar inszenierten Element, weiter denkt, so ist auch eine solche pikturale *mise en abyme* vorstellbar, die mit der Anschaulichkeit des Gemäldes zentrale „visuelle“ Einheiten der *histoire* generiert und das durch Inszenierung punktuell in Szene gesetzte Fremd- als Repräsentations- und Speichermedium für eine vom Text allein nicht herzustellende visuelle Konkretheit und damit Intensität nutzt. Für diese Funktionalisierungsvariante der konkreten Visualität des Bildes quasi als „visuellen Anker“ ist eine Inszenierung eines piktoralen Gegenstandes notwendig.

Für eine andere Anschaulichkeit erzeugende Art und Weise ist hingegen die Thematisierung des Piktoralen in den Bilder-Texten ausreichend. Denn diese haben das Visualität evozierende Potential des Fremdmediums erkannt, das sich nicht allein in der piktoralen Mimesis erschöpft und das im Besonderen in der künstlerischen Ausprägung des nicht-fotographischen, gemalten Bildes liegt: „Das gemalte Bild bleibt dem Betrachter [...] in viel stärkerem Maße in seinem Bildcharakter bewußt, und das Dargestellte von einer es umgebenden Realität unterschieden.“¹⁸³³ Denn auch wenn das Gemälde – im Falle eines fiktiven Werks – nur sprachlich „gemalt“ ist oder – bei einem nicht allzu bekannten realen Artefakt – die durch Referenz evozierte Erinnerung einen visuellen Verschwommenheitsgrad aufweist, so ist die Illusionsbildung durch den Rezipienten doch schon aufgrund der expliziten Ausrichtung auf einen primär durch seine Visualität charakterisierten Gegenstand auf eine sich durch Anschaulichkeit auszeichnende Visualisierung ausgerichtet. Die am stärksten auf Konkretheit ausgerichtete Inszenierungsstrategie macht dieses besonders deutlich:

¹⁸²⁹ Klier, Melanie (1999): Kunstsehen, S. 38

¹⁸³⁰ Mönig, Klaus (2002): Malerei & Grafik in deutscher Lyrik des 20. Jahrhunderts, S. 14

¹⁸³¹ Schmeling, Manfred / Schmitz-Emans, Monika (1999): Vorbemerkungen, S. 9

¹⁸³² „Bis zur Mitte des 19. Jahrhundert nutzen die Autoren noch erstaunlich selten jene naheliegende, später so geläufige Möglichkeit, einen bestimmten Frauentypus durch den Vergleich mit einem bekannten Porträt zu charakterisieren. Wo dieses Mittel eingesetzt wird, bewirkt es neben der präziseren Vorstellung von Anfang an auch eine Überhöhung und Verklärung der auf diese Weise profilierten Frauengestalt.“ (Eilert, Heide (1991): Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung, S. 27f.)

¹⁸³³ Schuster, Michael (1998): Malerei im Film: Peter Greenaway, S. 62

„Die Beschreibung isoliert ihren Gegenstand.“¹⁸³⁴ Diese Isolation geht einher mit einer Intensität¹⁸³⁵ der Imagination. Als „Insel“ im Textfluss kommt der Deskription per se ein höherer Grad an Aufmerksamkeit zu, die Beschreibung eines Objekts, das sich überdies schon selbst als visuelles definiert, richtet sich noch stärker auf eine durch Anschaulichkeit bestimmte Illusion aus.

Die Bilder-Texte, die eingangs als Visualisierungsliteratur charakterisiert wurden, gewinnen durch diese Funktionalisierungen des Piktoralen ihren erhöhten Grad an (intersubjektiver) Visualität. Dies soll im Folgenden exemplarisch gezeigt werden.

Am eingänglichsten lässt sich die dieser Arbeit zugrunde liegende These von der Visualitäts-Generierung der Literatur durch intermediale Referenz mit jener Form der Bezugnahme stützen, die Rajewsky „Einzelreferenz“¹⁸³⁶ nennt: Das sprachliche Produkt, der literarische Text, bezieht sich auf ein einzelnes bildliches Produkt, das Gemälde – sei dieses fiktiv oder real. Funktionalisiert werden kann diese Einzelreferenz hinsichtlich einer visuellen Suppletion des Textes, indem das mit dem Ziel der Anschaulichkeit inszenierte konkrete piktorale Produkt als gemalter „Ausschnitt“ der erzählten Realität oder dieser ähnlich deklariert wird und so in Folge – als visuelle *mise en abyme* – des Lesers Illusionsbildung von der erzählten Wirklichkeit determiniert, ohne dass Letztere erneut beschrieben werden müsste: Die „Welt“ wird zum erweiterten Bildraum, dessen Visualität „färbt“ auf seine Umgebung ab. Das primäre Ziel der Gemäldeinszenierung, eine fremdmedial bezogenen Illusionsbildung, hat also Einfluss auf die allgemein werkseitige Illusionsbildung, sie verhilft dieser zu größerer Anschaulichkeit. Dies kann keineswegs – wenn es in den Bilder-Texten auch meist Voraussetzung für diese Funktionalisierung ist – nur geschehen, wenn die „gemalte Zeit“ des Gemäldes mit der „erzählten Zeit“ des Romans zumindest epochengenau übereinstimmt. In Kapitel 1.2.1.1 wurde diese durch Analogie hergestellte „Piktoralisierung“ zum Zwecke der Erzeugung einer der piktoralen ähnlichen Visualität mit „shortcut“ bezeichnet, als literarischer Kurzgriff zur Umgehung einer langen Beschreibung mit gleichem Ziel: visuelle Konkretheit und damit Intensität der vom Leser auf Textbasis erzeugten Illusion.¹⁸³⁷

In der Systematik von Rajewsky lässt sich auch daher von einer „evozierenden Systemerwähnung“ und damit von einer Subkategorie der Systemerwähnung qua Transposition sprechen, die eine fremd- bzw. altermedial bezogene Illusionsbildung erzeuge und meist in Form von Vergleichen realisiert werde: Wenn also – Rajewsky belegt es an filmischen Beispielen – der Leser Sätze wie „Sie sah aus wie eine Diva aus einem Hollywood-Melodrama“ lese, beginne er auch, „sich die Text-Figur einer Hollywood-Film-Figur [...] gemäß vorzustellen. [...] Dem Leser wird eine Erfahrung er-

¹⁸³⁴ Scherpe, Klaus R. (1996): Beschreiben, nicht Erzählen! S. 370. Vgl. auch: „Beschreibung läßt sich [nach Roland Barthes] als ein Effekt von Rahmung fassen[.]“ (Brandl-Risi, Bettina (2003): Wahlverwandtschaften, S. 198f.)

¹⁸³⁵ Man beachte die lokale Dimension der „konzentrierten Stärke“, die auf die Komplexität, auf die Zusammenballung auf kleinem Raum, hinweist (vgl.: „intensiv: [...] 3. auf kleinen Flächen [!], aber mit großem Aufwand betrieben [...]“, Duden. Das Fremdwörterbuch, S. 369).

¹⁸³⁶ Die Einzelreferenz soll hier nicht eine Kategorie neben der Systemreferenz darstellen, wie es bei Irina O. Rajewskys Überblicks-Schema den Anschein hat. Sie gilt hier – im Sinne von Werner Wolfs Kritik – als ein Mittel der intermedialen Systemreferenz, „bei der das Fremdmedium quasi metonymisch über ein konkretes fremdmediales Einzelwerk aufgerufen wird“ (ders. (2002): Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*, S. 458). Die Einzelreferenz weist – von Rajewsky nur angedeutet – potentiell das gleiche Formenspektrum auf wie die Systemreferenz.

¹⁸³⁷ „Der Verweis auf ein bestimmtes Werk der bildenden Kunst, dessen Kenntnis der Autor voraussetzen kann, bietet zunächst jene Möglichkeit der Veranschaulichung, der visuellen Präzisierung und Fixierung, wie sie auch Illustrationen oder andere Bildbeigaben leisten können. Der Erzähler kann durch solche Bezugnahmen von der Konkretheit, der imaginären ‚Präsenz‘ der bildkünstlerischen Gestaltung profitieren und sich auf diese Weise die eigene, notwendig unbestimmtere Beschreibung ‚ersparen‘.“ (Eilert, Heide (1991): Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung, S. 26)

möglichst und 'nahegelegt', die sich aus seinen filmischen bzw. televisuellen Erfahrungswerten speist.¹⁸³⁸ Gleiches lässt sich für den Bezug auf ein piktorales Produkt sagen. „Piktoral“ wirkt auch dort nicht ein „bestimmtes Vertextungsverfahren“, abgehoben wird eher auf eine konkrete, von einem piktoralen Produkt repräsentierte Visualität, die als eine einem Element der *histoire* des Textes ähnliche vorgestellt wird, diese tatsächlich aber erst erzeugt. Möglich ist dies aufgrund der mimetischen Relation zwischen den ikonischen Zeichen und der Realität:¹⁸³⁹

„[...] aber seine Malerei ist so wunderbar echt, dass sogar die Bewohner von Madrid an bestimmten Abenden sagen, der Himmel sei velásquezfarben! Ist das nicht das größte Lob, das einem Künstler zu teil werden kann?“

[...]

„Es bedeutet nichts anderes, als dass die Natur den Maler Velásquez nachahmt...“

Fernández, Pedro: DAS GEHEIMNIS DES MALERS, S. 18

Dieses Verfahren der Generierung konkreter Visualität ist für alle erzählerisch zu erzeugenden Größen denkbar: Durch die Ähnlichkeit mit dem Gemalten oder auch in Abgrenzung zu diesem bekommen die Figuren ein Gesicht, dieses einen Ausdruck, die Räume eine Einrichtung, die Landschaft eine Prägung etc.:

Und mit derselben Ruhe lehnt sich das hübsche Mädchen, das wir Aucheucheinengutentag nennen wollen, auf das Fenstersims.

Ein weißes Häubchen auf dem Kopf, einen Schal aus feinsten weißer Wolle um die Schultern. Puffärmel mit goldenen und weinroten Streifen. Genau wie auf einem Bild von Vermeer.

Marini, Lorenzo: DER TULPENMALER, S. 283

Im Schatten der hohen Pappeln, die den Weg säumten, saß Anna auf einer Steinbank und las. Botticelli hätte sie so malen können, in ihrem weißen Kleid im warmen Licht der Morgensonne.

McKean, James: DAS ITALIENISCHE ZIMMER, S. 176

Im Halbdunkeln schreitet ein blauseidener Pfau wie auf einem mittelalterlichen Bild die stille Allee hinunter.

Delerm, Philippe: BLAUSEIDENER PFAU, S. 7

Cornelius hatte ein Gesicht, das ich immer mit Piero della Francescas Porträt des Herzogs von Urbino in Verbindung brachte.

Vreeland, Susan: DAS MÄDCHEN IN HYAZINTHBLAU, S. 12

Es war ein sehr breitschultriger Mann mit üppigem Bartwuchs. Er erinnerte mich gleich an das Porträt von Heinrich dem Achten.

Fleutiaux, Pierrette: DIE FRAU UND DAS BILD, S. 11

Am liebsten würde sie ein wenig am Manzanares flanieren, antwortete die Sängerin mit einem Giocondalächeln [...].¹⁸⁴⁰

Fischer, Cornelius: GOYAS HAND, S. 94

Wie die inszenierten Gemälde selbst durch Verweis und Vergleich mit den Werken anderer Künstler eine Anschaulichkeit bekommen (siehe Kapitel 5.1.2), kann gleichermaßen der Verweis oder Vergleich mit ihrer „Sichtbarkeit“ zur „Sichtbarwerdung“ der erzählten Fiktion beitragen, wie Mönig es auch für Kunst in der Lyrik beschreibt:

„Diese Referenzen, die Wahrnehmungen in Kunsterinnerung bewahren, schaffen die spezifische Farbigkeit und das jeweilige Bildlicht, dazu die [...] bedeutende Atmosphäre und die ‚seelische‘ Wirkung der angeführten Bildwelten dichterisch nach; sie übertragen die bildkünstlerischen Ausdrucks- und Bedeutungsenergien in Energien der Sprache: in Evokationskraft und eine suggestive Lautgestaltung. Sie rufen die gemalten Bilder in erinnernde Anschauung und ersetzen sie zugleich produktiv durch sprachli-

¹⁸³⁸ Rajewsky, Irina O. (2002): Intermedialität, S. 91

¹⁸³⁹ Vgl.: „Denn das Poetische behält immer eine eigentümliche Unfixiertheit, indem es in der geistigen Allgemeinheit der Sprache etwas zur Darstellung bringt, was sich beliebiger Phantasieausfüllung noch offenhält. Die bildende Kunst erst legt fest und schafft insofern erst die Typen.“ (Gadamer, Hans-Georg (1986): Wahrheit und Methode, S. 148)

¹⁸⁴⁰ „Während in vielen theoretischen Entwürfen Weiblichkeit in ästhetischen Kategorien beschrieben wird, werden in literarischen Texten vielfach Bezüge zwischen Frauenfiguren und genau bestimmten Kunstfiguren hergestellt. [...] ‚Bilder‘ der Kunst werden in ihnen aktualisiert, so daß ein neues ‚Bild‘ aufsteht, das seine Kontroll- und Vergewisserungsinstanz in den tradierten hat.“ (Althoff, Gabriele (1991): Weiblichkeit als Kunst. Die Geschichte eines kulturellen Deutungsmusters, S. 8)

che Repliken, die in neuem Kontext über den Replikcharakter hinauswachsen und autonome Sprachbilder werden.“¹⁸⁴¹

Durch den *wie*-Vergleich geschieht dies jedoch nur punktuell, zur Erhöhung des visuellen Grades eines einzelnen erzählten Elements – und dann meist auch nur durch ein allein zu diesem Zweck einmalig, häufig nur explizit inszenierten Gemäldes oder durch die Referenz auf das Gesamtwerk eines Künstlers, für das dessen Name als Synonym dient.

Nicht als Vergleich zwischen zwei isolierbaren Ansichten (reales oder fiktives Gemälde / fiktive Realität), sondern als mit einer filmähnlichen „Überblendtechnik“ realisierter Transfer erscheint die Übertragung der Visualität des Gemäldes – im folgenden Beispiel die eines bekannten Motivs – auf die erzählte Fiktion in anderen Bilder-Texten:

„[...] er [Rembrandt] fragte sich, ob das Mädchen noch an der Pforte stand. Er fragte sich, ob sie für eines seiner Gemälde bestimmt war [...].

[...] Er blieb stehen [...] und sah sie plötzlich auch vor seinem inneren Auge, ohne Kleider, ja, während das Dienstmädchen nach Balsam und Seife und einem Handtuch ins Haus lief, sie stand nach vorn gebeugt mit dem einen Fuß schon im Badeschuber, legte den Kopf zur Seite und kuckte ihn an, genau wie auf dem Gemälde, das er im Atelier gehabt hatte, gleichsam überrascht, daß der Maler selbst dastand und sie betrachtete und sie sogar malte, während ein lüsterner alter Mann ganz einfach aus dem Gebüsch stieg und versuchte, ihr den weißen Stoff abzuziehen, mit dem sie sich verhüllte. Im gleichen Augenblick wandte sie sich wirklich um, natürlich nicht seine Susanna im Bade, sondern dieses sehr junge Mädchen [...].“

Erkelius, Per Agne: DAS BILD, DAS ICH DIR SCHRIEB, S. 223

Wie in der Verfilmung des Lebens der mexikanischen Malerin Frida Kahlo, „Frida“ (2002, Regie: Julie Taymor), in der die gemalten Menschen als Filmfiguren lebendig werden, tritt hier – textlich kodiert – die literarische Figur aus dem vom Protagonisten imaginierten Rahmen, dessen festgehaltener Inhalt auch die Illusionsbildung des Lesers beeinflussen muss, weil dieser für diesen Akt vom Text keine andere Basis als das in der Rembrandtschen Zeit berühmte Gemäldemotiv der „Susanne im Bade“ zur Verfügung gestellt bekommt.

In ähnlicher, nur umgekehrter Weise erfolgt die Visualisierung durch das *tableau vivant*, das in 5.3.2 bereits als eine Inszenierungsstrategie eines real existierenden Gemäldes verstanden wurde. Und damit kann auch die Funktionalisierung Lebender Bilder analog zum Einsatz der mit ihrer „Materialität“ inszenierten Gemälde gesehen werden. Denn deren Ziel ist das gleiche: Visualisierung des Romantextes.

Laut Brandl-Risi erweist sich das *tableau vivant* im Text daher auch „als Teil eines ästhetischen Programms, das visuelle Erfahrbarkeit zu seinem Ziel erklärt und im Modus der ‚Anschaulichkeit‘ der Literatur“¹⁸⁴² operiert. Im Sinne einer Textstrategie seien Lebende Bilder intermediale Formzitate von bildhafter Simultaneität, Abgeschlossenheit und Anschaulichkeit und ihre Wirkungsweise mit dem rhetorischen Verfahren der Hypotypose, des „Vor-Augen-Stellens“, zu beschreiben. Sie wollten Lebendes so sprachlich inszenieren, „daß der Leser zu sehen meint, was er liest“¹⁸⁴³.

Wie direkt deskriptiv inszenierte Gemälde erscheinen erzählte *tableaux vivants* auch „häufig als isolierte Szenen, die nicht notwendig in den Erzählverlauf integriert sein müssen, als Modus einer nicht linearen Erzählweise“¹⁸⁴⁴ und isolieren damit – gleich der Beschreibung – den Gegenstand, den sie repräsentieren. Die visuelle Intensivierung der Illusionsbildung durch den Leser, die mit

¹⁸⁴¹ Mönig, Klaus (2002): Malerei & Grafik in deutscher Lyrik des 20. Jahrhunderts, S. 22

¹⁸⁴² Brandl-Risi, Bettina (2003): Wahlverwandtschaften, S. 183

¹⁸⁴³ Ebd. S. 203

¹⁸⁴⁴ Ebd. S. 202f.

dieser Isolation einhergeht, wurde oben schon genannt. Bezüglich der „Wahlverwandtschaften“ Goethes weist Brandl-Risi daraufhin, dass die auch in der Folgezeit in der Literatur beliebten *tableaux vivants* einem Wahrnehmungsmodus des 18. Jahrhunderts zugrundeliegen, der vor allem „im gerahmten Blick“ und der „Struktur der Bilderkette“ und damit in der Konvention eines auschnitthaften Sehens auszumachen sei – medientechnisch durch Guckkastenbild und Camera obscura geprägt.¹⁸⁴⁵ Während sich diese vormalige „Rahmenschau“ jedoch noch durch Umrahmung, Statik und Simultaneität des Wahrgenommenen ausgezeichnet habe, lässt sich für heutige Sehgewohnheiten nur noch die Umrahmung und Ausschnitthaftigkeit des am Bildschirm Gesehenen konstatieren. Dennoch – oder deswegen – wird noch immer eine enorme Wirkung auf die Sinne des heutigen Rezipienten gerade dem bewegungslosen, ruhigen Bild „als stabile[m] Formgebilde“¹⁸⁴⁶ zugesprochen, welches durch bewegte Bilder nicht ersetzt werden könne. Denn gerade weil alles in Bewegung sei, gewinne die bildende Kunst zunehmend eine geradezu psychotherapeutische Aufgabe, indem sie konstante Größen zum Verweilen anbiete. Dadurch verspricht sie ein visuell intensives Erlebnis. Zu diesem versuchen die Bilder-Texte ihrem Leser mittels des *tableau vivant* zu verhelfen, das den Akt der ihm innewohnenden Transformation von Bewegung in Statik sogar selbst vorzeichnet und von dem schon das prominente literarische Vorbild zumindest auf Handlungsebene konstatierte, dass es „ohne Frage [...] weit über jenes Originalbildnis hinausreicht[.] und ein allgemeines Entzücken erregt[.]“¹⁸⁴⁷. Ähnliche Anschaulichkeit und Erregung ruft die „lebendige Komposition“ im Bilder-Text von Johannes K. Soyener und Bartolomeo Bossi, DIE VENUS DES VELÁSQUEZ, hervor:

Duncan zog behutsam die Tür hinter sich zu. Das, was er vor sich sah, ließ ihn das Atmen vergessen. Dort auf dem aquamarinschimmernden Laken, zusätzlich beleuchtet durch eine Tischlampe, die ein konzentriertes Licht warf, bot sich seinen Blicken Velázquez' Ikone und zugleich eine Frau aus Fleisch und Blut. Livia lag nackt und elegant ausgebreitet, den rechten Arm aufgelegt, den Kopf damit abstützend, vor dem abgedunkelten Hintergrund.

Duncan hockte sich vor dem Bett auf den Boden nieder und richtete seinen Blick auf das Bild, das sich ihm darbot. Der Kerzenschein tauchte Livias vollkommene Gestalt in warmes, milchiges Licht.

Ein Festmah! Eine lebendige Komposition von reifer süßer Frucht und schwereloser Nacktheit. [...] Genau so, wie er den ersten intensiven Eindruck der 'Rokeby-Venus' in Erinnerung hatte.

[...] Velásquez' Rückenakt schien die perfekte Kopie von Livia zu sein.

Soyener, Johannes K. / Bossi, Bartolomeo: DIE VENUS DES VELÁSQUEZ, S. 414f.

Obwohl das Gemälde selbst im gleichnamigen Roman mehrfach und unterschiedlich inszeniert ist, wird der Leser durch die *tableau vivant*-Variante noch einmal gezwungen, sich – durch die Evokation des gemalten Vor-Bildes – die Ansicht desselben vor Augen zu führen, sie in seine „Bilder“ der fiktiven Wirklichkeit zu transformieren, zu integrieren und diese Illusion wieder mit dem Gemalten abzugleichen. Dieser Prozess, dessen Ursache in 6.2.1 genauer beleuchtet werden soll, führt zu einer intensiven Auseinandersetzung mit der Gemäldeansicht und damit zur Anschaulichkeit derselben. Es reicht nicht, dass der Rezipient das Kunstwerk mit dem der ersten Erinnerung inhärenten Verschwommenheitsgrad evoziert, um sich die vom Text aufgerufene Szenerie „vor Augen stellen“ zu können. Er muss sich um eine visuelle Konkretheit bemühen, denn der Roman liefert ihm nur Konturen: nackt, elegant ausgebreitet, rechter Arm aufgelegt, Kopf abgestützt, dunkler Hintergrund. So tritt die intendierte Wechselwirkung ein: Das Gemälde wird durch das erzählte

¹⁸⁴⁵ Vgl. Brandl-Risi, Bettina (2003): Wahlverwandtschaften, S. 198

¹⁸⁴⁶ Hess, Ulrike (1999): Kunsterfahrung an Originalen, S. 134

¹⁸⁴⁷ Goethe, Johann Wolfgang von (1948ff.): Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, Band 9 [Die Wahlverwandtschaften], S. 172

tableau vivant mit visueller Nachhaltigkeit inszeniert, die erzählte Wirklichkeit gewinnt an Anschaulichkeit, die sich aus jener des inszenierten Gemäldes speist.

In gleicher Weise wird in CHATTERTON ein Gemäldevorbild genutzt, um einer zentralen Stelle der Handlung eine konkrete Visualität zu geben: Der Protagonist der – chronologisch gesehen – dritten Zeitebene, Charles, stirbt in der Haltung des Dichters Chatterton (erste Zeitebene) wie sie ein Gemälde überliefert, für das jedoch der Dichter Meredith (zweite Zeitebene) Modell gestanden hat. Die erste und dritte Handlungsebene, deren Nähe in der Namens-, Berufs- und Schicksalsverwandtschaft der Protagonisten anklingt, thematisch durch das Todes-Motiv, grafisch durch eine nur einfache Absatz-Trennung unterstrichen wird, vereinen sich an dieser Stelle auch in einer visuell konkreten Imagination, die das zentral inszenierte Wallis-Gemälde repräsentiert. Wie der Dichter Meredith als „Modell-Vertreter“ auch in der *histoire* nur einen „Einschub“ in die Geschichte darstellt, so ist sein folgend zitiertes dichterisches Produkt auch hier im *discours* nichts anderes. Es trennt nur die visuelle Evokation der bildnerischen Szene des Sterbenden (Charles) von deren „Vollendung“ als Gemälde (von Chatterton).

Charles streckte die rechte Hand nach unten und berührte den nackten Holzfußboden: er spürte die Maserung, und seine Finger folgten den Umrissen der Dielen. [...] Sein Gesicht war zur Wand gedreht, doch mit Mühe gelang es ihm, es zu bewegen, so daß er sein letztes Zimmer auf Erden betrachten konnte. Und er konnte alles sehen: das geöffnete Fenster der Dachkammer, die verwelkende Topfrose auf der Fensterbank, den roten über einen Stuhl geworfenen Mantel, die erlöschende Kerze auf dem kleinen Mahagonitisch. [...]

Charles starb. [...] Sein rechter Arm fiel herab, und seine Hand – die Finger fest geschlossen – fuhr über den Boden; sein Kopf fiel ebenfalls nach rechts, so daß er fast von dem Krankenhausbett hinunterglitt. Sein Körper bäumte sich auf in einem letzten Kampf, bebte und lag dann still.

Was sind wir denn? Zu Tieren blick hinab;
Danach Vernunft, die wir ersehen;
Bleich liegt auf ihr des Grabes ferner Schemen,
Und das, was einst geschrieben steht am Grab.
Doch dann erscheint die Liebe, alles krönend.

(*Moderne Liebe, Sonett 30.*
George Meredith)

Chatterton war vollendet. Er nahm einen Zobelhaarpinsel, tauchte ihn in eine kleine Pfütze aus Elfenbeinschwarz und schrieb „H. Wallis. 1856“ in die rechte untere Ecke des Bildes. (S. 264f.)

Diese Stelle weist nicht nur erneut das Gemälde als Ursprung und Zentrum des Textes aus, es wird durch die verstärkt auf visuelle Intensität ausgerichtete Inszenierung als *tableau vivant* auch zur *mise en abyme*, die den visuellen Urgrund aller Handlungsebenen bildet. Denn dass der sterbende Charles eigentlich in einem sterilen Krankenhausbett liegt, wird von der Vorstellung vom einsamen Dichter-Dachzimmer überlagert, das aber in der oben zitierten Sterbeszene nur in den finalen Träumen des Sterbenden existiert, jedoch eine stärkere visuelle Eindringlichkeit aufweist als die dem Realismus geschuldete Krankenhausatmosphäre.

Weniger komplex und ins Handlungsgefüge integriert, sind *tableau vivant*-Inszenierungen, die allein durch einmalige Referenz auf ihr piktorales Vorbild der konkreten Visualisierung des Erzählten dienen – wobei auch derart hergestellte semantische Konnotationen nicht geleugnet werden sollen. So wird etwa das biblische Mädchen Salome, das dank ihres Tanzes von König Herodes den Kopf des Täufers Johannes fordern konnte, im Bilder-Text durch eine lolitagleiche Tänzerin repräsentiert, in einem anderen Roman verharret ein Liebespaar in der Stellung der Muttergottes mit totem Sohn und unterstreicht so auch sein Schicksal als liebendes „Leidenspaar“, eine Magd nimmt die

Position ein, wie sie einige Mädchen auf Vermeers Gemälden innehaben und konnotiert damit die Intensität der Atmosphäre, für welche diese Werke berühmt sind:

Die Maestra – so mußte man diese Dame nennen – zog sie dann eigenhändig an, kleidete sie wie die Salome im Fresko von Filippo Lippi im Dom zu Prato. Und wie auf dem Fresko gab es auch hier einige Herren, die im Dunkeln standen und sie beobachteten, während allein sie beleuchtet war und auf einem großen Tisch tanzte.

Filastò, Nino: ALPTRAUM MIT SIGNORA, S. 299

Ihre Verführung hielt an einem doppeldeutigen Punkt inne. Unter dem flämischen Tafelbild bildeten Julia und Michel an der Kante des königlichen Betts nun ihrerseits eine Pietà, nur dass in diesem Fall nicht Unsere Liebe Mutter den Gekreuzigten Sohn in ihrem Schoß betrachtete, sondern ein Mann fortgeschrittenen Alters eine junge und schöne Frau in den Armen hielt, die vom Tod verwundet war.

Vincent, Manuel: DIE BILDERSAMMLERIN, S. 109

„Senk den Kopf“, sagte er. „Und schau nach unten, nicht zu mir. Ja, genau so. Halt still.“ Er saß an der Staffelei. Aber er griff nicht nach seiner Palette, seinem Messer oder seinen Pinseln. Er saß einfach da, die Hände im Schoß, und schaute. Ich errötete. Mir war nicht klar gewesen, daß er mich so unverwandt ansehen würde. Ich versuchte ein etwas anderes zu denken. Ich sah zum Fenster hinaus [...]. Wieviel sich seit jenem Morgen verändert hat, dachte ich. Damals hatte ich ihn noch nie bei der Arbeit an einem Gemälde gesehen. Jetzt stehe ich in einem seiner Gemälde.

Chevalier, Tracy: DAS MÄDCHEN MIT DEM PERLENOHRRING, S. 122

Wie wenige sprachliche Informationen zur Visualisierung einer fiktiven Szenerie nach piktoralem Vorbild ausreichen, wenn das Gemälde, auf das sie referieren, derart bekannt ist wie Vermeers Werke, zeigt folgendes Beispiel: Der literarische Text baut erstens auf die Nennung der „sitzenden Virginalspielerin“, so der Titel des Gemäldes von 1675, welches die im Roman aufgerufene Szenerie repräsentiert, zweitens auf den Verweis der Figur auf „das hübsche Bild“, mit dem im Handlungsgeschehen zwar der sich den Figuren bietende Anblick gemeint ist, jedoch vom Romanrezipienten nicht so gelesen werden wird, weil – drittens – die Anwesenheit des Malers Vermeers (hier: „van den Meer“) unweigerlich dessen Werk aufruft. Diese drei Elemente sollen den Leser zur Imagination einer Szenerie verleiten, deren Visualität durch und in Übereinstimmung mit der Anschaulichkeit des unmarkiert inszenierten Gemäldes generiert wird.

Die Kerzen sind angezündet, die Tische gedeckt, und Henrika hat sich ans Virginal gesetzt. „Was für ein hübsches Bild“, sagt Margarethe zu van den Meer, [...] der [...] antwortet nur: „O ja, nicht wahr?“

Maguire, Gregory: DAS TULPENHAUS, S. 127



Bild 20: „Dame am Spinett“, 1672 (Jan Vermeer van Delft)

Ähnlich geschieht dieses durch das *tableau vivant*, das in Susan Vreelands *DAS MÄDCHEN IN HYAZINTHBLAU* durch die Deskription der Delfter Stadtansicht realisiert wird: Die Tochter des Malers Vermeer blickt von ihrem „Lieblingsplatz“ auf ihre Stadt und beschreibt, was sie sieht, aber noch viel lieber auch malen möchte. Dieser Aufruf eines „gemalten Delft“ reicht aufgrund der Prominenz des realen Gemäldes als Referenz auf Vermeers „Ansicht von Delft“ (1660) aus. Genau wie im Roman seine „Tochter“ die Stadt sieht, hat der Maler sie vom Süden aus, hat *das Schiedamer Tor und die beiden Türme des Rotterdamer Tors, und Schiffe [...], die von der offenen See auf dem großen Schiefluß einliefen* (S. 191), festgehalten.

Subtiler und umfassender gleichermaßen prägt die Anschaulichkeit eines zentralen, wiederholt und verschiedenartig in Szene gesetzten Kunst- oder Gesamtwerks hingegen das „Bild“ einer „Romanwelt“, wenn „gemalte“ und „erzählte“ Zeit übereinstimmen, der Bilder-Text also etwa von der Entstehung des/der betreffenden Werks/e handelt und dieses/diese wiederum von der Visualität der erzählten Epoche inspiriert ist/sind. Eingängig zeigen lässt sich dies für historische Romane, deren erzählte Zeit jene vor Erfindung der Fotografie ist, da der Leser die erzählte „Kulisse“ ohnehin nur aus Werken der bildenden Kunst kennt und sie mit deren Vorlage – sei ein solches Bild inszeniert oder in der Erinnerung präsent – generiert. Idealtypisch ist dies etwa bei Tracy Chevaliers *DAS MÄDCHEN MIT DEM PERLENOHRING* der Fall. Der Roman erzählt die Entstehung des zentralen gleichnamigen Gemäldes von Vermeer und das Verhältnis des Malers zum Modell. Durch die intermediale Referenz auf das real existierende Kunstwerk, das auch das Buchcover fast jeder Ausgabe ziert, erhält nicht nur die Protagonistin Griet ein Gesicht, eine konkrete Physiognomie. Die Inszenierung

der anderen Interieurgemälde des Malers, von denen ebenfalls einige „im“ Roman entstehen – und zwar als „Abbilder“ der erzählten Wirklichkeit –, prägen die Visualität der erzählten Welt in der Imagination des Lesers. Dieser „malt“ sich die Fiktion nach Vorbild der Delfter Werke, evoziert mit Vermeers Liebe zur gestochen scharfen Detailansicht Räumlichkeiten mit Landkarten, bunten Teppichen, schwarz-weißen Fliesen und glänzenden Milchkrügen, genauso fotogleich gemalte Figuren, Frauen mit weißen Hauben und elfenbeinfarbener Haut, Männer mit großen, schwarzen Hüten, etc.¹⁸⁴⁸

Deborah Moggach verfährt in TULPENFIEBER in ähnlicher Weise. Wenn auch dort kein realer Maler Pate stand, so gewinnt der Roman seine Visualität zum einen durch die Referenz auf die Werke der als stilistisch weitgehend als homogene Gruppe zu bezeichnenden niederländischen Künstler des Goldenen Zeitalters. Sie dienen dem Leser als „Spiegel“ des zu imaginierenden Erzählten.

Und in tausend Heimen spiegeln Gemälde das Leben wider, das sich dort abspielt. [...] Die Augenblicke, die hier gespiegelt werden, sind erstarrt, wie in Aspic gefangen. In späteren Jahrhunderten werden Leute diese Gemälde betrachten und sich fragen, was wohl im nächsten Moment geschehen ist.

Moggach, Deborah: TULPENFIEBER, S. 37

Zum anderen wird die Fiktion visuell konkret durch die fiktiven inszenierten Gemälde, deren reale, nicht genannte Vorbilder leicht erkennbar sind. So erinnert das Porträt des Ehepaares, auf dem der Herr mit weißer Halskrause, die Frau mit sittsam aus dem Gesicht genommenem Haar sitzt, an Werke von Frans Hals, das Gemälde „Der Liebesbrief“ an ein von vielen Malern der Zeit, unter anderem auch von Vermeer gestaltetes Motiv einer mit einem Briefbogen am Fenster stehenden, lesenden Frau. Diese „Ausweitung“ des Gemälдераumes auf jenen der erzählten Wirklichkeit kann für Gregory Maguires DAS TULPENHAUS oder Peter Ackroyds CHATTERTON ebenso belegt werden wie für die historischen Teile von Beate Rygierts DIE FÄLSCHERIN oder Johannes K. Soyeners und Bartolomeo Bossis DIE VENUS DES VELÁSQUEZ. Diese Form der übertragenen Visualität lässt sich auch an dem Roman zeigen, der ein abstraktes Gemälde inszeniert, dessen räumliche Grundordnung auf die Struktur des erzählten Raumes transferiert wird. In Pierrette Fleutiaux´ DIE FRAU UND DAS BILD ist das inszenierte Gemälde ein fiktives, das jedoch zumindest mit seiner starren, von vier senkrechten und fünf waagerechten Stäben bestimmten Struktur und seinen farblichen, vermeintlich lokal ungeordneten Akzenten an den Stil des Neoplastizisten Piet Mondrian erinnert, der 1944 in New York gestorben ist. Die im Roman unbenannte Stadt, in der die Protagonistin lebt und in der sie *morgens die nummerierten Straßen hinab[geht], deren geometrische Aufteilung [sie] davor bewahrt, vom Weg abzukommen. [...] und mittags [...] wieder die einfache und gerade Hierarchie der nummerierten Straßen hinauf[steigt]* (S. 8), scheint auf diese amerikanische Metropole zu verweisen, deren Luftansicht – starrer Straßengrundriss und auf ihm pulsierendes lebendiges, farbiges Lichtermeer – in dem zentralen Gemälde repräsentiert ist. Dies zeigen die zahlreichen Deskriptionen:

¹⁸⁴⁸ Dass auch die Verfilmung von Peter Webber (2003) die Anschaulichkeit der Vermeer-Gemälde in gleicher Weise zur visuellen Ausstattung seines medialen Produktes nutzt, unterstreicht etwa folgende Rezension: „Der Film ist mit seinen weitläufigen Korridoren und naturgetreuen Interieurs über weite Strecken selbst eine Abfolge bis ins Detail komponierter Gemälde. Das mag ein Triumph von Webber sein, dem es gelungen ist, die Farben Vermeers nicht bloß als pittoresken Hintergrund für die eher schlichte Geschichte der unerfüllten Liebe zwischen Maler und Modell einzufangen. Doch auf Dauer ist das ein wenig viel Kunstwollen.“

Warum muss das filmische Bild mit den Originalen konkurrieren? Warum sollte die Kamera das weiche Licht und die atmosphärisch aufgeladenen Raumfluchten noch perfekter zeichnen, als Vermeer es vermochte? Damit läuft Webbers Film Gefahr, seinen Gegenstand in der Darstellung überbieten zu wollen.“ (Fricke, Harald: „Das Mädchen...“ In: DIE TAGESZEITUNG 7471 (25.9.2004), S. 17)

Das Bild erschien mir in einem neuen Licht. Ich glaubte, es nie gesehen zu haben. Einen Augenblick lang war ich überzeugt, daß es verändert worden war. Unter dem unerbittlichen Lichtstrahl verblichen die sanften Farben, als wären sie nur ein flüchtiges Lächeln gewesen. Die blassen Rosa- und Lilatöne sowie die zarten Grüns verblassen, die Beigetöne vermischten sich mit der Wand. Die sanften Farben entflohen, dahinter erhob sich gebieterisch und herrschsüchtig das ganze Gitterwerk der Stäbe. (S. 57)

Die Protagonistin selbst legt diese Visualisierung des Stadtbildes auf Folie eines Gemäldes nahe und damit gleichsam, dass auch ein abstraktes Bild als visuelle *mise en abyme* dienen kann:

Dann gab es dort [in dem Maleratelier] auch so viele Fenster an der Hauswand, daß man den Eindruck gewann, direkten Zugang zur Stadt zu haben, oder besser gesagt, die Stadt zu seinem reinen Vergnügen wie ein riesiges Gemälde vor sich ausgebreitet zu sehen. (S. 21)

Nicht als visueller Untergrund, sondern vielmehr als das erzählte Geschehen visuell überlagernder, aber punktuell explizit auftretender fester „Anker“ fungieren zentral inszenierte Gemälde in Romanen, deren erzählte Zeit nicht mit jener übereinstimmt, die das Gemälde repräsentiert und deren Handlungsraum nicht von der Anschaulichkeit des Bildraumes bestimmt ist. Diese Bilder-Texte, vor allem Kriminalromane, sind vielmehr aufgrund ihrer Verpflichtung zur unterhaltenden, „fesselnden“ Spannung zu einer rasanten Abfolge ihrer Handlungsszenen gezwungen, so dass kein Textraum mehr bleibt, das Erzählte anschaulich werden zu lassen. Orte und Figuren bleiben im visuellen Stadium der Ansicht stecken. Ihre „Konturen“ werden sprachlich „gezeichnet“, also benannt, doch nicht „farbig“ konkretisiert, was nur die an Zeichen umfangreiche Beschreibung leisten könnte. Das inszenierte Gemälde allein gewinnt Anschaulichkeit im Roman und dominiert dessen „Visualität“ im „Auge“ des Lesers. Nur das Werk befriedigt den „visuellen“ Sinn des Textrezipienten, der lesend auch „sehen“ will, also immer auch auf die Generierung einer Visualität ausgerichtet ist, weil er seine Illusionsbildung auf Basis seiner Kenntnis von der Wirklichkeit realisiert, die er ebenfalls nicht anders als visuell konkret wahrnimmt. Das Gemälde ist also der „visuelle Anker“, der Bezugspunkt, auf dessen Anschaulichkeit sich des Lesers Imagination zurückziehen kann, wenn sich die erzählte Handlung mangels unzureichender Beschreibung nur mit einer unscharfen und damit unbefriedigenden Vorstellung imaginieren lässt. Unbezweifelbar bleibt hier, dass der Leser aufgrund seiner Wirklichkeitserfahrung zahlreiche „Leerstellen“, die der Text schon aufgrund seiner arbiträren und in den Bilder-Texten obendrein als Visualisierungsmittel nur spärlich eingesetzten Zeichen aufweist, ausfüllen kann. Nur soll hier die zugegebenermaßen nur indizienhaft durch das im Roman weitgehende Fehlen deskriptiver Passagen zu stützende These aufgestellt werden, dass die vor allem kriminalistischen Bilder-Texte in einem Maße auf Anschaulichkeit erzeugende Elemente verzichten und außerdem – nicht wie die Liebesromane – nicht eine dieses Defizit ausgleichende Emotionalisierung leisten, so dass dem Leser die visuellen Lücken trotz Spannung der Handlung ins Bewusstsein träten und das Lesevergnügen schmälerten, wenn sie nicht durch die dominante Visualität des inszenierten Gemäldes zumindest in den Hintergrund gerückt würden. Zu stützen ist diese These vor allem mit jenen Kriminalromanen, in denen nicht das Motiv des Gemäldes, sondern dessen rein finanzieller oder historischer Wert von Bedeutung, die Visualität des geraubten oder gesuchten Gegenstandes also eigentlich unbedeutend ist. Dennoch wird – etwa in Llewellyns *DIE GALERIE*, in Petra Oelkers *DAS BILDER DER ALTEN DAME* oder in Harriet Crawleys *DAS PORTRÄT* – das Gemälde mit unterschiedlichen Strategien inszeniert, vor allem aber mit dem Ziel der Anschaulichkeit beschrieben.

Die visuelle Konkretheit des Gemäldes funktionalisiert der literarische Text aber auch, wenn er ein solches nicht inszeniert, sondern die Malerei als Darstellungsform thematisiert und deren mediale Spezifika aufruft. Die derart erfolgte Rezeptionslenkung auf das Pikturale macht ein in den Bilder-Texten sehr häufig zu klassifizierendes Erzählverfahren möglich, das hier allgemein als „Piktoralisierung der Fiktion“ beschrieben werden soll, aber nicht direkt die Inszenierung eines Gemäldes betrifft, in deren Peripherie und als Stütze derselben jedoch zu einem „visuellen Charakter“ des literarischen Textes beiträgt.¹⁸⁴⁹ Es geht also nicht um die Inszenierung – wenn auch nur einmalig explizite – eines konkreten fiktiven oder existierenden Gemäldes in der erzählten Wirklichkeit, sondern um die Darstellung derselben analog zur Inszenierung eines piktoralen Kunstwerks: Die fiktive „Realität“ wird „gemalt“ und „gerahmt“ als sei sie ein Gemälde. Der Leser wird dazu animiert, sich dieselbe als künstlerisches Werk in zwei Dimensionen und auf begrenzter Fläche vorzustellen – „wie ein Bild“.¹⁸⁵⁰

„Daniella“, rief Alessandro, als ein Mädchen im Türrahmen erschien, ein ausnehmend hübsches Mädchen mit goldener Haut, goldenen Lichtern im bernsteinfarbenen Haar, das bis auf ihren Rücken wallte, und Goldpünktchen in den großen, mandelförmigen Augen. Die Mänade.

Llewellyn, Caroline: DIE GALERIE, S. 92
(Vgl. S. 116: *Aber Daniella war kein Bild, gefesselt in einem Rahmen [...]*)

[E]r fuhr herum und sah Delia mit dem Teetablett verwundert vor ihm innehalten. Ihre Augen blickten ihn reglos und noch dunkler und tiefer an als zuvor. Durch ihre hochgezogenen Ellenbogen erhielt ihr dunkelgrünes Kleid eine aparte Spannung; wie in einer Theaterszene blieb sie einen Moment zu einem stehenden Bild erstarrt in der Türöffnung stehen [...].

Soyener, Johannes K. / Bossi, Bartolomeo: DIE VENUS DES VELASQUEZ, S. 70f.

Von der Rahmung über die Farbgebung und Betonung der Lichtreflexe bis hin zur Titelgebung gleichen diese Figurenbeschreibungen jener eines Gemäldes. Der Leser – durch die Thematisierung von Kunst im Bilder-Text sensibilisiert – wird animiert, die Figuren zu „piktoralisieren“, sie als Gemälde zu imaginieren und daher visuell zu konkretisieren. Immer wieder nutzen die untersuchten Romane, die sich meist durch das Fehlen von Anschaulichkeit erzeugenden Beschreibungen hinsichtlich ihrer fiktiven Realität auszeichnen, diese aufs Pikturale referierende Form, um – ohne lange Deskription – den Leser zu einer visuellen Konkretisierung seiner Imagination zu bewegen und damit dem Roman einen erhöhten Grad an Visualität zu verleihen ohne den raschen Handlungsverlauf deskriptiv unterbrechen zu müssen. Die visuelle Konkretheit wird hier also generiert nach Vorbild des Piktoralen selbst und nicht auf Folie eines konkreten künstlerischen Produkts.

Gregory Maguires Bilder-Text DAS TULPENHAUS offenbart diese Funktionalisierung der piktoralen Thematisierung, wenn er die erzählte Handlung mit dem Imperativ unterbricht: „man male [!]“.

Wir treten zur Seite, ins Tageslicht – man male das Tageslicht der Kindheit in einem milchigen Flachsblond -, drei Mädchen an einem Fenster. [...]

Wäre ich Malerin und fähig, einen Tag meines Lebens in Öl und Licht festzuhalten, so würde ich dieses Bild malen: drei nachdenkliche junge Mädchen mit einem zersprungenen Teller. [...] Worte waren nie meine Stärke.

Maguire, Gregory: DAS TULPENHAUS, S. 9

Der Leser wird hier zum „Malen“, zur Evokation einer des Piktoralen gleichen visuellen Konkretheit aufgerufen. Er soll sich – wie die Ich-Erzählerin – die erzählte Welt, die vor ihm in schwarz-weißen Buchstaben liegt, in Farben und Formen vorstellen, derart eindringlich und konkret wie sie nur auf einer statischen, begrenzten (Bild-)Fläche darstellbar wäre. Der Aufruf „man male“ erfolgt in ande-

¹⁸⁴⁹ Als Exkurs soll sie daher auch Beachtung in dieser Arbeit finden.

¹⁸⁵⁰ Vgl. Kapitel 6.2.1

ren Bilder-Texten meist nur durch den kunstthematizierenden Kontext der „Piktoralisierung der Fiktion“ und in dieser durch Signalbegriffe aus der kunstbeschreibenden Fachsprache:

Vom jenseitigen Flußufer hatte man einen unvergleichlichen Blick auf die in der klaren Sommerluft vibrierende Stadt: den Königspalast, die Kapelle [...], das Grün der Parkanlagen zwischen malvenfarbenem Gemäuer in allen vorstellbaren Höhen und Breiten unter dem pastellblauen Himmel. Es war ein von bunter Bewegung erfülltes Gemälde, in das sie hineinfuhren [...].

Fischer, Cornelius: GOYAS HAND, S. 96

Dann bleibt er etwa zehn Meter von mir entfernt stehen und hielt seine Hände zu einer Art Bilderrahmen hoch. „Stilleben mit stocksauerm Neffen“, sagte er.

Norman, Howard: DER BILDERWÄCHTER, S. 166

Laura hatte ein Handtuch wie einen Turban um ihre Haare geschlungen. Ihre Haut war frisch gerötet und glänzte von Hautcreme, als sei der Firnis erneuert worden.

Boetius, Henning: LAURAS BILDNIS, S. 93

Unterscheiden lassen sich die „Piktoralisierungen der Fiktion“ also durch ihre Art der Markierung. Nicht immer kommen Schlüsselwörter wie „Rahmen“ oder „Gemälde“ als Rezeptionslenkung zum Einsatz oder werden – wie im ersten Beispiel – konventionell der Kunstbeschreibung zuzuordnende Vokabeln verwendet. Auch ein unmarkierter Übergang von der Gemälde- in eine Deskription der erzählten Wirklichkeit führt zu einer Imagination der dreidimensionalen Fiktion als zweidimensionales Gemälde:

Der Maler hat die Leinwand kaum berührt. Er betrachtet Sophia. An der Wand hinter ihr hängt eine Kreuzabnahme. Es ist ein italienisches Bild aus der Schule Caravaggios. Christus wird vom Kreuz genommen, Licht fällt auf seinen nackten Torso. [...]

Unter dem Christus steht ein alter Mann, der Patriarch, die Brust über den dürren Beinen herausgestreckt. [...]. Neben ihm sitzt seine wunderschöne junge Frau. Sie hat die Haare sittsam aus dem Gesicht genommen [...].

Moggach, Deborah: TULPENFIEBER, S. 43

Die erzählerische Unschärfe, die verschweigt, dass der alte Mann nicht unter dem Christus, sondern unter dem Christus-Gemälde steht, allein reicht aus, um den Leser das Gelesene zunächst als Gemälde imaginieren zu lassen. Trotz der folgenden Bewusstwerdung dieser „Fehl-Imagination“, die den Rezipienten auf die Prämissen seiner Illusionsbildung zurückwirft, dürfte die Rückführung des „Bildes“ in drei Dimensionen eine weniger reibungslose sein. Auf die größere Eindringlichkeit des künstlerischen, statischen Bildes als mögliche Ursache dafür ist bereits mehrfach hingewiesen worden. Außerdem markiert den Übergang von der einfachen diegetischen Ebene in eine zweite auch kein Wechsel des Deskriptionsduktus: Die fiktive Realität wird im gleichen Aufzählungsrythmus beschrieben wie die gemalte Wirklichkeitsdarstellung. Im folgenden Beispiel mündet erstere außerdem in der Erwähnung von Kategorien, die eigentlich Produkt einer Gemäldeanalyse sind und nicht beim Blick auf reale Räume ins Bewusstsein treten:

Sie öffnete träge die Augen. Im Halbdunkeln lächelte auch das vielfarbige Antlitz der gotischen Jungfrau, den Blick in die Stille der Jahrhunderte getaucht. Ein Bild in einem ovalen Rahmen, mit zur Hälfte entferntem Firnis, stand gegen ein Tischlein gelehnt auf dem beklecktesten Perserteppich. Es stellte eine romantische andalusische Landschaft dar, nostalgisch und lieblich: ein sanft dahinfließender Fluß mit schattigen Ufern, darauf eine Barke und im Hintergrund Bäume. Im Zimmer standen Skulpturen, Rahmen, Bronzen, Farben, Fläschchen mit Lösungsmitteln, und an den Wänden und auf dem Fußboden waren weitere Gemälde, ein halb restaurierter barocker Christus, stapelweise Kunstbücher, außerdem Platten und Keramiken – ein merkwürdiges Durcheinander von Linien und zufälligen Perspektiven [...].

Pérez-Reverte, Arturo: DAS GEHEIMNIS DER SCHWARZEN DAME, S. 211

Die Formen, Proportionen und Strukturen der realen Welt, das heißt deren abstrakten Grundriss zu erkennen, ist ein Merkmal des Malerblicks. Nur dessen künstlerisch geschultes Sehen der gegenständlichen Umgebung lässt „Linien“ und „Perspektiven“, die latente Ordnung der Dinge, die deren Ästhetik ausmacht, durchsichtig werden. Die „Brille“ des Erzählers ist hier also die eines Künstlers,

der seinen Adressaten, den Leser, zum „Kunstsehen“¹⁸⁵¹ anregen will. In Romanen wie den Bilder-Texten, die Kunst thematisieren, bedarf es dazu oft nur weniger sprachlicher Anregungen. Jede den „Erzählfluss“ anhaltende „Deskriptions-Insel“, auch die folgende Schilderung einer „realen“ Szene, animiert zur Generierung eines „Bildes“, erst recht, wenn sie grafisch markiert ist und den Malerblick zumindest abschließend anführt:

Sie sieht sich selbst wie in einer Erinnerung, eine ferne und unveränderliche Gestalt.

Das Mädchen saß in der Ecke des Wagens. Sie trug eine faltenlos geplättete Haube aus gebleichtem Leinen – weiß mit einem Stich ins Bläuliche. Unter dem gebogenen Rand lugten drei oder vier mausbraune fransige Löckchen hervor, die sich an ihre Wange schmiegteten [...]. Ihre Nase war lang [...]. Ihre Wangen waren gerötet [...]. Die Augen waren niedergeschlagen [...]. Sie war mager und langgliedrig [...]. Doch ihr Kleid war nicht schlecht gewählt [...]. Sie schien, wenn auch vielleicht nicht im Reinen mit sich, so doch immerhin darauf bedacht, sich zu entfalten, wer auch immer sie sein mochte.

Ist es das, was den Porträtmaler vor allem interessiert?

Maguire, Gregory: Das Tulpenhaus, S. 315f.

Die Thematisierung von Kunst im Roman dient also auch der visuellen Konkretisierung, zu welcher der Text nicht durch genaue Detailbeschreibung hinführt, sondern die der Leser zu leisten, zu supplieren hat – nach Vorbild der piktoralen Kunst und mit deren Konkretheit. Er liest, aber er soll das Gelesene „malen“ und so die Leerstellen, die der Text lassen muss, füllen. Dazu muss er den „gewöhnlichen“ Blick auf die Welt gegen jenen des Malers tauschen, der nicht nur das Gemeine flüchtig wahrnimmt, sondern darin das Besondere erkennt, das sich nicht anders als visuell konkret sehen lässt:

Draußen vor dem Fenster war das Schnattern auf dem Markt zu hören [...]. Ihre gewölbten gelben Tragen, auf denen sich ordentlich die Käselaipe stapelten, hingen zwischen jeweils zwei Männern an Seilen und warfen bräunliche Schatten über das Kopfsteinpflaster. Zwei solcher Tragen, diagonal in den Mittelgrund zwischen die Männer plaziert, würden durch die sich wiederholenden Formen der ausladenden Käseräder eine hübsche Komposition ergeben. In den Hintergrund würde sie einen Botenjungen setzen, der vor dem Gildenhaus eine mit silbernem Kabeljau beladene Karre schob, und in den Vordergrund vielleicht ein Paar lavendelgraue Möwen, die Krümel pickten. Das Glockenspiel der Nieuwe Kerk, das die Stunde verkündete, ließ eine profunde Wahrheit in ihrer Brust anklingen. Alle außer mir finden das vollkommen gewöhnlich, dachte sie.

Vreeland, Susan: DAS MÄDCHEN IN HYAZINTHBLAU, S. 198f.

In Urquharts ÜBERMALUNGEN ist die Erzählperspektive durchgehend die des Malers, der die ihn umgebende Welt nicht anders als ein lebendiges Gemälde sehen kann. Sein Blick auf die Wirklichkeit piktoralisiert dieselbe in jeder Lebenslage:

Wenn ich in New York war, wurde Sara zu einer Serie von Formen auf planem Untergrund; ihr Körper wurde zu einer Komposition, die vom Rechteck des Rahmens bestimmt war, ihre Haut und ihr Haar wurden zu abgestuften Farbtönen. Sie wurde mein Werk, und dann, wenn dieses Werk abgeschlossen war, schweifte mein Blick ab, und ich verlor sie aus den Augen. Das passierte sogar, freilich nur selten, wenn wir zusammen waren: das Bett wurde eine große weiße Leinwand, und ich gestaltete Vorder- und Hintergrund, Posen – in meinem Hirn ein fertiges, verkäufliches Bild. (S. 108)

Auch die Frau, die ihn liebt, der er sich aber als Mensch und Liebender verschließt, ist für ihn nicht nur Modell, sondern als solches schon Bild. Nicht anders kann er sie sehen.

Ihr Besuch überraschte mich [...]

Hier war kein Platz für sie, ich konnte in diesem Teil meines Lebens absolut nichts mit ihr anfangen. Sie gehörte in ein lichtdurchflutetes Zimmer im Norden, in ein Zimmer mit Blick auf Landschaften, die ich rahmen und verkaufen konnte, ihr Körper in Posen erstarrt, die ich ebenfalls rahmen und verkaufen konnte. (S. 110)

Und nicht anders existiert sie für ihn. Die gemalte Sara ist Sara. Eine andere gibt es nicht.

¹⁸⁵¹ Vgl. Klier, Melanie (1999): Kunstsehen / Dies. (2002): Kunstsehen

Ich weiß nicht mehr, wohin es diese Arbeiten alle verschlagen hat [...]. Museen. Wenn ich es wüßte und den Mut dazu hätte, würde ich vielleicht hinfahren und mir das eine oder andere ansehen, würde mir Sara ansehen. (S. 229)

Generell wird in diesem auch klassischen Malerroman die piktorale „Rahmung“ zur Metapher für die Ge- und Befangenheit des Künstlers im Selbst und damit für die durchaus als Begrenzung empfundene Existenz, in welcher Leben und Werk eine unauflöbliche Einheit bilden¹⁸⁵² und in welcher der Protagonist „nicht sein eigenes Persönliches [zu] geben“¹⁸⁵³ vermag, sondern nur dem Menschlichen des Mitmenschen im Gemälde einen Ausdruck. Eykman, der die „geschriebenen Gemälde“ in Urquharts Roman in den Blick nimmt und konstatieren muss, dass sich ÜBERMALUNGEN den Bildwerken „hauptsächlich in der Form produktionsästhetischer Erörterungen“ nähert, ist zuzustimmen, wenn er schreibt, dass die Ekphrasis auch nicht primäres Ziel eines „Malerromans“ sei, sondern die Darstellung des „Schaffen[s] und Leben[s] einer Künstlerfigur“. Doch ist mit Blick auf die piktoralisierende Perspektive des Ich-Erzählers zu ergänzen, dass dieser zwar nicht seine Werke beschreibt – was auf *histoire*-Ebene auch überflüssig erscheinen muss: er hat sie ja geschaffen, kann sie sehen –, dass dieser Malerblick aber den *discours* des Romans dahingehend determiniert, dass die Fiktion piktoralisiert erscheint. Daher wird der Roman als „Bildgeschichte“ lesbar: als Aneinanderreihung sprachlich evozierter „Bilder“ von der Wirklichkeit des Protagonisten, der dieselbe nur künstlerisch transformiert „sehen“ kann, weil Kunst *nichts anderes als durch das Medium eines Temperaments betrachtete Natur* (S. 184) für ihn ist. Er ist ein Maler, der Realität stets sehend rahmt, weshalb ihm, dem asozialen Künstler, auch der Zugang zur Welt gleich dem zu einem virtuellen Bildraum verschlossen bleibt. Den Leser hingegen zwingt diese Erzählperspektive ebenfalls zur Piktoralisierung seiner durch den Lesakt erzeugten Illusion. Er „sieht“ die narrative Progression des Romans als Bilder-Folge, als Erzähl-Passagen, die sich in Bildern verdichten lassen. „Viel passiert“ nicht in *THE UNDERPAINTER*, wie der Roman im Original heißt. Ein des Lebens und Liebens unfähiger Maler, der auch im Alter nichts als seine Kunst kennt, blickt zurück auf sein Leben, in dem Mitmenschen nur eine marginale Rolle gespielt haben. Auch in seiner Rückschau reflektiert er daher hauptsächlich seine künstlerische Tätigkeit, Theorie und Praxis der Produktion. Damit widerspricht der Roman eigentlich einem wesentlichen Kriterium der auf Unterhaltung zielenden Texte: dem des rasanten Handlungsverlaufs, der Abwechslung und Spannung erzeugen soll. Ausgeglichen wird dies – so die These – durch einen erhöhten Grad an Visualität, die ebenfalls als Kriterium für Unterhaltung gilt. Diese wird in Urquharts Text nicht vorrangig durch die Inszenierung der Werke, sondern durch den Blick des Malers auf die Welt hergestellt, durch eine „Piktoralisierung der Fiktion“. Bereits der Prologanfang gleicht einer Bildbeschreibung:

Die Frau steht beim Fenster im unteren Vorderzimmer eines Blockhauses am Nordufer des Lake Superior.

[...]

Sie trägt einen grauen Tweedrock und eine karierte Jacke aus grobem Wollstoff. Ihr dunkelblondes Haar ist nach hinten gekämmt und hängt, zu einem dicken Zopf geflochten, bis auf ihre Taille herab. [...] In der Hand hält sie einen geöffneten Umschlag, auf dem „Canadian National Telegram“ geschrieben steht. Mit vorgeneigtem Kopf und leicht gebeugten Schultern blickt sie starr auf das Papier. (S. 9)

¹⁸⁵² Vgl.: *Ich lebe in diesem großen weißen Kasten von einem Haus [...]. Die Leinwand, an der ich arbeite, lehnt an der Wand [...]. Es ist ein flaches weißes Rechteck, umgeben von den Wänden, dem Boden und der Decke eines Kubus, der selber Teil einer Serie von Kuben ist – der Räume, durch die ich wandere, Räume mit großzügigem natürlichem Licht, Räume mit Ausblicken auf den Schnee. (Urquhart, Jane: ÜBERMALUNGEN, S. 344)*

¹⁸⁵³ Eykman, Christoph (2003): Über Bilder schreiben, S. 172

Darauf folgt mit der Erzählmotivation auf *histoire*-Ebene zu Beginn des Ich-Berichts die *discours*-programmatische Rezeptionslenkung: Den alten Maler weckt seine Erinnerung, die *sehen* (!) will und daher *an der Halskette der Erzählung arbeitet* (S. 17), welche in einem ersten „Bild“-Glied mit der Begegnung zwischen Sara und dem jungen Künstler beginnt, mit dessen Wunsch, sich *mit ins Bild zu bringen*, auf dem er zuvor die Bewegung der Frau mit gedachter *scharfe[r] Spitze des Bleistifts [...] ein[ge]fror[en]* (S. 22) hatte. Dieses erste aus der Vergangenheit hervorgeholte „Bild“ verleitet den rückblickenden Künstler dazu ein neues Gemälde zu beginnen:

Ich werde Sara malen, das geerbte Haus, die Faust von Thunder Cape am Horizont, den zugefrorenen See, ihre Hände, den Quebec-Ofen, die langsam ersterbenden Feuer. Ich werde das Sprossenfenster malen, die Wände aus Baumstämmen [...]. (S. 23)

Hier wird das erste erzählte „Bild“ explizit zu einem ersten „Gemälde“ verdichtet, das den *Moment der Ganzheit [zeigt], an den man sich später, wenn die Welt zerrissen, gebrochen, geschunden daliegt, erinnert* (S. 96). Diese „malende“ Konzentration zeichnet einen Vorgang nach, den der Leser im Folgenden meist selbst initiieren muss. Geleitet jedoch stets durch die Erzählperspektive der Ersten Person, die – aus der Stadt stammend, welche mit der Fabrikation der Kodak-Brownie-Kamera *praktisch jedermann in die Lage versetzt [hat], unbewegte Bilder zu schaffen, alles Leben erstarren zu lassen* (S. 25) – ihr erinnertes Leben in statischen Bildern präsent hat. *Allerdings ist diese visuelle Intensität nur ein rein optisches Phänomen* (S. 34), an das keine Emotionalität geknüpft ist. Selbst die Krankheit Scharlach, an der die Mutter des Malers einst gestorben war, kann dieser nur noch mit dem gleichnamigen Rot verbinden, *unter den Farben der Palette [...] ein Ausbruch von Lebenslust* (S. 40). Immer wieder lässt der Erzähler seinen empathiefreien „Bericht“ zu solch allein optischen Phänomenen erstarren. Sein Gedächtnis ist ein rein visuelles (vgl. S. 56 und 65), das von dem Grundsatz seines Kunstlehrers geprägt wurde, nach dem *nicht so sehr der Gegenstand selbst als vielmehr die Auseinandersetzung des Künstlers mit dem Gegenstand* (S. 83) wichtig sei. So sind auch die ihn einst umgebenden Menschen malbare Gegenstände, die in seiner Erinnerung allein als gedanklich gemalte Gemälde haften blieben. Selbst sein Vertrauter, der Porzellanmaler George, erscheint ihm nur als Figur auf fiktiver Leinwand, die dessen Ladenlokal zeigt:

Der Effekt des Ganzen ähnelte ein wenig einem impressionistischen Gemälde, wenn auch mit lebhafteren, kräftigeren Farben. Rückblickend würde ich sagen, daß Vuillards weinrote und blaulila Farbtöne die Atmosphäre am besten eingefangen hätten. Ich kann mir vorstellen, daß der französische Maler die Gestalt des Porzellanhändlers in das Bild aufgenommen hätte, und dazu die Schatten, die sich weiter hinten im Laden sammelten [...]. (S. 81f.)

Und auch das Blockhaus, in dem er mit Sara einige Sommer verbracht hatte, stellt sich ihm mit Leichtigkeit vor das erinnernde Auge, er sieht das Interieur im klaren Winterlicht, sieht die unbeleuchteten Fenster, den Staub, sieht das gefrorene Wasser im Kessel, die Asche auf dem Rost... – *jeden einzelnen Gegenstand ohne die warme Aura, die ihm der Kontakt mit menschlicher Haut verlieh* (S. 176). Dieser Malerblick ist jener des Erzählers, durch dessen Brille der Leser „sieht“ und im performativen Akt des Lesens die fiktive Wirklichkeit piktoralisiert. Er profitiert damit vom *eidetische[n] Fluch* (S. 65), von dem der Künstler glaubt, dass er auf ihm liege, weil viele Dinge von diesem Planeten, nicht aber aus seinem visuellen Gedächtnis verschwunden seien. Doch wie auf des Malers realistischen Landschaftsbildern, die Leerstellen, *unverzichtbare Abstände* zwischen den Details, *visuelle Atempause[n]* aufwies und *den Betrachter niemals überwältig[t]en* (S. 231), so weist auch sein Erinnerungsbildzyklus, der Roman, „Lücken“ auf, die der Leser kraft der im Lesakt

erzeugten Visualität zu füllen hat: mit der den konkreten, künstlerischen Bildern genuin inhärenten Emotionalität. Gerade die Kluft zwischen der nüchternen Berichtsprache und der durch sie erzeugten, in ihrer visuellen Intensität einem künstlerischen Gemälde ähnlichen imaginierten „Bilder“ offenbart das Fehlen von Gefühl in dem *Porträt meines Lebens* (S. 345), in das der Maler am Ende seiner Erinnerungen auch sich selbst malt – *mit der Liebe, die ich nicht annehmen konnte, als sie zu mir kam, den Mann aus Stein [...] (S. 346)*. In dieser letzten Gesamtansicht, die er aus der Erinnerung nun malen kann, wird diese Leerstelle in seinem Werk wie in seinem Leben deutlich. Sie manifestiert sich in dem Werk, das er bis zum Tod behalten will, um *von Zeit zu Zeit einen Blick auf die Bilder darin werfen (S. 346)* zu können. Jenen Einzelwerken, in denen sich die Epochen seines Lebens in seiner Erinnerung verdichten lassen und die Glieder der „Halskette“ repräsentieren, aus denen sich seine Ich-Erzählung zusammensetzt, die er am Ende in seiner „Sprache“ zusammenfasst: In einem Gemälde, das – obwohl „übermalt“ von der Zeit – die piktoral verfestigten Sequenzen seines Lebens noch palimpsestartig durchscheinen lässt. Erinnerung erfolgt in statischen, monoszenischen Bildern, im Vorgang der Erinnerung werden diese narrativ ausgeweitet und am Ende doch wieder als repräsentative, erstarrte Momente auf einem Lebensporträt zusammengeführt: Saras Haus und Georges geliebte Tauben hinter Glas, Mutters Mausoleen und ihre Spiel-dose, genauso Sloans Bar, Rockwells lachendes Gesicht und Saras Haut... Mit der Aufzählung der Einzelmotive, die der Maler auf seine Leinwand zu malen gedenkt, wird auch der Leser noch einmal aufgefordert, seine evozierten „Bilder“ erneut visuell zu konkretisieren: Der Roman wird am Ende des Lesaktes zum Gemälde verdichtet und wiederholt damit die Leseanweisung des Anfangs: Erinnerung zu *sehen* (vgl. S. 9): „Sie öffnet dem Leser die Augen. Jeder ihrer Sätze ist ein Pinselstrich.“¹⁸⁵⁴

6.2. Lesen als Sehen: „Als ob“-Visualisierung

„Hast Du die Figuren auf dem Bild vor Augen?“

Soyener, Johannes K. / Bossi, Bartolomio: DIE VENUS DES VELASQUEZ, S. 90

6.2.1. Sieh! Schau!: Visualisierungsausschrei

„In der Medialität und Materialität der Schrift interferieren Präsenz der Graphie und Repräsentation des Zeichens, Sehen und Lesen.“¹⁸⁵⁵ Die Manifestation der Signifikanten des sprachlichen Mediums und damit der literarischen Kunstform offenbart so ein zentrales Paradoxon: ihre Sichtbarkeit¹⁸⁵⁶. Der Leser sieht die Schrift, nur so kann er sie lesen – doch er sieht nicht sie, nur so kann er lesen. Schon Platon diente diese „Äußerlichkeit“ der Schrift als Argument gegen das Notationssystem. Im Kontext einer Kultur der Oralität glaubte er, dass die Erfindung dieses Aufschreibe-Instruments „in den Seelen derer, die sie erlernen, Vergeßlichkeit bewirken [wird], weil sie ihr Gedächtnis nicht mehr üben; denn im Vertrauen auf Geschriebenes lassen sie sich von außen erinnern durch fremde

¹⁸⁵⁴ Die Welt. Zit. nach: Urquhart, Jane: ÜBERMALUNGEN [Rückumschlag]

¹⁸⁵⁵ Strätling, Susanne / Witte, Georg (2004): Die Sichtbarkeit der Schrift, o.S.

¹⁸⁵⁶ Die Materialität des Literarischen rückt in den vergangenen Jahren, im Kontext einer wachsenden medialen Konkurrenz immer stärker ins Bewusstsein der Literaturwissenschaft. Denn diese zu unterschlagen ist „gleichbedeutend [...] mit der Leugnung seiner Medialität“ (Kremer, Detlef (2004): Literaturwissenschaft als Medientheorie, S. 8).

Zeichen, nicht von innen heraus durch sich selbst¹⁸⁵⁷. Dieser Unmittelbarkeit scheint die sich in der Materialität verankerte Medialität der Schrift entgegenzustehen. Volker Mergenthaler beschreibt in Analogie zur Rezeption zweier bildgebender Verfahren – jener des Protomediums *Laterna magica* und jener des ausgereifteren Kinematographen – die zwei alten Lesetechniken: das statarische und das kursorische¹⁸⁵⁸. Während das erstere, das bis zum ausgehenden 18. Jahrhundert als langsames Lesen dominierend war, wie die „Zauberlaterne“ nur die Projektion von Einzelbildern zulasse, könnten bei dem zweiten Leseparadigma mehrere Einzelbilder zu einer Bewegung verknüpft werden – wie beim Kinematographen. Denn es erfolgten Komplettierungsprozesse: der Leser fülle nach seinen Erwartungen jene Stellen zwischen den Buchstabenkombinationen aus, die das Auge nur bruchstückhaft wahrgenommen habe. Unterschied sei allein, dass die Fragmentierung bei der Bewegungswahrnehmung durch das sich bewegende Objekt, beim Lesen durch die Bewegung der Augen erfolgt. Doch es gelte: „Je ungestörter die Vorführung [der projektionstechnisch optimierten Filmvorführung] – und analog: je ungestörter die Lektüre –, desto vollkommener die Illusionierung.“¹⁸⁵⁹

Einfluss darauf hat die Materialität des Druckbilds.¹⁸⁶⁰ Auch wenn dieses heute kein technisches Hindernis für kursorisches Lesen darstellt – ein ohne Abstand durchgeschriebener Text wie ein in der „*scriptio continua*“ des Mittelalters verfasster hatte in jedem Fall das konzentrierte, langsame, buchstabierende Lesen erfordert –, so dürfen die zwei Lektüreararten nicht als historische Folge verstanden werden, denn auch heute ist das kursorische keinesfalls die zum Lesen eines literarischen Textes bevorzugte.¹⁸⁶¹ Voraussetzung für beide Formen der Literaturlektüre ist jedoch, dass der Leser – in unterschiedlichem Grad und Häufigkeit – nicht bewusst die Buchstaben sieht.¹⁸⁶² Das Gelesene soll ihm in Bildern vor Augen treten. Daher muss er „vergessen“, dass er liest, dass er Zeichen mit dem außersprachlichen Bezeichneten zu verbinden sucht. Für ihn muss das Lesen zur Durch-Sicht¹⁸⁶³ werden, er muss die Sichtbarkeit der Schrift, das „Resistenzphänomen ihrer restlosen Einspeisung in Programme des Codierens und Decodierens“¹⁸⁶⁴, im Lesakt durch Imaginationskraft überwinden. Ein Bilder-Text „spiegelt“ diese Schwierigkeit mit der Metapher „Fensterglas“:

*Ich [der Protagonist nachts vor dem Fenster der Geliebten] brauchte mehrere Minuten, um mich an die Schwärze des Glases (das zugleich auch ein Spiegel war) zu gewöhnen, und noch eine Minute mehr, bis ich erkannte, was sich hinter dem Glas verbarg: ein Zimmer [...]. Mit Mühe gelang es mir, mein Spiegelbild auszublenzen und mich nur noch auf die Umrisse des Zimmers zu konzentrieren: Es war keine leichte Aufgabe, da sich in dem Glas (das zugleich auch ein Spiegel war) aufgrund eines merkwürdigen optischen Effektes zwei Bilder überlagerten, zwei Bilder, die sich nicht berührten und sich dennoch übereinanderschoben und vervollständigten.*¹⁸⁶⁵

Prada, Juan Manuel de: TRÜGERISCHES LICHT DER NACHT, S. 92f.

Wie hier der Protagonist die Glasscheibe muss der Leser die Materialität des Textes, in welcher der seines Lesaktes sich Bewusste sich „spiegelt“, überwinden, um – wie der Erzähler mit den Augen

¹⁸⁵⁷ Platon (1993): Werke, Band III,4 [Phaidros], S. 61

¹⁸⁵⁸ Vgl. zur Entwicklung des Lesens: Kremer, Detlef (2004): Literaturwissenschaft als Medientheorie, S. 31ff.

¹⁸⁵⁹ Mergenthaler, Volker (2002): Sehen schreiben – Schreiben sehen. Literatur und visuelle Wahrnehmung, S. 314

¹⁸⁶⁰ Vgl. Mergenthaler, Volker (2002): Sehen schreiben – Schreiben sehen, S. 265ff. Vgl. zum Einfluss des Druckbilds auf den Lesekt auch: Kremer, Detlef (2004): Literaturwissenschaft als Medientheorie, S. 31ff.

¹⁸⁶¹ Gerade die hier als „autonome“, d.h. als unabhängig von der Erfindung der neuen, rasanten Medien sich etablierende Literatur will verstärkt statarisch gelesen werden, langsam und auch wiederholt (vgl. Kremer, Detlef (2004): Literaturwissenschaft als Medientheorie, S. 81ff.).

¹⁸⁶² Mit Ausnahme des Figurengedichts.

¹⁸⁶³ „[...] das literarische Objekt [wird] durch die Sprache hindurch verwirklicht [...], [es] ist [...] nie in der Sprache gegeben.“ (Sartre, Jean Paul (1967): Was ist Literatur? Ein Essay, S. 28)

¹⁸⁶⁴ Strätling, Susanne / Witte, Georg (2004): Die Sichtbarkeit der Schrift, o.S.

¹⁸⁶⁵ Für die *histoire*-Ebene wird durch die sich überlagernden Bilder der noch nicht vollzogene Liebesakt angekündigt.

das Fenster – die „Schriftwand“ imaginierend zu überwinden. Für ein solches „Einschlüpfen“ in den Text eignet sich das kursorische Lesen besser:

„Wir lesen weder Buchstaben noch Worte, sondern Satzteile von ungefähr $\frac{3}{4}$ Zeilen Länge und sind auch sehr erstaunt, wenn wir etwa das Blatt umkehren und um das Fliegengitter *schwarzer* dunkelgrauer Buchstaben u. *weißer* hellgrauer Zwischenräume bemerken, durch das wir aus- u. eingeschlüpft sind.“¹⁸⁶⁶

Da auch die Bilder-Texte – wie in 1.2.1.1 als These vorangestellt – in besonderem Maße bestrebt sind, durch Referenz auf die von optischen Medien vorgeprägten Bilder eine visuelle Intensität zu evozieren, weisen sie einige Merkmale der Bemühung auf, den Leser auf eine visualisierende, einem hochtechnisierten Kinematographen ähnliche Lesart hinzulenken. Denn dem Rezipienten droht im materiellen Akt der Lektüre naturgemäß ein zeitweiliger „Verlust“ seiner auf Textbasis erzeugten Bilder, da „jedem Seitenumbruch ein Moment des Wahrnehmungsausfalls und der Nicht-Linearität inhärent ist“¹⁸⁶⁷. Die Textrezeption unterliegt also einer Diskontinuität. Sie weist – die Metapher sei der oben hergestellten Analogie verpflichtet – „Filmrisse“ auf, die nichts anderes als das plötzliche bewusste Sehen der „prinzipiell fremden und widerständigen Schrift“¹⁸⁶⁸ als Buchstabenkombination, das Bewusstwerden der Faktur der Illusion und damit die „Realisationsphase“¹⁸⁶⁹ beschreiben, die der Illusionsbildung folgt. Die konzentrierte, von solchen Rissen unbelastete Lektüre wurde schon in der Romantik, als der Akt des Lesens selbst auch in der Literatur zum Reflexionsgegenstand geworden war, als unerreichbares Ideal erkannt und Ablenkung zu einer einkalkulierten Größe:

„Das Lesen eines literarischen Textes ergibt sich aus dem Zusammenspiel von Konzentration und Zerstreuung, das in letzter Konsequenz als ständige Balance einer konzentrierten, angestrebten Wiederholungslektüre und einer abschweifenden, halluzinatorischen Projektion zu verstehen ist.“¹⁸⁷⁰

Der unterhaltende Roman möchte den Leser jedoch möglichst selten aus jenem ästhetisch illusionistischen „Roman-Raum“ reißen, in dem dieser sich gerade lesend eingefunden, den dieser im Akt des Lesens mit konstituiert hat.¹⁸⁷¹ Dieses Verständnis des Lesens entspricht auch etwa dem Jean-Paul Sartres, der in „Was ist Literatur?“ konstatierte: „Lesen scheint tatsächlich eine Synthese von Wahrnehmung und Schaffen zu sein“.¹⁸⁷² Und: „Man sollte wirklich nicht glauben, das Lesen wäre ein mechanischer Vorgang und würde durch die Buchstaben beeindruckt wie eine photographische Platte durch das Licht.“¹⁸⁷³ Der Leser enthülle hingegen das Objekt, schaffe es gleichzeitig selbst und könne sich so vom Objekt „‘fangen lassen‘ (wie etwas Feuer ‘fängt‘ [...])“¹⁸⁷⁴.

In diesem Gefangensein will keinesfalls nur, aber in besonderem Maße der unterhaltende Roman den Leser ununterbrochen halten. Die ästhetische Illusion, die den Rezipienten das Roman-Geschehen in Analogie zur Wirklichkeit erfahren lässt und ihn so gleichsam zumindest emotional

¹⁸⁶⁶ Musil, Robert (1992): Der literarische Nachlaß, IV/3/292

¹⁸⁶⁷ Reschke, Nils (2001): Die Wirklichkeit als Bild. Lebende Bilder in Goethes „Wahlverwandtschaften“, S. 63

¹⁸⁶⁸ Kremer, Detlef (2001): Text und Medium, S. 47

¹⁸⁶⁹ Vgl. Wolf, Werner (²2001): Illusionsbildung, S. 271

¹⁸⁷⁰ Kremer, Detlef (2004): Literaturwissenschaft als Medientheorie, S. 83

¹⁸⁷¹ Der Erfassungsakt des Lesens wird hier mit Wolfgang Iser als „Prozeß einer dynamischen Wechselwirkung von Text und Leser“ verstanden: „Denn die Sprachzeichen des Textes bzw. seine Strukturen gewinnen dadurch ihre Finalität, daß sie Akte auszulösen vermögen, in deren Entwicklung eine Übersetzbarkeit des Textes in das Bewußtsein des Lesers erfolgt. Damit ist zugleich gesagt, daß sich diese vom Text ausgelösten Akte einer totalen Steuerbarkeit durch den Text entziehen. Diese Kluft indes begründet erst die Kreativität der Rezeption.“ (Ders. (⁴1994): Der Akt des Lesens, S. 176)

¹⁸⁷² Vgl. zur Konkretisierung: „Auf der Basis einiger weniger Fixationspausen im Lesen werden nicht nur – textgesteuert – umfassende bildliche Vorstellungen entwickelt [...], sondern auch lücken- oder fehlerhafte Textstellen [...] kurzerhand korrigierend ‘überschrieben‘.“ (Mergenthaler, Volker (2002): Sehen schreiben – Schreiben sehen, S. 403)

¹⁸⁷³ Sartre, Jean Paul (1967): Was ist Literatur?, S. 28

¹⁸⁷⁴ Ebd.

„als ob“ involviert, soll stabil erbaut und nicht durchbrochen werden. Die Stärkung erfolgt, indem möglichst viele jener Prinzipien angewendet werden, die Werner Wolf als illusionsbildend benennt. Bei den unterhaltenden Texten zählt dazu im Besonderen jenes der Interessantheit, das sich primär durch die Spannungsstiftung realisieren lässt, die wiederum vor allem durch Retardation, Verschleierung oder – wie Manfred Pfister¹⁸⁷⁵ (1977) schreibt – durch „partielle Informationsvergabe“, die eine antizipierte Hypothesenbildung über den Fortgang der Handlung ermöglicht¹⁸⁷⁶, aufrechterhalten wird. Auch eine der Interessantheit verpflichtete illusionsbildende Strategie ist jene des permanenten Szenenwechsels, mit dem Veränderungen von Zeit und Ort einhergehen und den Leser zur fortwährenden Aktualisierung und Neu-Imagination derselben anregen. Besonders durch die beiden letztgenannten Strategien wird in den Bilder-Texten – im Vergleich zur „gehobenen Literatur“ – die ästhetische Illusion erzeugt, die Werner Wolf als „Vorstellung“ beschreibt, „in den vom Artefakt bestimmten Raum bzw. in seine Welt einzutreten, in ihr ‚rezentriert‘ zu sein“¹⁸⁷⁷.

Da diese imaginative Vorstellung jedoch vor allem eine visuelle sei, tritt in den Bilder-Texten, die als Visualisierungsliteratur deklariert wurden, den illusionsbildenden Prinzipien noch ein weiteres an die Seite, das einen besonders hohen Grad an Visualität der fiktiven Welt erzeugen soll: die Inszenierung und Thematisierung bildender Kunst. Dass durch diese werkseitig dem literarischen Text – in der Terminologie Sartres dem sich unterbittlich dem Leser aufdrängenden Objekt¹⁸⁷⁸, dessen Struktur es zu enthüllen gilt – selbst ein hohes Maß an konkreter Visualität verliehen werden soll, wurde in 6.1.2 bereits gezeigt. Doch auch rezipientenseitig dient die intermediale Referenz dem Ziel einer filmähnlichen Anschaulichkeit des Textes, die der Text nicht nur potentiell vorgibt, sondern die der Leser ebenso potentiell in der Objektstruktur „enthüllen“ und, wie Sartre sagt, „durch Enthüllung [...] schaffen“¹⁸⁷⁹ kann. Der Leser soll in diesem dekuvierenden und konstruktiven Akt des Lesens im Rahmen des Komplettierungsangebots des Textes den imaginierten „Bild-Raum“ um sich herum lücken- und damit „auswegslos“ schließen, so in einem konzentrierten, kursorischen Lesakt verharren und seine ästhetische Illusion stabilisieren.

Dies geschieht zunächst dadurch, dass sowohl die Einzel- als auch die Systemreferenz das Bewusstsein des Lesers für die genuine Rezeptionsform allen Piktoralens wecken: für das Sehen¹⁸⁸⁰, dessen Begriff in Alltagssprachlichem Gebrauch primär für die Wahrnehmung von Nicht-Sprachlichem verwendet wird, obwohl es eigentlich nur die Aktivierung des Sehensinn beschreibt, ohne den auch das Lesen (die Blindenschrift ausgenommen) nicht denkbar wäre.¹⁸⁸¹ Die „Als ob“-Integration oder nur thematische Einführung einer zweiten diegetischen Ebene im Bereich des Visuellen lenkt also das Bewusstsein des Lesers auf den Rezeptionsakt, den diese in natura erfordern würde und der auch dort stärker ins Bewusstsein tritt – im Vergleich zur Wirklichkeitswahr-

¹⁸⁷⁵ Vgl. Pfister, Manfred (¹¹2001): *Das Drama. Theorie und Analyse*, S. 142ff.

¹⁸⁷⁶ Vgl. Seibel, Klaudia (²2001): *Spannung*, S. 589

¹⁸⁷⁷ Wolf, Werner (²2001): *Illusion, ästhetische*, S. 270

¹⁸⁷⁸ Vgl. Sartre, Jean Paul (1967): *Was ist Literatur?*, S. 28

¹⁸⁷⁹ Vgl. ebd.

¹⁸⁸⁰ Dass die Integration rahmender oder auch lichtbrechender Medien wie Fenster, Tele- und Mikroskope sowie Brillen in literarischen Texten neben den Rezeptions- und Produktionsbedingungen von Dichtung auch die Funktionsweisen und Prämissen visueller Wahrnehmung generell aufrufen, darauf hat etwa Volker Mergenthaler hingewiesen (vgl. ders. (2002): *Sehen schreiben – schreiben sehen*, S. 386). Vgl. auch Doris Kolesch, die eine wichtige Funktion intermedialer Bezüge generell darin sieht, die „Bedingungen von Wahrnehmung einsichtig zu machen [...], die Verfasstheit von Wahrnehmung im Wahrnehmen selbst zu thematisieren“ (dies. (2005): *Intermedialität*, S. 161).

¹⁸⁸¹ Vgl. Mergenthaler, Volker (2002): *Sehen schreiben – schreiben sehen*, S. 3

nehmung ersten Grades. Denn zwar nimmt der Mensch auch die Realität sehend wahr, doch beim Betrachten eines visuellen Mediums, das nicht präsentiert, sondern repräsentiert, wird ihm dieses bewusst dadurch, dass es sich hier um ein medial vermitteltes Sehen handelt. Der Textrezipient, der das „Sehen“ auch beim Lesen vollzieht – allerdings unbewusst –, dabei aber die Bilder, die er glaubt zu „sehen“, mit der vom Text konditionierten Freiheit erst generiert, wird sich seines „konstruktiven Sehens“ erst gewahr, wenn der Text ihn durch intermediale Referenz bewusst darauf lenkt – indem er ihn auffordert, ein im Text „unsichtbares“ visuelles Medium zu „schauen“ oder indem er das Sehen desselben thematisiert.

Diskutiert werden muss an dieser Stelle, ob durch diese intermedialen Referenzen nicht jene Illusion durchbrochen wird, der – so die oben aufgestellte These – damit eigentlich gerade stabile Kontinuität verliehen werden soll, welche durch die Sichtbarkeit der Schrift als semiotisches Material stets latent gefährdet ist. Werner Wolf nennt diese Illusionsdurchbrechung¹⁸⁸² zumindest als potentielle „Funktion“ von Intermedialität.¹⁸⁸³ Auch vermöge Letztere generell – wie in den Bilder-Texten – „metafiktionale“ Reflexionsräume zu eröffnen, deren illusionsstörende Wirkung, so Martina Mai, in der Forschung immer betont worden sei.¹⁸⁸⁴ Und auch Mergenthaler unterstreicht, dass „poietische Formen des ‘Sehen-Schreibens’¹⁸⁸⁵ Leerstellen hervor[bringen], [...] Vakua [produzieren, und...] das Bewusstsein von Mängeln visueller Wahrnehmung [konstituieren], die es zu beseitigen gilt, oder Grenzen, die es zu transzendieren gilt“¹⁸⁸⁶. Fraglich, so Mai, sei allerdings, ob diese illusionsstörende Wirkung in gleichem Maße für die Metarelation gelte. Diese definiert sie als „Aussagen und alle autoreferentiellen Elemente innerhalb eines selbst intentional an den Wechselbeziehungen zwischen den Künsten teilhabenden Kunstwerkes, die unabhängig von ihrer impliziten oder expliziten Erscheinungsform als Sekundärdiskurs über Teile des eigenen Kunstwerkes, fremder Kunstwerke und Kunst allgemein den Rezipienten in besonderer Weise Phänomene zu Bewusstsein bringen, die mit dem Verhältnis der Künste, namentlich ihren wechselseitigen Beziehungen, in Zusammenhang stehen“¹⁸⁸⁷. Dies beschreibt, was in dieser Arbeit etwa mit expliziter Systemerwähnung bzw. einfacher mit Thematisierung bezeichnet worden ist (siehe Kapitel 4). Daher kann sich diesbezüglich auch Mai angeschlossen werden, die in der Metarelation kein illusionsstörendes Verfahren sieht. Sie konstatiert dies für den Malerroman, in dem naturgemäß metaästhetische und fiktionale Reflexionen vorkommen. Gleiches gilt für die Bilder-Texte, in denen – schon allein weil von der „Atmosphäre“ der Kunst dominiert – die Thematisierung der künstlerischen Medien nicht *discours*-vermittelt erfolgt, sondern auf *histoire*-Ebene Platz hat und dort von Figuren – Künstler, Kunstinteressierte, etc. – ausgeführt wird, die naturgemäß über Malerei und Literatur diskutieren. Auch die Bilder-Texte sind also „ohne Bruch lesbar“¹⁸⁸⁸, schon allein dank ihrer dichten „*histoire*-Decke“, die keinen „Einbruch“ erlaubt. Darüber hinaus – diese These soll im Folgenden untermauert werden –

¹⁸⁸² Die „Ablenkung des Interesses von der dargestellten ‘Welt’ als eines in Analogie zur Lebenswelt erfahrbaren Erlebnisraumes“ (Wolf, Werner (2001): Illusionsdurchbrechung, S. 272).

¹⁸⁸³ Vgl. Wolf, Werner (2001): Intermedialität, S. 284

¹⁸⁸⁴ Vgl. Mai, Martina (2000): Bilderspiegel – Spiegelbilder, S. 73

¹⁸⁸⁵ Volker Mergenthaler beschreibt damit die Form, die aus Perspektive des Schreibens nach dem Zusammenspiel von Wahrnehmung und Literatur fragt. Generell seien literarische Texte als Reflex auf wahrnehmungsgeschichtliche Konstellationen sowie als deren Movens zu sehen (vgl. ders. (2002): Sehen schreiben – Schreiben sehen, S. 395).

¹⁸⁸⁶ Ebd. S. 399

¹⁸⁸⁷ Mai, Martina (2000): Bilderspiegel – Spiegelbilder, S. 71

¹⁸⁸⁸ Ebd. S. 73

wecken die Bilder-Texte gerade durch die Inszenierung und Thematisierung von im Text nicht sichtbarer Kunst das Defizitbewusstsein des „bildblinden“ Lesers – nicht um seine Illusionsbildung zu stören, sondern um ihn zu einer noch intensiveren Anstrengung der Evokation von Bildlichkeit zu bewegen.

Mit der durch die Integration bildender Kunst angestoßenen, subtilen Rezeptionslenkung auf den Akt des Sehens, den der Leser beim Lesen unbewusst als ein „konstruktives“, das heißt Bildlichkeit erzeugendes Sehen realisiert, der ihm nun aber auch in einem Maße bewusst werden soll, das ihn auf dem schmalen Grat zwischen Illusionsdurchbrechung und Intensivierung der Visualisierungsanstrengung bzw. -leistung hält, ist das Bemühen der Bilder-Texte um Anschaulichkeit auf Rezipientenseite noch nicht erschöpft. Begleitet wird die Inszenierung und Thematisierung von bildender Kunst in diesen literarischen Texten durch explizite, insistierende Appelle: „Sieh! Schau!“ fordern die Figuren einander permanent und ausdrücklich zur visuellen Rezeption auf – und damit auch der Text seinen Rezipienten implizit zur Visualisierung. „Sehen“ soll Letzterer das Gemälde, was jedoch erst geschehen kann, wenn er es selbst imaginiert hat. Und genau dieses soll er mit vollem Bewusstsein und mit der mit selbigem einhergehenden Genauigkeit tun. So erfolgt die Suppletion der Textrezeption durch die intermediale Referenz, indem der sonst unbewusste Akt des imaginierenden „Sehens“ beim Lesen durch Verweis auf die nur „sehend“ zu rezipierenden „optischen“ Medien ins Bewusstsein gerückt und so intensiviert wird. Der Leser wird zum permanent Schauenden des in der Lektüre „Enthüllten“ und durch sie „Geschaffenen“. So sollen im Folgenden Beispiele für dieses weitere Ziel der Referenz des literarischen Textes auf Werke der bildenden Kunst, der (Re-)Sensibilisierung des visuellen Wahrnehmungsvermögens, angeführt werden. Auch die Bilder-Texte belegen den „Versuch, mit sprachlichen Mitteln zu einer intensiveren und subtileren ‘Kultur des Sehens’ beizutragen“¹⁸⁸⁹.

Da es laut zentraler These dieser Arbeit das Ziel ist, mit den visuellen Medien, vor allem auch denen des Films, konkurrieren zu können, scheint der Einsatz eines in der Medienevolution zurückstehenden Instruments, des Bildes, zunächst paradox. Oberflächlichkeit und Geschwindigkeit der Neuen Medien stehen Intensität und Langsamkeit der Bildbetrachtung genauso gegenüber wie der Textlektüre: „[D]as Sehen von Filmen im Kino [ist] den Bedingungen des Lesens diametral entgegengesetzt“¹⁸⁹⁰. Bedeutsam scheint jedoch nicht der Weg, sondern nur das Ziel zu einer intensiven visuellen Erfahrung der Lektüre. So operieren die Bilder-Texte auf der Basis, die sich – vereinfacht – so beschreiben lässt: Was der Film durch die unmittelbare Präsenz seiner Bilder bei einem weitgehend passiv konsumierenden Zuschauer erreicht, dazu muss der Text seinen aktiv Bilder konstruierenden Leser in der vermittelten Weise seiner Zeichenhaftigkeit animieren. Doch diese Animation kann nicht in Analogie zur Rezeption einer (filmischen) „Bilderflut“ geschehen, da Letztere nicht mehr sehen lehrt: *Das Auge kann in solcher Masse [hier der eng gehängten Gemälde im königlichen Palast] doch kaum noch etwas wahrnehmen!* (Soyener, Johannes K. / Bossi, Bartolomeo: DIE VENUS DES VELASQUEZ, S. 328). Das isolierte, statische Gemälde allein ist dazu in der Lage, nicht

¹⁸⁸⁹ Schmelting, Manfred / Schmitz-Emans, Monika (1999): Vorbemerkungen, S. 9

¹⁸⁹⁰ Kremer, Detlef (2004): Literaturwissenschaft als Medientheorie, S. 24

bloß erblickt, sondern „lange und wiederholtermaßen betrachtet zu werden“¹⁸⁹¹ und so „sehend“ zu machen.

Die Inszenierung von Malerei im literarischen Text ist damit zu verstehen als generelle Leseanweisung für den gesamten Roman, konkret: Aspekte der Rezeption des Malerischen sollen in der Lektüre des Textes nachvollzogen werden – ein verstärktes „Sehen“ durch Lesen: *Sind Bilder nicht für die Augen da, für die Erziehung zum Hinschauen? [...]* (Soyener, Johannes K. / Bossi, Bartolomeo: DIE VENUS DES VELASQUEZ, S. 76). Denn das künstlerische Bild gestattet kein cursorisches Blicken in der Bilderflut. Kunst verlangt Zeit und in dieser ein wiederholtes, ein bewusstes Schauen. Ihre ästhetische Erfahrung lehrt daher eines: „ein selbstbestimmtes, ein selbstbewusstes Sehen.“¹⁸⁹²

Besonders deutlich wird diese Funktionalisierung der intermedialen Referenz durch die Inszenierung von Bildern, die zum „Hinschauen“ in besonderem Maße herausfordern: *Ich finde, daß es aussieht wie ein Suchbild, dieses Gemälde von Bosch. Das Auge wandert von Figur zu Figur, von Szene zu Szene.* (Dempff, Peter: DAS GEHEIMNIS DES HIERONYMUS BOSCH, S. 294) Folgerichtig erachtete der Verlag dieses Romans es für notwendig, auch der Taschenbuch-Ausgabe das Gemälde als Einlegedruck beizufügen. Die Fülle von Details auf der Leinwand, die ein intensives Schauen erfordern und den Betrachter nicht mit einem dominanten Eindruck „abspeisen“, hätte die mögliche Erinnerungs- oder Imaginationsleistung jedes Lesers überstiegen. Anders verhält es sich mit Gemälden, die durch ihre hermetische Intensität den Blick des Betrachters geradezu anziehen und dadurch das Sehen selbst thematisieren. Typisch ist dies für den niederländischen Realismus, dessen Vertreter überdurchschnittlich häufig das piktorale Material der Bilder-Texte stellen. Nicht in Boschs Maße Detailreichtum, sondern vor allem Detailgenauigkeit ist das Kennzeichen der Gemälde von Vermeer und seinen Lands- und Zeitgenossen, das deren besondere Fähigkeit der Beobachtung und exakten Wiedergabe des Sichtbaren offenbart. „Das Resultat sind Gemälde, die den Beobachter zu einer ebensolchen Sehleistung einladen bzw. ihm eine solche abverlangen.“¹⁸⁹³ Dieser vom Werk „ausgesprochene“ Appell an seinen Rezipienten verstummt keineswegs in der textuellen Repräsentation. Lorenzo Marini führt dies in eigensinniger Weise in seinem Bilder-Text DER TULPENMALER VOR, in dem er – als „Piktoralisierung der Fiktion“ – eine Straßen-Szene nach dem Vor-Bild von Vermeer-Gemälden¹⁸⁹⁴ entwirft und nicht nur die Reaktion des Passanten gleich jener eines Bildbetrachters beschreibt (die vom Gemälde geforderte intensive Betrachtungsweise), sondern eine Korrelation zwischen dessen Blick und jenem der Frau herstellt, die – wie die Frauen auf Vermeer-Gemälden aus-sieht – aus dem Fenster(-Rahmen!) heraus-sieht: „mit extremer Präzision“.

Dort lehnte eine junge Frau auf dem Fenstersims und schaute ins Nichts, mit extremer Präzision. Helle Augen, helle Haut, ein weißes Häubchen auf dem Kopf, eine gelbe Schürze über dem blauen Kleid. Zwei Perlen in den Ohren, eine Gänsefeder in der Hand.

[...]

„Guten Tag!“

[...]

Er ging weiter und doch blieb sein Blick irgendwie dort hängen. An dieser jungen Frau, die ihm nicht geantwortet, ihn aber berührt hatte.

Wegen ihrer Schönheit, wegen ihres Liebreizes, wegen ihrer Reglosigkeit.

[...]

¹⁸⁹¹ Lessing, Gotthold Ephraim (1979ff.): Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 5,2 [Laokoon], S. 32

¹⁸⁹² Rauterberg, Hanno (2006): Lust auf Bildung. Bildende Kunst. In: Die Zeit 4, S. 18

¹⁸⁹³ Mosthaf, Franziska (2000): Metaphorische Intermedialität, S. 116

¹⁸⁹⁴ Anhand der Beschreibung lässt sich eine Synthese aus mehreren Werken rekonstruieren. „Die kleine Straße“ (in Delft, 1657) dürfte als Ausgangspunkt gedient haben, ist sie doch Vermeers – neben der Stadtansicht – einzige Außenansicht.

Schon ein paar Minuten [!] später hatte er den Mut, von ihr abzulassen und seinen Blick heimzuholen, wie einen elastischen Schatten, der zu seinen Füßen zurückkehrte, wie einen bunten Drachen, der an einem Himmelblick hängen geblieben war. Er zog ihn heran, wie ein Matrose die Ankerkette einzieht, damit der Anker nicht auf dem Boden der weiblichen Schönheit hängen bleibt."

[...]

Ein weißes Häubchen auf dem Kopf, einen Schal aus feinsten weißer Wolle um die Schultern. Puffärmel mit goldenen und weinroten Streifen. Genau wie auf einem Bild von Vermeer.

Marini, Lorenzo: DER TULPENMALER, S. 279ff.

Der „Präzisions“-Blick der Frau wird zum Repräsentanten der Malweise Vermeers, nach welcher der Leser die Szene imaginieren soll, was von diesem ein ebensolches „Präzisions-Blicken“ erfordert. Denn „präzise“ kann man nur etwas malen, ein Blick hingegen wäre eher als „konzentriert“ oder „aufmerksam“ zu beschreiben. So bezieht sich „Präzision“ zwar nicht syntaktisch, so doch semantisch vielmehr auf das, was sich dem Betrachter offenbart: die direkt darauf folgend erwähnten hellen Augen, die helle Haut der Frau. Sie selbst sieht „ins Nichts“. Ihr Blick ist daher allein ein sprachloser Appell an den Betrachter (Passant und Leser gleichermaßen), ihren (An-)Blick zu spiegeln, „ins Nichts“ zu blicken und sie dort „mit extremer Präzision“ zu imaginieren.

Eine derart ausdrückliche Hinlenkung des Lesers auf die Präzision der niederländischen Werke erfolgt nur selten in den untersuchten Romanen¹⁸⁹⁵, denn vor allem die Interieur-Gemälde sind bereits in der Popularkultur zum Synonym für eine solche Eindringlichkeit geworden:

[...sie] verweilte [...] mit gespannter Ungeduld vor den stimmungsvollen Bildern holländischer Innenräume, die von Zeitgenossen von Rembrandt und Velásquez stammten. Reichlich viele davon waren dunkel und steif und machten Polly nervös durch ihren Mangel an Kontrast und Bewegung. Ihre innere Anspannung – das spürte sie – erlaubte ihr kein Eingehen auf irgendwelche versponnenen Botschaften.

Soyener, Johannes K. / Bossi, Bartolomeo: DIE VENUS DES VELASQUEZ, S. 42

Die Inszenierung von Gemälden, die bekanntermaßen eine besondere Betrachtung erfordern, wirft den Leser bereits auf sich selbst als Sehenden zurück und impliziert den Appell: „Sieh!“.

Ebenso selbstverständlich wird dieser durch die Detailinszenierung der Augen des gemalten Porträts ausgesprochen, die dem Blick des fiktiven Betrachters und genauso jenem des Lesers begegnen und dessen intendiertes Schauen vorspiegeln. In seiner Rezeptionstheorie löst Adorno Lessings Postulat vom „fruchtbaren Augenblick“ in die Doppeldeutigkeit des Begriffs auf: zeitliche Dimension des Augenblicks und Blick der Augen. Gemäß seiner grundlegend organologischen Interpretation des piktoralen Gegenstands konstatiert er: „Jedes Kunstwerk ist ein Augenblick; [...] momentanes Innehalten des Prozesses, als der es dem beharrlichen Auge sich offenbart.“¹⁸⁹⁶ Die Wirkung eines Werkes geht demnach von diesem selbst aus, etwas in ihm kommt seinem Betrachter entgegen: „Lebendig ist ästhetische Erfahrung vom Objekt her, in dem Augenblick, in dem die Kunstwerke unter ihrem Blick selbst lebendig werden.“¹⁸⁹⁷ Die Rezeption einer künstlerischen Arbeit beruht demnach auf einer interdependenten Interaktion zwischen Subjekt und ästhetischem Objekt und

¹⁸⁹⁵ Mit dieser Inszenierung und in Folge auch Funktionalisierung der holländischen Werke in der unterhaltenden Literatur zeigt sich ein entscheidender Unterschied zu jener Bestimmung, die ihnen Texte der „hohen Literatur“ zuweisen. Mosthaf etwa konstatiert für „Adam Bede“ von George Eliot, dass Visualität in diesem eine „ähnliche Rolle“ spiele wie in den Gemälden, auf die er referiere. Auch er möchte eine „Illusion der detailgetreuen, unmittelbaren Wiedergabe des Sichtbaren“ herstellen – allerdings mit literarischen Mitteln, welche die Sprache zur Beschreibung von Gerüchen, Gefühlen, Gedanken nutzen, außerdem Effekte wie den Dialekt zur Authentizitätssteigerung einsetzen können und damit der Malerei überlegen sind (vgl. dies. (2000): *Metaphorische Intermedialität*, S. 115ff.). Während Eliot mit sprachlichen Mitteln hier der Malerei nachzueifern und deren Authentizitätsgrad zu erreichen oder gar zu steigern sucht, obwohl ihr Rezipient die Imaginationsleistung, sich das in gedruckter Sprache Vermittelte visuell vorzustellen, aufbringen muss, lassen die Bilder-Texte dagegen im wahrsten Wortsinne „die Bilder sprechen“, indem sie auf sie referieren.

¹⁸⁹⁶ Adorno, Theodor W. (1996): *Gesammelte Schriften*, Band 7 [Ästhetische Theorie], S. 17

¹⁸⁹⁷ Ebd. S. 262

realisiert sich als wechselseitiger Blickkontakt. „[S]ie [die Kunstwerke] schlagen die Augen auf¹⁸⁹⁸, sie treten in Kommunikation mit dem Betrachter. „Das Kunstwerk selbst macht seinen Augenblick zum Blick der Augen.“¹⁸⁹⁹ Doch dieser Blick des Kunstwerkes ist kein unwillkürlicher, er kann nur durch den konzentrierten Blick des Rezipienten eingeleitet und bestimmt werden. Auch Benjamin knüpft an diese Fähigkeit zum Augen-Blick die Erfahrung der Aura eines unbelebten Körpers: „Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen.“¹⁹⁰⁰ Dem Blick wohne die Erwartung inne, von dem erwidert zu werden, dem er sich schenkt. Wo diese Erwartung erwidert werde, da falle ihm die Erfahrung der Aura in ihrer Fülle zu. Hegel kennzeichnet ebenfalls die Kunst als „tausendäugigen Argus“¹⁹⁰¹. Kunstrezeption ist demnach nichts anderes, als ein Zwiesgespräch von Auge zu Auge, in dem der „Geist“ (Adorno) oder die „Aura“ (Benjamin) im Augenblick aufscheint und die Lebendigkeit der ästhetischen Erfahrung evoziert. Nach Benjamin resultiert diese aus der „Übertragung einer in der menschlichen Gesellschaft geläufigen Reaktionsform auf das Verhältnis des Unbelebten oder der Natur zum Menschen. Der Angesehene oder angesehen sich Glaubende schlägt den Blick auf“¹⁹⁰².

Diese Metapher der „Augen“ des „blickenden“ Kunstwerks findet in den Bilder-Texten seine wörtliche Umsetzung in der Detailinszenierung der Augen, die aktiv und zielgerichtet den Betrachter anschauen, damit das Zurück-Schauen desselben – fiktiver oder Leser – nicht erwidern, sondern spiegeln und diesen sich seines eigenen Schauens bewusst werden lassen, im Sinne Benjamins: Der Angesehene schlägt den Blick auf! Im Gegensatz zu den auratischen „Augen“ des Werks, die nur in der tatsächlichen visuellen Konfrontation auf-„sehen“, sind die Augen der Abgebildeten auch im Text inszenierbar. Sie evozieren eine „Als ob“-Erfahrbarkeit des „Angeblickt-Werdens“, das eine Blick-Reaktion erfordert – und zwar vom sich seines Blickes bewussten Rezipienten.

Sie wickeln vorsichtig die Umhüllung erst des Rahmens und dann des Bildes ab, schieben das Bild in den Rahmen und stellen es auf den Kaminsims. Da erhebt sich nun in natürlicher Größe und Höhe die Halbfigur des Königs und blickt uns frontal an.

Soyener, Johannes K. / Bossi, Bartolomeo: DIE VENUS DES VELASQUEZ, S. 573

Der ehemalige König Spaniens blickte dem Betrachter in vollem Ornat entgegen, [...].

Fischer, Cornelius: GOYAS HAND, S. 203

Mit der „angeblickten“ Figur, die häufig auch die Erzählperspektive inne hat, spürt auch der Leser den zu erwidern den Blick, wird durch diesen – wie gleich im ersten Absatz von Katharine Webers MUSIKSTUNDE – durch das inszenierte Gemälde in den Roman hineingezogen: *Ihr Blick [der des Mädchens auf dem Gemälde] fängt mich ein, nagelt mich fest, zieht mich hinein.* (S. 11) Schon deshalb sind die Protagonisten der Bilder-Texte Kunstliebende oder -kennende Menschen, deren dominantes Sinnesorgan das *höchste* ist, welches *dem Geist am nächsten liegt* (Marini, Lorenzo: DER TULPENMALER, S. 249): das Auge. Es sind Figuren, deren *Wahrnehmung [...] weit mehr auf die visuelle Welt abgestimmt* (Weber, Katharine: MUSIKSTUNDE, S. 17) und deren Blick obendrein ein „künstlerischer“ ist, einer, der die Wirklichkeit unter den Prämissen der Kunst zu sehen gewohnt ist.¹⁹⁰³ Nicht nur die zentrale Stellung des Gemäldes, sondern auch die indizierte und intendierte

¹⁸⁹⁸ Adorno, Theodor W. (1998): Gesammelte Schriften, Band 7 [Ästhetische Theorie], S. 104

¹⁸⁹⁹ Zimmermann, Norbert (1989): Der ästhetische Augenblick, S. 162

¹⁹⁰⁰ Benjamin, Walter (1980): Gesammelte Schriften Band. I,2 [Über einige Motive bei Baudelaire], S. 646f.

¹⁹⁰¹ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1970): Theorie-Werkausgabe, Band 1 [Vorlesungen über die Ästhetik], S. 203

¹⁹⁰² Benjamin, Walter (1980): Gesammelte Schriften Band. I,2 [Über einige Motive bei Baudelaire], S. 646

¹⁹⁰³ Vgl.: „So kann etwa – und dies ist, wie die Analysepraxis zeigt, häufig der Fall – eine Erzählerfigur auftreten, deren Wahrnehmungs- und Denkweise durch ein bestimmtes Medium geprägt erscheint, die etwa in filmischen Bildern denkt,

Ausrichtung der Rezeptionsperspektive aufs Visuelle, die von der Figur auf den Leser übergehen soll und die dessen Lesakt ausdrücklich in die Nähe eines Sehaktes rücken will, macht einige der ausgewählten Romane zu Bilder-Texten. So wird in Gregory Maguires *DAS TULPENHAUS* im Prolog eine der Hauptfiguren vorgestellt als eine, deren Stärke nie Worte waren: *Was habe ich mein Leben lang gesehen als Bilder? – und wer hat meinesgleichen je schreiben gelehrt?* (S. 9f.)¹⁹⁰⁴ Aus dieser „Sicht“ wird auch die folgende Erinnerung erzählt: als ein Blick auf die *Fenster aus Leinwand*, die sich in die Vergangenheit öffnen, *von Malern geschaffen, damit wir durch sie hindurchsehen können. [...] Milchiges flachsblondes Licht, das Blau und Elfenbein feinen Porzellans. Junge Mädchen [...]* (S. 10). Die folgende Binnenerzählung entspringt Bildern – jenen im Kopf der Erzählerin, die nur in solchen denken kann. Derart soll der Leser sie „schauen“, die Geschichte. Dass die Erzählperspektive damit als eine visualisierende angelegt ist, jedoch in der Binnenhandlung nicht konsequent in Ich-Form fortgeführt wird, obwohl in der deutschsprachigen Ausgabe der Untertitel und im Original der Titel – *oder Bekenntnisse einer häßlichen Stiefschwester* („Confessions of an Ugly Stepsister“) – ausdrücklich dieses erwarten lassen, kann hinsichtlich der stringenten Konzeption des Romans als qualitativ fragwürdiges Merkmal gelten. Doch im Epilog ergreift die Sprecherfigur, die sich hinter einem auktorialen Erzähler versteckt hatte, wieder das Wort, schließt damit ihre „gemalte Geschichte“ ab und ebenso ein zwischen den Prolog *In Porzellan gemalte Geschichten* und den Epilog *In Öl geschriebene Geschichten*: Die Erzählung entspringt aus Bildern und mündet in eines. Und als ein solches will sie auch „gesehen“ werden – als Bild, das ihre Erzählerin, die analphabetisch „Sehende“, sieht. Auch wenn diese im narrativen Hauptteil nicht als Sprecherin auftritt, so wird als Rezeptionslenkung auch dort immer an ihre Perspektive und damit an die programmatisch intendierte Lektüre erinnert, etwa durch Kapitelüberschriften wie „An offenen Fenstern [und damit gerahmte] erzählte Geschichten“, „Schauen“, „Mädchen mit Wiesenblumen“ (= Gemäldetitel) oder „Kleine Ölbilder“, durch die starke Verbalpräsenz von „Sehen“ oder durch die explizite Sicht auf die Welt aus der kunstgeprägten Perspektive einer Figur, von der die Erzählerin am Ende sagen wird: *Iris Talent lag vielleicht nicht auf dem Gebiet der Malerei [...]. Aber immer wollte sie sehen [...]* (S. 374)¹⁹⁰⁵:

Wurzeln, Kräuter, Blätter und Blüten, Samen [...]. Iris hat keinen Blick dafür [...]. Nach diesen wenigen Augenblicken in der Werkstatt eines Malers sieht sie nur goldene Sprenkel, rote und rostbraune Flecken, blaue Sternenhaufen, weiße Garben, und das alles hingestreut auf einen gelb und grün glühenden Grund. (S. 42, vgl. auch S. 89ff.)

Auch für Iris sind Sehen und Erzählen untrennbar verbunden: Sie wollte immer sehen [...] *und sie sprach viel und erzählte Geschichten* (S. 374). Genauer: Sie erzählte die Geschichten, die sie sah, und machte sie sichtbar, indem sie sie erzählte:

„Sieh das Bild an, das ich dir male“, sagt Iris in gebieterischem Ton. „Ich meine, schließ die Augen und sieh es dir genau an. Blicke in dich hinein, damit du es sehen kannst. Ich male es für dich. Da ist die kleine Clara, ganz im Dunkeln. [...] Aber jetzt öffnet sich die Decke über ihr. Licht strömt herab. [...]“ (S. 291)

medial verankerte Vergleiche zieht oder ein andere Form einer medialen Bewußtseinsprägung aufweist.“ (Rajewsky, Irina O. (2002): *Intermedialität*, S. 89)

¹⁹⁰⁴ Vgl.: *Ruth hat von der biblischen Geschichte keine Ahnung, soweit Iris feststellen kann. All die Aufmerksamkeit, deren sie überhaupt fähig ist, richtet sich auf sichtbare Dinge, nicht auf Gehörtes.* (Maguires, Gregory: *DAS TULPENHAUS*, S. 97)

¹⁹⁰⁵ Der Lehrling des Malers lehrt vor einem Porträt ihrer selbst aus der Hand seines Meisters Iris das „Sehen“ eines Kunstwerks – begleitet von dem wiederholten Appell: „Sieh!“ (Maguire, Gregory: *DAS TULPENHAUS*, S. 60-63) / „Schau nicht dich an auf dem Bild. Sieh dir die Kunst des Meisters an.“ (Ebd. S. 62)

Dass dieser Kunst-Blick als programmatische Leseanweisung für den Roman gilt, zeigt bereits das Motto, das vorangestellt ist und den Erzähltext mit dem fehlenden Vertrauen in die visualisierende Kraft der Sprache, in der er doch selbst verfasst ist, kokettieren lässt.

*Könnte ich dir beschreiben, so, daß es im Gedächtnis bleibt,
Ein Mädchen mit rotem Hut, eine Dame in Blau
Einen Brief lesend, eine Frau, Gold abwiegend...
Könnte ich dir dies beschreiben, so daß du es vor dir siehst
Und meinst, daß es so gewesen sein muß
In einer verlorenen Stadt jenseits des Ozeans der Jahre,
Dann, glaube ich, wären wir einen Moment lang glücklich...
Howard Nemerov: „Vermeer“
aus „Trying Conclusions: Old
and New Poems“ (S. 5)*

In unterschiedlicher Weise richten auch andere Bilder-Texte den Leser auf sein Sehen aus. Peter Dempf etwa stellt dem ersten Teil seines *DAS VERMÄCHTNIS DES CARAVAGGIO* das Zitat des römischen Malers und früheren Caravaggio-Rivalens Giovanni Baglione von 1625 voraus – *... so viel wiegt die Gunst des Volkes, das nicht mit den Augen urteilt, sondern mit den Ohren sieht* – und nimmt damit nicht nur die Reaktion des gegen ein Werk des umstrittenen Malers und Romanhelden aufgehetztes Volkes vorweg, das erst mit atemberaubten Erstaunen, dann mit „Ketzeri“- und „Schande“-Rufen reagiert. Er appelliert damit auch an den Leser, wirklich zu sehen, sich die realen Werke dieses Künstlers tatsächlich vor Augen zu führen – und sei es erinnernd imagierend. Mit weniger imperativem Tenor stellen andere Autoren ihren Bilder-Texten Künstler- oder Kunstexperten-Zitate voran, die einen Einblick in deren spezifische Blick- und Maltechnik geben. So weist etwa in Jane Urquharts *ÜBERMALUNGEN* eine Anweisung aus „Ralph Mayer, Technisches Handbuch des Künstlers“ in den Umgang mit Licht ein: *Gewiss ist ein gleichmäßiges Nordlicht in / der Mehrzahl der Fälle vorzuziehen, indes / ist direktes Sonnenlicht bisweilen von / Vorteil, wenn man mit schwarzen und / anderen sehr dunklen Tönen arbeitet.* (S. 7) Deborah Moggachs *TULPENFIEBER* wird von einem Wort des polnischen Essayisten Zbigniew Herbert (1924 – 1998) eingeleitet, der sich in dem Band „Stilleben mit Kandare“ über die Natürlichkeit des Umgangs mit Kunst im Holland des 17. Jahrhunderts begeistert zeigt und der im Zitierten aus Malerperspektive die Anstrengung der damaligen Künstler nachvollzieht, die mit dem Pinsel um die Detailgenauigkeit *der Mode, de[r] Accessoires des Schneiders, [mit] einem phantasie[v]ollen Jabot, ungewöhnlichen Manschetten... mit jeder Kleinigkeit* (S. 7) gerungen haben sollen, die ihnen ihr Modell abverlangte. Peter Frayn hingegen beginnt *DAS VERSCHOLLENE BILD* mit dem ersten Kapitel *Erster Anblick und Ausblick* (S. 9), Moy McCroy überschreibt den Zweiten Teil von *DER SCHREIN* mit *Angestrengt schauen*, Wolfram Fleischhauer überlässt dem Protagonisten seiner *PURPURLINIE* folgenden ersten Satz: *Gestern sah ich wieder ihr Bild* (S. 9). Und James McKean lenkt in *DAS ITALIENISCHE ZIMMER* schon mit dem ersten Wort – kursiv hervorgehoben – auf den Sehsinn. *Blau.* (S. 9) Dies ist eine Qualität, die nicht anders als mit dem Auge erfahrbar ist.

Ausdrücklicher wird dem Leser in Deborah Moggachs *TULPENFIEBER* eine Rezeptionsperspektive nahegelegt: Jene der Sophia, die als einzige in den mit Figuren-Namen überschriebenen und aus deren Perspektive erzählten Kapitel in ihrem als Ich-Erzählerin fungiert und im ersten bereits die erzählte Geschichte – wenn auch im Präsens formuliert – als Retrospektive klassifiziert, indem sie ihre Erzählwarte verrät: *Aber ich hänge bereits an der Wand und beobachte uns* (S. 12). Was an

dieser Stelle noch als lakonischer Ausdruck der Verzweiflung einer in der Ehe wie in einem Rahmen gefangenen Frau zu lesen ist, erweist sich im Folgenden ebenso als Rezeptionslenkung. Denn auch in jenen der kurzen Kapiteln, die nicht mit Personennamen, sondern mit „8 Das Gemälde“ (S. 42ff.) und „29 Das Bild“ (S. 138ff.) überschrieben sind, findet sich die Erzählperspektive der auf der Leinwand Abgebildeten wieder. Dem Leser wird hingegen seine Blick-Position *[i]n späteren Jahrhunderten* deutlich gemacht, in denen er mit *Menschen im Rijksmuseum staunend vor diesem Gemälde [dessen Entstehung erzählt wird]* (S. 37) und damit an jenem letzten Ort *verweilen* könnte, an dem ihm die Vergangenheit anschaulich vor Augen steht. Denn die Kunstwerke aus jener Zeit seien – so suggeriert der Text – bereits gefertigte Visualisierungen des Erzählten, deren End- und gleichzeitiger Ausgangspunkt und damit eine Illustration desselben, eine Imaginationshilfe für den Leser, der nur noch lesend nachvollziehen muss, was die Ich-Erzählerin bereits am Romananfang vollzieht: die Piktoralisierung der Fiktion anhand des zentralen Gemäldes, das seiner narrativen Ausweitung nicht nur ein Geschehen, sondern auch eine Visualität vorgibt:

*Ich sehe uns als Gemälde. Cornelis mit weißem Spitzenkragen vor schwarzem Hindergrund, der Bart der sich beim Essen auf und ab bewegt. Der Hering auf meinem Teller, die glänzend gebräunte Haut aufgeplatzt, so daß das Fleisch freiliegt. Die geöffneten Lippen meines Brötchens. Weintrauben, kugelig und durchscheinend im Kerzenlicht; das matte Schimmern des Zinnkelchs.
Ich sehe uns am Tisch sitzen, reglos – erstarrt in dem Moment, bevor sich alles ändert.*

Moggach, Deborah: TULPENFIEBER, S. 12

Diese durch die Integration von Kunst im Roman mögliche Kanalisierung der visuellen Imagination des Rezipienten findet ihre stringente Realisation in der Inszenierung des Malerblicks. Der Leser wird durch die „Brille“ der Erzählinstanz dazu angeregt, die erzählte Wirklichkeit zu sehen wie ein Künstler, welcher diese von vornherein piktoralisiert. Es gehört zu den Stereotypen der Kunst, dass das Talent des Künstlers nicht der Hand, sondern dem Auge entspringt. Er muss sehen lernen, dann kann er malen. Die Thematisierung und die Vorführung dieses spezifischen, die Welt in ihre Formen zerlegenden Malerblicks¹⁹⁰⁶ kann aufgrund ihrer Häufigkeit in den Bilder-Texten, die nicht alle als Malerromane zu klassifizieren sind, nicht allein als pathetische Überhöhung der Künstlerfigur gesehen werden. Er muss auch als rezeptionslenkend verstanden werden, sein Nachvollzug ist jedoch mehr Visualisierungsappell als konkrete Leseanweisung.¹⁹⁰⁷ Der Leser wird auf die Prämissen seiner Wahrnehmung zurückgeworfen, indem ihm eine „Weltsicht“ vorgeführt wird, die nicht die seine ist:

„[...] Sie können sich nicht vorstellen, welche Erleichterung ein Maler empfindet, wenn er die Augen schließt. Nicht mehr darstellen, was man sieht, sich vom Blick, seinem eigenen Blick befreien, um sich schließlich von den Sichtweisen anderer vollkommen selbständig zu machen. Können Sie mir folgen?“

Desarthes, Agnès: FÜNF BILDER MEINER FRAU, S. 46

Der Maler sieht Form und Farbe, wo andere Haus und Baum erkennen. Dies gilt selbst für menschliche Gesichter:

¹⁹⁰⁶ „Künstler verfügen über besonders ausgebildete Sehfähigkeiten, was als *künstlerisches* Sehen bezeichnet wird. Baumeister [, Willi (21988): Das Unbekannte in der Kunst, S. 30] geht bei dieser Art von Sehen davon aus, daß der Künstler in der Lage ist, neben seinem *nutzbringenden* Sehen auch 'entmaterialisiert' zu sehen. Betrachtet der Künstler z.B. einen Hammer 'nutzbringend' bzw. 'zweckdienlich', erfaßt er nur das Material und die Funktionen des wahrgenommenen Gegenstandes. Sieht er ihn allerdings entmaterialisiert, tritt der Hammer ihm nur als reines Farb-Form-Phänomen entgegen.“ (Hess, Ulrike (1999): Kunsterfahrung an Originalen, S. 143)

¹⁹⁰⁷ Dass durch diese Malerperspektive die fiktive Welt auch piktoralisiert wird, wurde bereits in Kapitel 6.1.2 gezeigt. Ein Beispiel: *Gleich einer prächtig bunten Bildszene entsteigen wir den beiden Gondeln: der schlaksige Esquivel als der Längste, der meine Reisetruhe manövriert, der ihm ungeschickt dabei behilfliche, sich gerade kniende Rinaldo, Juan und ich. [...] Die dunkle Silhouette des schwarz gekleideten Juan bildet den Hintergrund für meinen wohlberechneten Auftritt in dunkelgrünem Wams, ockergelber Bundhose und weißen Strümpfen: Das könnte Paolo Veronese so gemalt haben.* (Soyener, Johannes K. / Bossi, Bartolomeo: DIE VENUS DES VELASQUEZ, S. 571)

*Er sah mich an, als würde er nicht mich sehen, sondern jemand anderen oder etwas anderes – als würde er ein Gemälde betrachten.
Er beobachtet das Licht, das auf mein Gesicht fällt, dachte ich, nicht mein Gesicht selbst. Das ist der Unterschied.*

Chevalier, Tracy: DAS MÄDCHEN MIT DEM PERLENOHRRING, S. 215

Er versucht [...] geduldig, seinen bald versonnenen, bald heiteren Gesichtsausdruck für meine Beobachtung zu bewahren. Ich versuche, die Grundform seiner breiten Stirn mir einzuprägen, die tief eingemeißelte Augenpartie, die schlaffe Haut um die intensiv beobachtenden, kalt blickenden Augen. Aber ich halte seinem Blick stand, weil ich alles an ihm als Muster von Linien, von Farbwerten und Helligkeitsabstufungen wahrnehme. Ich frage mich, ob auch ich das Gesicht des Papstes als hässlich empfinde [...]. Aber weder die gerötete Gesichtshaut noch der dünne Kinnbart stoßen mich ab. Die Augenhöhlen, die kräftig ausmodellerte Nase, die zurücktretende, breite Unterlippe, sie erscheinen vielmehr wie die Formationen eines Gebirges, das ich wie ein Forscher zu vermessen habe.

Soyener, Johannes K. / Bossi, Bartolomeo: DIE VENUS DES VELASQUEZ, S. 664

Unterstrichen wird diese künstlerische Sichtweise, die aufgrund ihrer „Künstlichkeit“ als Normabweichung ins Bewusstsein des Lesers tritt, durch die Inszenierung des technisch modifizierten Blicks. Die Camera obscura, von der Leonardo da Vinci nach Untersuchung des Strahlenganges eine Parallele zog zu der Art, wie „die Gegenstände ihre Bilder oder Abbilder ins Auge schicken“¹⁹⁰⁸, findet als Hilfsmittel der Maler häufig Erwähnung in den Bilder-Texten. Vor allem Vermeer soll eine solche „dunkle Kammer“ benutzt haben, die ihm half, *Dinge anders zu sehen [...]. Mehr von dem, was da ist*, wie ihn Tracy Chevalier in DAS MÄDCHEN MIT DEM PERLENOHRRING (S. 76) sagen lässt. Und Katharine Weber stimmt ein:

Vermeer war ein echtes Genie – er brauchte keine Camera obscura. Warum können die Menschen das nicht verstehen? Weil er Bilder einer Camera obscura gesehen hatte, nahm Vermeer die Dinge in einem neuen Blickwinkel wahr, was zu einer veränderten Malweise führte.

Weber, Katharine: Musikstunde, S. 76

„Neuer Blickwinkel“ – dieser kann für den Leser nur ein „bewusster“ sein. Er soll an seine eigene (konstruktive) Wahrnehmung erinnert und damit zur Imagination animiert werden – wenn er den Malerblick schon nicht nachvollziehen kann, weil dieser nur wenigen vorbehalten ist. Über die Tatsache hinaus, dass die Thematisierung optischer Technik in literarischen Texten per se die Regeln visueller Wahrnehmung und kontrastiv auch die Rezeptionsbedingungen von Dichtung bewusst macht, weist die Camera obscura nicht nur auf die Spezifik dieses „malenden“ Blicks hin, sondern auf die Konstruktivität des Sehens generell. Darauf ist Mergenthaler ausführlich ein- und dabei in Distanz zur Medienmetapher Friedrich A. Kittlers gegangen. Letzterer hatte das alte optische Gerät mit dem Leser gleichgesetzt, der wie dieses einzig das von der „Laterna magica“, dem Autor, Produzierte passiv in sich wie in eine dunkle Kammer aufnehme. Die Mystifizierung dieser „black box“, die beiden technischen Geräten eigen ist, führte – das zeigt Mergenthaler – zu einer Annäherung derselben und in Analogie zu jener von Schreiben und Lesen. Denn literarische Produktion und Rezeption seien ähnlich magisch konnotiert gewesen wie das, was in der dunklen Kammer geschehe. Dass so die „produktiven und rezeptiven Aspekte des Schreibens wie des Lesens [...] im Gehäuse der Apparaturen verwahrt [bleiben] und [...] Lesen und Schreiben im Zusammenspiel von ‚Auflesen‘ (Camera obscura) und ‚Auswerfen‘ (Laterna magica) strukturell einander an[gleichen], [...] sie zu zwei Funktionen eines einzigen Mechanismus werden [lassen]“¹⁹⁰⁹, zeigt Mergenthaler an seinen literarischen Beispieltexen. Parallel zu neuen wissenschaftlichen Erkenntnissen, nach denen auch das Sehen über produktive Komponenten verfüge, auch eine „projektive Leistung des

¹⁹⁰⁸ Da Vinci, Leonardo (1990): Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei, S. 224

¹⁹⁰⁹ Mergenthaler, Volker (2002): Sehen schreiben – schreiben sehen, S. 386

Gehirns¹⁹¹⁰ sei, kann nun auch die Camera obscura als „Entäußerung der technisch gewordenen Sinnesfunktion“¹⁹¹¹, des Auges, als Instrument gelten, das als Metapher des „Sehvermögens“ eines Lesers einen konstruktiven Aspekt impliziert. Die Inszenierung des optischen Geräts darf daher als Appell gelesen werden, diese Konstruktivität zu aktivieren.

„Praktiken visueller Wahrnehmung bilden sich nämlich in der diskursiven Organisation literarischer Texte nicht nur ab, sondern organisieren im Hier und Jetzt der Lektüre das ‚Sehen‘ des Lesers in Auswahl, Perspektivierung und Interpretation genau in den Bahnen der Optik der Erzählinstanz[.]“¹⁹¹²

Der Aufruf an den Leser zur visualisierenden Konkretisierung der Fiktionswelt kann jedoch genauso durch eine Kanalisierung des Blicks wie durch eine Betonung des Nicht-Blicks erfolgen. Dass Letzteres von jeher ein Mittel sogar jener Kunst war, die sich durch ihre Visualität auszeichnet, der bildenden Kunst, darauf hat Peter Bexte in seiner Untersuchung „Blinde Seher. Wahrnehmung von Wahrnehmung in der Kunst des 17. Jahrhunderts“ hingewiesen. In dieser betrachtet er, „wie zu verschiedenen Zeiten versucht worden ist, das Sehen zu sagen – und wie all diese Versuche immer wieder bei der Blindheit ankamen“¹⁹¹³. Ausgehend vom Befund, dass zahlreiche Varianten des Nicht-Sehens im Medium der Sichtbarkeit schlechthin, dem Bild, zu finden sind, dass also etwa die Figur des Blinden als Motiv eine große Rolle in der Malerei spielt, zeigt er, dass dieses Paradoxon gerade dazu dient, „das Sehen zu sagen“, auf den Vorgang also erst hinzulenken, der von Natur aus nicht im Bewusstsein liegen kann, da das Auge sich selbst nicht sieht¹⁹¹⁴, wir nicht – wie Denis Diderot meint – „zweiköpfige Monster“¹⁹¹⁵ sind, die ihren eigenen Blick sehen und die eigene Wahrnehmung wahrnehmen können. Doch die Wahrnehmung eines Nicht-Wahrnehmenden lenkt das Bewusstsein des Wahrnehmenden auf den Vorgang, der sich gerade unbewusst an ihm vollzieht: das Sehen. Wie in der Malerei, in der die „tastenden Hände“ des Blinden einen Raum durchmessen, „dessen Visualität erst recht aufscheint, indem sie durchgestrichen wird“¹⁹¹⁶, so wird dem Leser, der sich lesend „sehend“ glaubt, durch das Auftreten einer solchen Figur erst sein Nicht-Sehen bewusst. Dies wurde oben bereits anhand der Figur von Griets Vater in Tracy Chevaliers MÄDCHEN MIT DEM PERLENOHRRING gezeigt. Dieser Delfter Fliesenmaler ist durch seine Arbeit erblindet, doch will er die Werke des Meisters Vermeer „sehen“, vor seinem inneren Auge anhand der Beschreibung seiner Tochter imaginieren. Einen solchen Blinden findet der Leser, der Nicht-Sehende, als Identifikationsfigur auch in Lorenzo Marinis DER TULPENMALER: die Gehilfin des Künstlers, die blinde Frau, deren Name stets jener der Farbe ist, die sie gerade herstellt. Sie kann das Gemälde nicht sehen, das ihr Meister malt. Nicht mit den Augen. Aber: *Sie sieht es, weil sie es sich vorstellt* (S. 60). Die Blinde vermag zu sehen, was *die Menschen mit offenen Augen nicht wahrnehmen können, weil sie so damit beschäftigt sind, mit den Augen zu sehen* (S. 51). Dem „Blick“ des „blinden“ Lesers auf die Kunst hingegen steht eine andere Tür offen: Die Vorstellungskraft, die der Text mit Informationen versorgt, genau wie jene der Gehilfin mit *tausend Finessen, Details, Bemerkungen* (S. 60) aus dem Mund des Malers genährt wird: *Sie weiß es, denn sie stellt es sich*

¹⁹¹⁰ Boehm, Gottfried (1997): Sehen. Hermeneutische Reflexionen, S. 284

¹⁹¹¹ Busch, Bernd (1995): Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie, S. 104

¹⁹¹² Mergenthaler, Volker (2002): Sehen schreiben – Schreiben sehen, S. 397

¹⁹¹³ Bexte, Peter (1999): Blinde Seher. Wahrnehmung von Wahrnehmung in der Kunst des 17. Jahrhunderts, S. 14

¹⁹¹⁴ Vgl. „... the senses receive no impression of their own organs“. Edme Mariotte. Zit. nach: Bexte, Peter (1999): Blinde Seher, S. 9

¹⁹¹⁵ Diderot, Denis (1967): Ästhetische Schriften, Band 1 [Brief über die Taubstummen, 1751], S. 73

¹⁹¹⁶ Bexte, Peter (1999): Blinde Seher, S. 9

vor. *Das ist wie Beten. Man braucht Gott nicht zu sehen, um mit ihm zu sprechen. Es genügt, ihn sich vorzustellen* (S. 61). Dies exponiert eine vom literarischen Text intendierte und ihm vorbehalten Qualität des „Sehens“, die durch einen Abdruck des Gemäldes im Roman nicht erreicht werden könnte. Denn: „Visualisierung [...] ist das Gegenteil von sinnlicher Gewißheit.“¹⁹¹⁷ Wie die Blinde durch Worte „sehen“ kann, soll auch der Leser eine Dimension der Visualität erfahren, die fern einer „Netzhaut-Malerei“¹⁹¹⁸ liegt.

Neben der Figur des physisch Blinden dienen zur Bewusstseinslenkung des Rezipienten auf seine eigene nicht-visualisierende Rezeption in den Bilder-Texten vor allem jene „Betrachter“, die sehen und doch nicht sehen: Das Kunstpublikum, dessen Darstellung in 2.2.2 bereits als karikiert gekennzeichnet worden ist. Von einem solchen wird sich jeder Leser distanzieren und zur Gemeinde der „Sehenden“ gehören wollen – ein Ziel, das zwangsläufig über den Umweg der Frage führt: Was sehe ich? Manuel Vincent hält mit einer in seinem Roman *DIE BILDERSAMMLERIN* integrierten kunsthistorischen Anekdote ausdrücklich dem auch kunstschauenden Leser den Spiegel vor, wenn er von einer Ausstellung Andy Warhols erzählt, bei der dessen Werke aufgrund einer Transportpanne beim Eintreffen der Vernisage-Gäste noch fehlten. Als die Besucher die nackten, allein mit Spotlights angestrahlten *reinweiß[en] Wände ohne ein einziges Bild* (S. 90) bewunderten, wurde dem Künstler bewusst, dass nicht seine Ölgemälde und Siebdrucke seine künstlerische Hervorbringung seien, sondern *diese lebendigen, neuartigen, ausgefallenen Kreaturen, die sich dicht gedrängt und gelatinös durch die Galerie bewegten [...]* (S. 91). Auch diese das Nichts betrachtenden Betrachter sind Blinde, die des Lesers Blindheit unterstreichend ins Bewusstsein desselben rufen. Genauso wie die *weißen Wohn-, Büro- und Leinwände*, die in den Bilder-Texten ebenso zur Raumbeschreibung gehören wie Gemälde. Das Nicht-Sehen-Können wird betont, das nicht zu Sehende wird dadurch zur *Verheißung: [...] wie wunderbar die Gemälde allein schon waren, wenn man sie nur von hinten sah, ohne zu wissen, was für eine Figur oder Landschaft sie darstellten* (Vincent, Manuel: *DIE BILDERSAMMLERIN*, S. 93). Kontrastiv durch die sehenden Figuren hingegen ruft der 824 Seiten starke Roman *DIE VENUS DES VELÁSQUEZ* dem Leser schon im ersten Satz seine „Blindheit“ ins Bewusstsein.

Miss Mary Richardson [...] betrat als Erste die Loge. Wie gebannt blieb sie nach zwei Schritten stehen. Ihre Augen weiteten sich. „So... So schön, so... Mir fehlen die Worte...“ Mrs. Dacre Fox und Mrs. Flora Drummond drängelten hinein. Das, was sie sahen, beglückte ihre Augen nicht weniger [...].

Soyener, Johannes K. / Bossi, Bartolomeo: *DIE VENUS DES VELÁSQUEZ*, S. 17

Die in der Loge des Royal Opera House in London versammelten Damen sehen die Pracht des in Goldpurpur getauchten Saales, der Leser, der im Folgenden auch Kunst-Seher sein soll, sieht sie nicht – und wird sich durch die dadurch erzeugte Spannung, dass er nicht einmal weiß, was es zu sehen gibt, dessen bewusst.

So wird dem Textrezipienten der untersuchten Romane auf vielfältige Art sein Nicht-Sehen „vor Augen geführt“ – und das in einer Zeit, die „dem Optischen verfallen“¹⁹¹⁹ sei, zumindest von optischen Reizen dominiert werde, die jedoch auch nichts weiter offenbaren als das Unsichtbare. Darauf hat Bexte mit Recht hingewiesen: „Besessen von einem Phantasma der Sichtbarkeit hat unsere

¹⁹¹⁷ Bexte, Peter (1999): *Blinde Seher*, S. 10

¹⁹¹⁸ Marcel Duchamp. Zit. nach: Bexte, Peter (1999): *Blinde Seher*, S.10

¹⁹¹⁹ Cabanne, Pierre (1972) Gespräche mit Marcel Duchamp, S. 58

Kultur die Mächte der Immaterialien und des Unsichtbaren erst richtig entfesselt. Blindwütig.¹⁹²⁰ Denn das heute in den elektronischen Medien Sichtbare ist nicht das Existente, sondern das Virtuelle. Nicht das visuell Erzeugte ist das Wirkliche. Der heute „Sehende“ macht hingegen immer häufiger die Erfahrung, das Reale gerade nicht sehen zu können: „Wer hat denn eine Anschauung von den binär codierten Quelldateien unterhalb der Benutzeroberfläche des Computers?“¹⁹²¹ Dieser Hinweis soll jedoch keineswegs bedeuten, dass die Bilder-Texte hier als eine alternative „Schule des Sehens“¹⁹²² verstanden werden, weil sie darauf hinwiesen, dass das heutige Sehen ein fragwürdiges Instrument als Zugang zur Wirklichkeit ist und eine neue Form des Sehens vonnöten sei. Damit wäre die pädagogische Intention der unterhaltenden Romane weit überstrapaziert. Doch weisen die Bilder-Texte sich durch den „Sieh!“-Appell als Phänomene ihrer Zeit aus, die einerseits jene des „Augenmenschen“ ist, in der andererseits aber Sehen keine Selbstverständlichkeit mehr und der Blick „ein solch hoch-theoretisiertes Ding geworden ist, daß die Literatur zum Thema kaum mehr zu überblicken ist“¹⁹²³. Die Romane sind jedoch weniger Gegenmittel als Indiz dieser Verunsicherung des lesenden Rezipienten, dessen konstruktives „Sehen“ im Lesakt durch seine Ausrichtung auf das konsumierende Auge zu verkümmern droht, dessen „Sinnestätigkeit“ durch die Gewöhnung an die bereits vorgefertigten medialen Bilder „ebenso stimuliert wie simuliert“¹⁹²⁴ wird. Dieses Leser-Bild spricht zumindest – so die These dieser Arbeit – aus den untersuchten Romanen, die auch ausgehend von ihrer Zielgruppe als Visualisierungsliteratur gekennzeichnet worden sind. Das hier als letztes, doch quantitativ häufigstes Merkmal des an den Leser gerichteten Appells zur Visualisierung spricht diesen als Imperativ aus: „Sieh!“ und „schau!“ fordern sich die Figuren vor einem Gemälde häufig gegenseitig auf, obwohl sie selbst bereits sehen und schauen.

„[...] Es ist das absolut beste Bild. Schau dir dieses Gesicht, diese Hände an. Schau dir das durchdringende Licht an. Es gibt auf der ganzen Welt kein Gelb wie das Vermeersche Gelb.“

Weber, Katharine: MUSIKSTUNDE, S. 97

„Sieh dir die Pinselführung an – schau, wie zart –, die Wolken, das Laub! Sieh nur, wie das Gewand schimmert, wie perfekt alles ist! Fast kann man es fühlen. Dieser Mann kann alles malen [...]“

Moggach, Deborah: TULPENFIEBER, S. 55f.

„[...] Sehen Sie nur: Das blaue Geäder an Kopf und Händen des Mannes, der geschminkte Mund [...]“

Soyener, Johannes K. / Bossi, Bartolomeo: DIE VENUS DES VELASQUEZ, S. 219

So können diese ständigen Seh-Appelle als ausdrückliche Rezipientenanweisung verstanden werden: Leser, sieh! Visualisiere das Gelesene. Werde selbst zum „Maler“. In diesem Sinne lässt sich auch das Zitat von Pablo Picasso lesen, das Ken Follett in DER MODIGLIANI-SKANDAL dem vierten Kapitel „Firniss“ voran gestellt hat: *Ich glaube, ich weiß, wie es ist, wie Gott zu sein* (S. 215), dies meint: wie ein Schöpfer zu sein. Denn zu einem solchen muss auch der Leser werden, der im letzten Teil des Thrillers erstmalig das Modigliani-Gemälde, dem die Parteien bislang als einem wertvollen Gegenstand hinterhergejagt sind, anhand sprachlicher Inszenierung zu imaginieren hat und dem der Text dafür nur wenige Vergleichspunkte in der außerliterarischen Wirklichkeit liefert:

¹⁹²⁰ Bexte, Peter (1999): *Blinde Seher*, S. 16

¹⁹²¹ Ebd. S. 15

¹⁹²² In Analogie aber Absetzung von Kino, Malerei, Photographie, Fernsehen und Video als „moderne Sehschulen“, die sich „zu einer visuellen Massenkultur summieren“ (Vec, Milos (1999): *Knick in der Optik. Für Augenmenschen: Sehtechniken in der Massenkultur*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (12.1.), S. N5).

¹⁹²³ Bexte, Peter (1999): *Blinde Seher*, S. 10

¹⁹²⁴ Vec, Milos (1999): *Knick in der Optik. Für Augenmenschen: Sehtechniken in der Massenkultur*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (12.1.), S. N5

Die Frauen darauf waren unverkennbare Modigliani-Frauen [...]. Doch damit endete auch schon die Ähnlichkeit mit Modiglianis sonstigem Werk. [...] Bis zu diesem Punkt entsprach es, wenn man so wollte, gewissen Arbeiten Picassos aus jener Zeit, die der Spanier der Öffentlichkeit noch vorenthalten hatte. Ein entscheidender Unterschied hinwiederum bestand in der Farbgebung. Sie war psychedelisch [...].

Follett, Ken: DER MODIGLIANI-SKANDAL, S. 266

Diese intendierte Schöpfertätigkeit des Lesers kann mit Berufung auf Wolfgang Iser als ein weiteres Merkmal einer primär auf Unterhaltung zielenden Literatur verstanden werden: „[...] das Lesen wird erst dort zum Vergnügen, wo unsere Produktivität ins Spiel kommt, und das heißt, wo Texte eine Chance bieten, unser Vermögen zu betätigen.“¹⁹²⁵ So erscheint das der Rasanz geschuldete Defizit der fehlenden Deskription als ein vermeintliches.

6.2.2. Geistiger Realitätsbruch¹⁹²⁶: Reflexions-/ Interpretations-Appell

Der für diese Arbeit zentrale Untersuchungsgegenstand der intermedialen Bezüge ist – im Rahmen der Systematik Rajewskys – durch eine fremd- bzw. altermediale Illusionsbildung charakterisiert, die dem Rezipienten eine Erfahrung ermöglicht, welche grundsätzlich analog zu jener der Kunstform des Fremdmediums Bild, zur Malerei, ist und damit „malerisch“ wirkt. Erzielt wird also eine Illusion des Fremdmedialen, ein „Als ob“ desselben im Text, das vom Leser nahezu analog zur realen Bildwahrnehmung rezipiert werden kann, gleichsam in Form einer „Als ob“-Reaktion.

Die folgenden Ausführungen, die eine weitere Möglichkeit der Funktionalisierung der intermedialen Bezugnahme auf das künstlerische Referenzmedium aufzeigen, scheinen diesem Definitionskriterium auf den ersten Blick zu widersprechen. Diese Funktionsvariante, hier metaphorisch beschrieben als „geistiger Realitätsbruch“¹⁹²⁷, lässt sich als Antipode zur Illusionsbildung, als Illusionsdurchbrechung, beschreiben, die per definitionem latent stets auch beim Aufbau ästhetischer Illusion vorhanden ist. So kann sich die Erzählkunst grundsätzlich immer in „zwei Richtungen entwickeln: in Richtung auf eine Perfektionierung der Illusion oder der Hervorkehrung von Distanz“¹⁹²⁸. Die Entwicklung in diese Richtungen, deren Intensitätsgrade, lässt sich eigentlich nur als Kontinuum beschreiben, zur systematischen Erfassung des Phänomens nennt Wolf dennoch die graduell geringeren Stufen der Illusionsgefährdung und Illusionsstörung, die einen Grad der Illusionsdurchbrechung oder gar -zerstörung beschreiben. So ist für Wolf die Illusionsstörung im Allgemeinen „die Aktivierung der im Zustand ästhetischer Illusion nur latenten Distanz und die Vereitelung der Identifikation des Lesers mit einem innerfiktionalen Perspektivzentrum“¹⁹²⁹. Und damit sind die Phänomene Illusionsbildung und -durchbrechung nur zwei – wenn auch polare – Erscheinungen auf einer Achse, die einander erst ermöglichen.

In der Charakterisierung des funktionalen Spektrums der Intermedialität nennt Werner Wolf auch die Funktion der „Stärkung, aber auch Unterminierung ästhetischer Illusion“¹⁹³⁰, hält damit also die durch intermediale Technik hergestellte Ausprägung in beide Richtungen für möglich. Diese These wird auch hier vertreten, nur gilt es, die Ebenen zu differenzieren, auf denen intermediale Bezüge

¹⁹²⁵ Iser, Wolfgang (1994): Der Akt des Lesens, S. 176

¹⁹²⁶ Vgl. Gehlen, Arnold (1960): Zeit-Bilder, S. 12

¹⁹²⁷ Vgl. ebd.

¹⁹²⁸ Wolf, Werner (1993): Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen, S. 218

¹⁹²⁹ Ebd. S. 208

¹⁹³⁰ Wolf, Werner (2002): Intermedialität, S. 284

auf der Illusionsachse in die jeweilige Richtung leiten. Während Rajewsky die allgemein werkseitige Illusionsbildung, wie sie Wolf definierte, als fremd- bzw. altermediale spezifizierte und diese nicht auf eine realitätsbezogene, sondern eine systembezogene Illusion zielen ließ, kann dieses hinsichtlich der Bilder-Texte nicht analog für die Illusionsdurchbrechung, bzw. -störung nachvollzogen werden. Dagegen lässt sich zeigen, dass sich Illusionsbildung und -durchbrechung auch bei gleichzeitigem Auftreten nicht widersprechen, einander nicht einmal tangieren. Denn die illusionsstörende Wirkung der intermedialen Bezüge in den untersuchten Romanen zielt nicht darauf ab, den „Als ob“-Charakter des inszenierten Gemäldes zunichte zu machen, sondern allein darauf, dessen Wirkung zu verstärken. Die intermediale Bezugnahme operiert in diesem Fall in zweifacher Weise bzw. zweigleisig: auf dem einen Strang illusionsbildend (Evokation einer piktoralen Illusion), auf dem anderen -zerstörend (begleitende Realisation der Nicht-Sichtbarkeit des Visuellen) – in Analogie zur realen Kunsterfahrung. Während bei dieser ebenso einerseits die Bildung einer ästhetischen Illusion und andererseits das begleitende Bewusstsein aktiviert werden, so geschieht dies auch bei der Inszenierung eines Gemäldes im literarischen Text, die eine „Als Ob“-Rezeption eines realen Gemäldes suggeriert, zu der naturgemäß auch der „geistige Realitätsbruch“, die Ingangsetzung eines Reflexionsprozesses auf der Metaebene, gehört. Dessen Ursache kann mit Robert Musil als „Gleichgewichtsstörung des Wirklichkeitsbewußtseins“¹⁹³¹ beschrieben werden. So wird die Evokation der Visualität des Fremdmediums im Text nicht gestört durch die damit unabdingbar einhergehende Illusionsstörung, da diese sich nicht auf die fremdmediale Illusionsbildung auswirkt, sondern begleitend verläuft und einen metareflexiven Prozess beim Leser in Gang setzt. Doch ist dieser als rezipientenseitiges Phänomen schwer belegbar:

„Die Verfahren, die in der Folge als grundsätzlich illusionsstörend darzulegen sind, haben nicht zu jeder Zeit, in jedem Werk und bei jedem Leser auch effektiv dieselbe Wirkung. Vielmehr sind diese Techniken sowohl an den außer- als auch an den innerliterarischen Kontext (vor allem die Gattungskonventionen) und an die Dispositionen des jeweiligen Lesers gebunden.“¹⁹³²

Beliebig ist die Illusionsstörung – ebenso wie die -bildung – aber keineswegs, sondern abhängig von der Lenkung im Werk¹⁹³³, deren Erscheinungsformen hier als Indiz der potentiellen Illusionsdurchbrechung beschrieben werden können. Dies soll im Folgenden anhand der Bilder-Texte geschehen, die aufgrund ihres einerseits auf ungestörte Unterhaltung zielenden Charakters, andererseits durch ihre intendierte Visualität einen Prototypen der Vereinbarkeit von Illusionsbildung und -durchbrechung darstellen, – dies um so mehr, als sie mit der Kunstform ein Fremdmedium inszenieren, das diese beiden sich zunächst vermeintlich widersprechenden Pole von Involviertheit des Betrachters bei gleichzeitigem Appell zur Distanzierung in sich selbst vereint.

Dieser ambivalente Charakter eines künstlerischen Gegenstandes der realen Welt, der beim Betrachter zum „geistigen Realitätsbruch“, zu einer „Faszination von zugleich verengter, übersetzter und distanzierter Eindringlichkeit“¹⁹³⁴, führt, wird nicht nur durch dessen Mimesis bzw. die Realisation derselben als solche durch den Betrachter erzeugt, sondern schon durch dessen Deklaration als „Kunst“. Die veränderte psychologische Einstellung gegenüber solcher resultiert zunächst aus einem übersteigerten oder einem außergewöhnlichen formalen visuellen Reiz von Farben und For-

¹⁹³¹ Robert Musil. Zit nach: Gehlen, Arnold (²1965): *Zeit-Bilder*, S. 11

¹⁹³² Wolf, Werner (1993): *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*, S. 208

¹⁹³³ Vgl. ebd. S. 208ff.

¹⁹³⁴ Gehlen, Arnold (²1960): *Zeit-Bilder*, S. 12

men, der die Augen angesichts der Kunst aus den gewöhnlichen Sehgewohnheiten heraushebt. Das betrachtende Subjekt ist irritiert. Die Ursache dieser Irritation ist schwer zu fassen, dennoch konstituiert sie die Kunsterfahrung. Gehlen nähert sich mit einer Vermutung derselben an: „[...] Illusion [...] ist der Ausdruck für diesen geistigen Realitätsbruch, für die zwingende optische Präsenz eines wortunfähigen Zusammenhangs zwischen dem Bild und dem, was in ihm aufgeht, so daß das Bewußtsein plötzlich in eine andere Ebene umspringt.“¹⁹³⁵ Diese andere Ebene lässt sich auch als ein Zurückgeworfensein auf sich selbst, als eine Konzentration auf die eigenen Wahrnehmungsbedingungen beschreiben. Die urplötzliche Hemmung des zuvor unbewussten Rezeptionsablaufs, die durch den ungewöhnlichen „wortunfähigen Zusammenhang“ hervorgerufen wurde, verlangt eine Neuorientierung des Denkens, das sich allein in Begriffen vollzieht. Die reine Identifikation der dargestellten Natur in dem unter Glas oder an der Wand im Rahmen hängenden Bild reicht nicht aus, um jenen glatten Verlauf, jenes ungestörte Wahrnehmungserlebnis herzustellen, das der Anblick eines realen, in seinen Kontext integrierten Gegenstandes ausgelöst hätte. Denn: „Der ‚Bedeutungshof‘ eines Bildes geht über das hinaus, was die Begriffe Wiedererkennen und Konnotation erreichen können.“¹⁹³⁶ Auch wenn das Gemälde einen Baum zeigt, so ist es dennoch ein künstlerisch gemalter Baum, der nicht, wie jener in der Natur, den Anspruch erhebt, als Baum wiedererkannt zu werden. Darauf zielt nicht die Kunst, sondern nur der Scherzartikel, konstatiert Gehlen vor dem Hintergrund eines klassischen Mimesis-Begriffs, der Nachahmung nicht als Abbildung versteht.¹⁹³⁷ Hier stehen also zwei nicht konvergente und sich störende Erlebnisse einander entgegen. Sie interferieren und evozieren Reflexionsakte, die durch wechselnde Vor- und Rückgriffe wieder zu einem glatten Denkvorgang führen, dessen Ergebnis die Akzeptanz der per se widersprüchlichen Kunsterfahrung ist.

Das Zurückgeworfensein auf den eigenen Rezeptionsvorgang impliziert jedoch immer auch ein selbstreflexives Moment. Nur durch diese von der Kunst selbst hervorgerufene Irritation wird die Aufmerksamkeit auch auf den Akt des Sehens, auf die Bedingungen der Wahrnehmung gelenkt. Angesichts von Kunst diskutiert man über die Perspektive, die Lichtverhältnisse, die eigene „Intelligenz des Auges“, die an die „unformulierbare Ergiebigkeit“¹⁹³⁸ des Sichtbaren heranführen soll. Im Blick des Betrachters erscheint das Bild also nicht als einfache bloße „Erscheinung“. Der bewusste Anblick des Betrachters macht es zu einem künstlerischen Bild.

Dieser kann aus zwei Distanzen erfolgen, über die der Rezipient entscheiden muss. Sie werden ihm bewusst, sie sind jedoch in der ästhetischen Erfahrung nicht voneinander zu trennen. Stierle nennt hier zunächst den Punkt der Distanz, an dem das Bild als Werk hinter dem Imaginären unsichtbar, an dem der Rahmen zum Fenster werde, durch welches hindurch sich der Anblick des Imaginären eröffne. Der Punkt der Nähe dagegen ermögliche den Blick auf das Material, die Textur, das Bild als Gegenstand. Gombrich verdeutlicht beide Blickweisen am Beispiel von Riccios „Behälter in Form einer Krabbe“ aus dem 16. Jahrhundert. Wenn diese auf dem Schreibtisch stünde, so wäre man versucht, mit ihr zu spielen, sie zu kitzeln. Wenn die bronzene Krabbe allerdings in einer Vitrine

¹⁹³⁵ Gehlen, Arnold (21960): *Zeit-Bilder*, S. 12

¹⁹³⁶ Ebd. S. 11

¹⁹³⁷ Ebd. S. 44

¹⁹³⁸ Ebd. S. 61

bestaunt werde, denke man an eine Tendenz in der realistischen Kunst der Renaissance.¹⁹³⁹ Die Rahmung eines Kunstwerkes – sei es der Bilderrahmen, der Bildträger, die Wand, der Ausstellungsraum, das Museum oder auch im metaphorischen Sinne die Diskurse oder Institutionen – spielt dabei eine besondere Rolle. Erst durch sie kommen die „Überdetermination oder mythische Substantialisierung, [der] implizit[.] und aktuell als Wissen bewußte[.] Gehalt, der Einstellungsrahmen analysiert und bewußt gemacht [...], die 'Aura', die wesentliche Unberührbarkeit und Unerschöpflichkeit des Kunstwerks [...]"¹⁹⁴⁰, zum Ausdruck. Das Bild als Werk und das Bild als imaginäre Verwirklichung sind demnach konstitutiv für die konkrete ästhetische Erfahrung, die erst „aus der Realisierung des Kontrasts und Zusammenhangs der zwei einander entgegengesetzten Blickpunkte [...] entspring[t]"¹⁹⁴¹. Diese Realisierung markiert wiederum das Zurückgeworfensein auf den eigenen Rezeptionsprozess.

Die dem Bildcharakter immanente, der menschlichen Erfahrung jedoch entgegenstehende Bannung der dreidimensionalen Natur auf die Zweidimensionalität der Leinwand sowie dessen Aura rufen also einen Reflexionsprozess hervor, den Gehlen durch den „geistigen Realitätsbruch“ ausgelöst sieht, welcher wiederum auf das als korrelierender Widerstreit zu beschreibende Paradox von Illusionsaufbau und -durchbrechung bei der Rezeption von Kunst zurückzuführen ist. Durch die Integration von Kunstwerken in literarische Texte – so die hier vertretene These – vermögen es auch Autoren, diesen Prozess beim Leser auszulösen, obwohl sie eine Sprachkunst nutzen, die nie diesen „wortunfähigen Zusammenhang“ aufweisen kann. Dieser ist allein dem Visuellen und seiner Rezeption durch den „vorsprachlichen Blick“, welcher der Spiralbewegung der Rationalisierung vorausgeht, eigen. Doch durch die Erinnerung an seine reale Kunsterfahrung – aufgerufen durch die Illusion des Fremdmedialen im Text – wird der lesende Rezipient dazu befähigt, sich partiell und temporär aus dem literarischen Erzählzusammenhang zu lösen und im durch diese Illusionsdurchbrechung erzeugten zeitlosen Raum den der Kunstrezeption eigenen, routierenden Reflexionsprozess in Gang zu setzen.

Wenn auch theoretisch denkbar ist, dass sich dadurch eine Metatextualität, also ein, von einer höheren logischen Ebene erfolgtes thematisches Nachdenken über die „Textualität, Medialität bzw. den Konstruktcharakter des Objekttextes“¹⁹⁴², herstellen ließe, so hieße das hier, das untersuchte Material in seiner literarischen Raffinesse zu überschätzen¹⁹⁴³. Aber es lässt sich an den expliziten,

¹⁹³⁹ Vgl. Gombrich, Ernst H. (1967): Kunst und Illusion, S. 140

¹⁹⁴⁰ Kerber, Bernhard (1997): Rahmen ohne Bilder, S. 121

¹⁹⁴¹ Stierle, Karlheinz (1983): Ästhetisches Medium, das Werk, das Imaginäre, S. 370

¹⁹⁴² Wolf, Werner (2001): Metatext und Metatextualität, S. 435

¹⁹⁴³ An anderen, einer höheren literarischen Komplexität sich verpflichtet fühlenden Texten ist diese selbstreflexive Funktionalisierung der intermedialen Bezugnahme durch das sprachliche Produkt jedoch ein untersuchungswerter Gegenstand. Dafür spricht allein eine historische Parallelität: „Etwa zeitgleich mit dem Bewusstsein für Meta-Strukturen erwachte seit den fünfziger Jahren erneutes Interesse an den Wechselbeziehungen zwischen Malerei und Literatur“ (Mai, Martina (2000): Bilderspiegel – Spiegelbilder, S. 11f.). Dafür spricht auch, dass „[i]ntermediale Zitate [...] an sich einen autoreflexiven Charakter [haben]. Sie tendieren dazu, nicht allein ein einzelnes Werk zu zitieren, sondern auch die formalen Qualitäten des Werks und sein ursprüngliches Medium“ (Böhn, Andreas (2003): Einleitung: Formzitat und Intermedialität, S. 10). Und nicht nur das. Denn durch die Hinlenkung auf das Fremdmedium werden unweigerlich – wenn auch nur implizit – die medialen Prämissen des Objektträgers aufgerufen und mit denen des Referenzproduktes in Beziehung gesetzt. Und hierbei gilt, „daß Texte offenbar dann verstärkt selbstbezügliche Merkmale ausbilden, wenn sie mit dem Bild wetteifern, sich in dessen Dienst stellen. Die Fremdbestimmung (Heteronomie) des Textes durch das Bildliche stößt also die Entpragmatisierung (Autonomie) des Textes geradezu an, [...]“ (Drügh, Heinz J. (2001): Vorbemerkung, S. XVIII). Zur Selbstreflexivität des textuellen Bezug aufs Piktoriale vgl. auch: Schmeling, Manfred / Schmitz-Emans, Monika (1999): Vorbemerkungen, S. 9 / Heitmann, Annegret (2003): Intermedialität im Durchbruch, S. 262. Gesteigert wird diese Bewusstseinslenkung auf den Text als Medium noch, wenn das Referenzobjekt ein reales, das heißt in seiner Materialität und konkreten Anschaulichkeit existierendes ist. Dadurch werde dem „Lesevorgang und also auch dem Text eine andere Dimension“ verliehen, „unter anderem, indem [...] die

den geistigen Realitätsbruch konnotierenden Aufrufen zur „Als ob“-Realisation der erinnerten Kunstrezeption erkennen, dass auch die Bilder-Texte den durch den Unterhaltungsaspekt stark ins fiktive Geschehen involvierten Leser temporär aus diesem herausreißen und ihm eine „Überblicksperspektive“ verschaffen wollen, um ihm ein nicht determiniert perspektiviertes Nachdenken über die erzählte Handlung zu ermöglichen: Der Leser soll durch den Appell der Aktualisierung eigener Kunstrezeption kurz aus dem Bann der Figuren, des Erzählers und des Erzählten herausgerissen und in einen routierenden Reflexionsprozess verwickelt werden, der einen veränderten, subjektivierten Blickwinkel auf das Handlungsgeschehen ermöglicht. Aus dieser Rezeptionsphase des Lesers kann ein Interpretationsbewusstsein erwachsen, das den Textrezipienten – trotz der Dominanz der per definitionem weitgehend durch die Nicht-Realisation von Erfahrung geprägten Unterhaltung(smotivation) – die Analysier- und Auslegbarkeit des Gelesenen erkennen lässt.

Es ist aufgrund der oben genannten anteiligen Abhängigkeit illusionsdurchbrechender Wirkung von rezipientenseitigen Faktoren nicht möglich, die tatsächliche Realisierung dieser hier thesenhaft skizzierten Funktionalisierung der intermedialen Systemreferenz, die als Reflexions- und Interpretationsappell bezeichnen werden soll, allein anhand des Textes aufzuzeigen. Dennoch können an diesem Indikatoren in Form expliziter Aussagen über die „versetzende Wirkung“ der Kunst für eine derartige intendierte Wirkungsweise angeführt werden.

„Indem ich bei Betrachtung eines Bildes ungeachtet meiner eigenen Deutungsinitiativen gezwungen werde, so zu sehen wie ein Anderer sah, lerne ich neu und anders sehen. Ich erfahre die sichtbare Welt so, wie sie sich mir zuvor in der Realwahrnehmung nicht zu erkennen gab.“¹⁹⁴⁴

Genau diese Bildrezeption, die Eykman hier beschreibt, kann auch den sich an die eigene Bildbetrachtung erinnernden Leser in seinem illusionsbildenden Verfahren beim Lesakt irritieren. Denn während er beim realen Schauen wirklich nur Rezipient, das heißt weitgehend passiv ist, versetzt ihn das Lesen eines geschriebenen Bildes in die Situation, Schauender und Schaffender zugleich zu sein, dadurch, dass er lesend das Bild erst „malen“ muss – und zwar nicht auf Basis der eigenen Realwahrnehmung, sondern unter Berücksichtigung der vom Text gelieferten materiellen und stilistischen Angaben über das Werk, eventuell gar noch – wenn der Gemäldeproduzent eine Figur des Romans darstellt – mit Einbezug der charakterlichen Eigenschaften des Künstlers, die dessen Malweise zumindest konnotieren können (explosiver oder sensibler Mensch etc.). Und daher gilt für die intermediale Systemreferenz, was Böhn hier für das Formzitat als „Strategie ästhetischer Selbstreflexivität“ erklärt. Es sei

„[...] eine Art ‘Offenlegung des Verfahrens’, der ‘Poiesis’, durch Ausrichtung der Botschaft auf sich selbst, und insofern eine Potenzierung von semiotischen Prozessen [...]. In dieser Perspektive erscheint das Formzitat als Steigerung einer allgemeinen Eigenschaft von Kunst. Es leistet die genannte Umorien-

Aufmerksamkeit auf die Mechanismen, die Intensität und die Bedeutung der Bild-Umerzählung [ge]richtet [wird]. Dann erst wohnt man dem Spektakel einer Bild-Text-Kollision (oder Kollusion) bei, dann erst erlebt man das ‘Abenteuer’ der Bild-Lektüre“ (Dieterle, Bernard (1988): *Erzählte Bilder*, S. 211). Diese „Bild-Lektüre“ lenkt also durch die Referenz auf die fremde Medialität und Materialität die Aufmerksamkeit auch auf die visuelle Qualität der Sprache als Schrift und darüber hinaus auf die Frage nach dem, was generell in dieser Daseinsform ausdrückbar ist. Die intermediale Bezugnahme kann damit in eine Tradition gestellt werden. Denn: „Seit dem ‘l’art pour l’art’ und dem Symbolismus gibt es in der Moderne die Bewegung einer das eigene Medium mitreflektierenden Literatur. In die literarische Formulierung dringt die Reflexion auf die Bedingungen der sprachlichen Verfaßtheit des Kunstwerks ein.“ (Faust, Wolfgang Max (1977): *Bilder werden Worte*, S. 8.) Dass diese Selbstreflexivität ein mit intermedialen Verfahren stets gekoppeltes Phänomen ist, zeigen Interaktionen, an denen ein anderes als das sprachlich und schriftlich fixierte Medium beteiligt ist: „Der Bilderrahmen korrespondiert [... beim Einsatz im Theater] mit dem Bühnenrahmen und ist Signal für die Analogie. Mit dieser speziellen Variante von Theater im Theater bewirkt das Bildnis auf der Bühne eine Selbstreflexion des Theaters. Viele der Dramen mit Bildnis nehmen diese Möglichkeit zum bedeutsamen Spiel mit dem inneren Rahmen wahr.“ (Bohnert, Karin (2003): *Bildnisse auf der Bühne*, S.393)

¹⁹⁴⁴ Eykman, Christoph (2003): *Über Bilder schreiben*, S. 49

tierung, die Verschiebung des Fokus vom Inhalt zur Form (ohne dass die Inhalte dabei irrelevant würde), die die Kunst vom Realen unterscheidet, innerhalb der Kunst. Es enthebt Präsentationsweisen ihrer praktischen Folgen für die Auffassung von Rezipienten und macht diese selbst zum Gegenstand. Dabei verschwinden auch diese Folgen, kognitive und affektive Reaktions- und Verarbeitungsmuster, als der 'Inhalt' der Formen nicht etwa aus dem Bewusstsein, sondern werden vielmehr derealisiert und umso besser imaginär erlebbar, aber zugleich beobacht- und reflektierbar.¹⁹⁴⁵

Der illusionsbildende Prozess, der sich bei der Imaginierung eines Gemäldes, bei dem es auf die konkrete Anschaulichkeit ankommt, nicht allein auf die Realwahrnehmung des Lesers stützen kann, sondern dem Textrezipienten eine größere (künstlerische) Freiheit der visuellen Gestaltung lässt, macht ihm gleichzeitig seine eigenen (Text-)Verarbeitungsmuster bewusst. Sie treten in die Zone seines bislang von der fiktiven Romanwelt beanspruchten Bewusstseins, lassen ihn sich selbst als Lesenden erkennen und fordern zur Auseinandersetzung mit ihnen auf. Was Böhn hier beschreibt, kann als Übertragung des „geistigen Realitätsbruchs“, den die Direktwahrnehmung von Kunst bewirkt, auf deren Realisierung im Literarischen verstanden werden. Die intermediale Systemreferenz wirft den Rezipienten auf seine sonst unbewussten Rezeptionsmechanismen zurück und damit auf die Bedingungen seiner Konstruktionsaktivität beim Lesen, das heißt er erfährt sich als Aktiven, als Herr des von ihm realisierten Verfahrens der Illusionsbildung.

Aus dieser Warte des sich selbst Bewussten kann das lesende Subjekt eine komplexere Rezeption, die der Interpretation, beginnen, die per definitionem im Gegensatz zum „naiven“ Verstehen als Voraussetzung „sich durch stete Reflexion ihrer Bedingungen, ihres Gegenstandes und ihres Vorgehens aus[zeichnet]“¹⁹⁴⁶. Die „Als ob“-Kunstrezeption im Text eröffnet dafür jedoch nicht nur den Bewusstseinsraum, sondern dient – wie Martina Mai erkennt – auch als Rezeptionsvorbild: „[...] alle [von ihr untersuchten] Texte [appellieren] an eine größere Eigenverantwortung des Lesers, wobei die Malerei, bei der eine größere Freiheit des Betrachters vorausgesetzt wird, als Anleitung für den Umgang mit dem Text fungiert“¹⁹⁴⁷. Die generell jedem Gemälde inhärente große semantische Offenheit dient romanintern als stets latente Einladung, auch die sinnhaltigen Strukturen des Textes zu realisieren, die beim Lesakt mit reiner Unterhaltungsmotivation verborgen bleiben. Für die Bilder-Texte ist die Betonung einer „Einladung“ von Bedeutung. Denn diese Sinnebenen können, müssen aber nicht erkannt werden, ohne dass es dem Unterhaltungswert, der eben die Realisation von Erfahrung nur als Option bereithält, einen Abbruch täte. Diese Intention des Textes, den Leser zu Reflexion und Interpretation zu animieren, soll als weiteres Kennzeichen dafür dienen, die Bilder-Texte als ambitionierte und dem Trivialen entwachsene Romane klassifizieren zu können. Wie alle rezipientenabhängigen Faktoren ist sie an textinternen Indikatoren jedoch nur marginal belegbar.

Der deutlichste an den Bilder-Texten ablesbare Indikator für eine derartige intendierte Funktionalisierung der intermedialen Systemreferenz ist die Kunsterfahrung der Protagonisten selbst, deren „geistiger Realitätsbruch“ jenen des Lesers auf zwei Arten hervorrufen kann: 1. durch die Nicht-Nachvollziehbarkeit dieser nicht zu versprachlichen Reaktion als Erlebnis, 2. durch die Nachvollziehbarkeit der Reflexion dieser Reaktion als Erinnerung.

¹⁹⁴⁵ Böhn, Andreas (2003): Einleitung: Formzitat und Intermedialität, S. 8f.

¹⁹⁴⁶ Däschler, Eberhard (²1990): Interpretation, S. 223

¹⁹⁴⁷ Mai, Martina (2000): Bilderspiegel – Spiegelbilder S. 208

Wie in Kapitel 5.2.1.2 gezeigt, ist die Konfrontation der Protagonisten mit einem Gemälde zunächst stets eine wortlose, entrückende. Beim Versuch des Nachvollzugs dieser Reaktion durch den ins Geschehen geistig involvierten Leser macht auch dieser eine Erfahrung des „Entrücktseins“: Während er bislang die fiktive Welt aufgrund der versprochenen Wahrnehmung der Hauptfigur imaginiert hat, fehlt letzterer plötzlich, da sie nur noch sehen kann, die Sprache – wodurch der Leser „erblindet“. In diesem Moment der Wortlosigkeit hat der Protagonist ihm die Präsenz des Gemäldes – unvermittelbar – voraus. Die Figur sieht und erstarrt, der Leser starrt ohne zu sehen in die Leere schwarz-weißer Buchstaben – und wird sich dessen bewusst. Das Erlebnis des Sehenden bleibt ihm verwehrt, er erlebt sich in Folge des „Realitätsbruchs“ plötzlich als nicht Sehender, als Roman- und nicht Gemälderezipient. Qualitativ macht er jedoch eine ähnliche Erfahrung wie die literarische Figur: er wird kurzzeitig aus seiner Rezeptionsbahn geworfen.

Aufgrund eigener Kunsterfahrung nachvollzieh- und aktualisierbar sind dem Leser hingegen die „Realitätsbrüche“, welche die Figuren als Erlebnisse schildern und zu ergründen suchen.

Obwohl diese Figur zu allem, was sie hatte ertragen müssen, offenbar auch noch die Grausamkeit des Künstlers hatte ertragen müssen, fühlte Julia sich, während sie nun das Bild betrachtete, in eine unbekannte Welt versetzt.

Vincent, Manuel: DIE BILDERSAMMLERIN, S. 63

Wie der reale Kunstschauende befindet sich diese Figur im Zwiespalt: zwischen der Realisation des Kunstgegenstandes als solchem und der Imagination der Abbildung als Wirklichkeit. Gerade die paradoxe Unvereinbarkeit des parallel Existierenden verursacht diesen „versetzenden Charakter“¹⁹⁴⁸ der Betrachtung künstlerischer Gegenstände, welcher wiederum aus den unentwegt routierenden Regulationsversuchen zwischen Versunkenheit und Distanzierung resultiert, damit die „grundlegende Analogie zwischen Kunstgenuß und Traumerfahrung“¹⁹⁴⁹ offenbart und so auch – wie die Protagonisten eines anderen Bilder-Textes – den *unauflöselichen Widerspruch zwischen dem Wirklichen und dem Unwirklichen* bezweifelt:

„Die Aufgabe war schwierig, denn ihr musstet die unbestreitbare Wirklichkeit anzweifeln – noch dazu im Inneren des rätselhaftesten Gemäldes in der Geschichte der Malerei.“

„Schwieriger noch“, fuhr sein Freund fort, „ihr habt all das auf euch genommen, um darin ein anderes mehrdeutiges Bild zu suchen, das von zwei Malern verfertigte Porträt zweier Männer.“

„Ja“, sagte ich, zum ersten Mal bereit, seinen Worten Glauben zu schenken. „Wir mussten das Mögliche mit dem Unmöglichen verbinden.“

„Das lässt sich noch steigern“, betonte er. „Ihr habt gewagt, zu bezweifeln, dass es einen unauflöselichen Widerspruch zwischen dem Wirklichen und dem Unwirklichen gibt.“

„Uns blieb nichts anderes übrig“, gab ich zur Antwort.

„So ist es. Ihr musstet den Gegensatz von Wirklichkeit und Fiktion leugnen. Wer einen Gegensatz leugnen will, muss aber vor allem wissen, worin dieser besteht. [...]“

„In eurem Bewusstsein von der Wirklichkeit. Zwar glaubt theoretisch heute niemand mehr an eine unwandelbare äußerliche Wirklichkeit oder an eine Kunst, die diesen Schein lediglich wiedergeben will. Es ist ein großer Unterschied, ob man etwas bejaht oder es hinnimmt, so, wie ihr das getan habt. Daher habt ihr auch gezögert, bevor ihr euch in die noch nie da gewesene Dimension von Las Meninas begeben habt. Doch das Wunderbare hat euch in seinen Bann geschlagen, so dass es euch schließlich möglich schien, in eine Welt einzutauchen, deren Voraussetzungen sich ganz und gar von der unserer Welt unterscheiden. Durch das Überschreiten der von den Naturgesetzen vorgegebenen Grenzen war es euch möglich, die Art der damit verbundenen Herausforderung besser einzuschätzen.“

Fernández, Pedro: DAS GEHEIMNIS DES MALERS, S. 296

Doch ein solcher „Rausch“ des weltöffnenden Wunderbaren muss nicht erst durch technisch-digitale Hilfsmittel erzeugt werden, sondern gehört zum Klischee des Mythischen, das Kunst generell anhaftet:

¹⁹⁴⁸ Dieterle, Bernard (1988): Erzählte Bilder, S. 63

¹⁹⁴⁹ Ebd.

Erneut hatte ich den Eindruck [beim Anblick der abstrakten Gemälde], auf einem anderen Planeten gelandet zu sein. Wie beim Verlassen der U-Bahn war meine Sicht getrübt, und traten mir auch einige Gegenstände in einer ungewohnten Klarheit entgegen, so schienen sich andere wiederum meinen Sinnen gänzlich zu entziehen. Einen Augenblick lang war ich völlig kopflös. [...] vielleicht waren meine Augen von einem glänzenden Skotom befallen?

Floutiaux, Pierrette: DIE FRAU UND DAS BILD, S. 25

Die Irritation, die das Bild hervorruft, lenkt die sehende Figur auf ihre Wahrnehmungsorgane und damit -prämissen, genauso wie sie dem diesen Akt nachvollziehenden Leser seine illusionsbildenden Bedingungen bewusst werden lassen kann. Noch ausdrücklicher lenken vier andere Romane das Bewusstsein auf die Konditionen des Sehens, indem sie das technische Gerät in den Blickpunkt rücken, das den Malern der inszenierten Gemälde selbst als Seh-Hilfe gedient haben soll:

Was hätte Vermeer mit Fotografie angefangen? Seit Jahrhunderten wird darüber diskutiert, ob er möglicherweise eine Camera obscura für seine Arbeit verwendet hat. Meiner Meinung nach war er ein Genie, das die Fähigkeit hatte, die „Objektivität“ der Camera obscura zu erkennen und sich anzueignen, was nicht heißen soll, daß er Bilder einer Camera obscura im wörtlichen Sinn projiziert und für sein Werk abgepaust hat, wie manche behaupten.

Weber, Katharine: MUSIKSTUNDE, S. 76

Chevaliers MÄDCHEN MIT DEM PERLENOHRRING verweist mit einer breiten Inszenierung der Camera obscura am deutlichsten auf den Ursprung aller bildenden Kunst: auf das Sehen und dessen Relativität als Folge der Abhängigkeit von demjenigen, der sieht. Das Kunstwerk erscheint unter diesem Blickwinkel nur noch als Materialisierung einer spezifischen individuellen Sehweise und wird über den „Umweg“ seiner Entstehung im Auge des Malers noch viel expliziter als visuelles Produkt ausgewiesen, das auch vom Betrachter eine außerordentliche Wahrnehmungshaltung abverlangt und ihm ein ungewöhnliches -erlebnis verspricht. Der im Roman immer wieder inszenierte Blick durch die verfremdende Camera obscura kann daher hier als produktionsseitiges Äquivalent des rezipientenseitigen „geistigen Realitätsbruchs“ gesehen werden, weil die Ursache seiner besonderen Wirkung ebenso in der Differenz zweier Wahrnehmungsmaximen liegt: jener der Alltagserfahrung, die sich an Bekanntem orientiert und damit ein Wiedererkennen ist, und jener des kunstschaftenden Triebes, Neues in Bekanntem zu erkennen. Und so erklärt Vermeer als Vertreter des künstlerischen Sehens der für das intensiviert sinnliche Sehen zumindest sensibilisierten Griet, die Camera obscura sei sein Werkzeug, das helfe, *Dinge anders zu sehen [...]. Mehr von dem, was da ist.* (S. 76) Und das Mädchen, gewohnt an die alltägliche Ansicht der Dinge, sieht diese dann auch *anders* durch das Loch der Camera und versucht, die in der abbildenden Kunst nicht greifbare Grenze zwischen Fiktion und Realität gar mit Händen zu fassen:

[...] – der Tisch, die Stühle, der gelbe Vorhang in der Ecke, die Wand mit der Landkarte, das schwarze Gefäß, das auf dem Tisch leuchtete, die Zinnschale, die Puderquaste, der Brief. Das alles war vor meinen Augen da auf der ebenen Fläche, ein Gemälde, das keines war. Vorsichtig legte ich einen Finger auf das Glas – es war glatt und kalt, ohne einen Farbklecks. (S. 76)

Metaphorisch legt Griet hier die Hand auf die aller abbildenden Kunst eigene Grenze von Fiktion und Realität, welche die Welt des Betrachters von jener des Werks trennt und an deren Erkenntnis sich der „geistige Realitätsbruch“ ereignet. Mit der bildlichen Inszenierung dieser Marke lenkt dieser Roman die Aufmerksamkeit des Lesers nahezu haptisch auf den nicht greifbaren „Ort“, an dem sich auch sein Bruch mit der „Realität“, die für ihn eine im Lesakt konstruierte, das heißt illusionistische ist, vollzieht. Häufig wird auf diese paradox anmutende, jeder abbildenden Malerei inhärente Grenze ausdrücklich hingewiesen, wie folgend angesichts des Gemäldes einer blauen Rose.

„Großartig, Meister De Ros. Statt Euch damit zu begnügen, die Wirklichkeit unvollkommen abzubilden, unterstreicht Ihr mit Eurer Arbeit die Unmöglichkeit, die Natur wahrheitsgetreu wiederzugeben, und stellt sie genau dadurch dar.“

Marini, Lorenzo: DER TULPENMALER, S. 218¹⁹⁵⁰

Dieses Produkt, entsprungen aus der *Freiheit der Fantasie* (S. 218) und doch mit Bezug zur Realität, unterstreicht diese Trennlinie und führt sie weiter in die Rezeption des Lesers, dessen an der Wirklichkeit orientierte Illusionsbildung gestört, und der dadurch auf deren Bedingungen zurückgeworfen ist – in einem selbstreflexiven Prozess, der auf Handlungsebene auch durch Reflexionen der Figur gespiegelt und so unterstützend initiiert werden kann:

Es liegt in diesem Gemälde ein Bewußtsein, das einer sichtbar gemachten Einheit gleichkommt. Wer diese großartige Kreation Vermeers betrachtet, der sieht im Grund, wie die Welt gemacht wird. In ihrem Alleinsein sieht die Frau nachdenklich von ihrer Musik auf und schaut uns an. Sie fordert uns auf, Stellung zu beziehen, sie fordert von uns, zu existieren, uns selbst zu sehen [Hervorhebung K.H.].

Weber, Katharine: MUSIKSTUNDE, S. 158

Der Appell zur Reflexion, den laut dieser Funktionalisierungsthese die inszenierte Malerei stets unausgesprochen impliziert, soll hier jedoch nur als Mittel zum Zweck, nicht als künstlerischer Eigenwert einer sich selbst thematisierenden Literatur verstanden werden. Er dient als Voraussetzung zur Interpretation, zu welcher die intermediale Systemreferenz nicht nur appelliert, sondern mit ihrem kontaktgebenden Medium – wie auch Martina Mai konstatiert¹⁹⁵¹ – auch eine „Anleitung“ gibt. Das meint nicht nur, dass der Text auf der semantischen Folie des Gemäldes gelesen werden soll und dieses so als *mise en abyme* fungiert, auch wenn dies eine mögliche Funktionalisierung ist:

„Wie die Bilder einer Kultur(-epoche) durch die Zuordnung von Texten eine Semantisierung erfahren, erfahren die Texte durch die Zuordnung von Bildern eine Referentialisierung: als jeweils direkte wechselseitige Interpretation bei Koexistenz [...]“¹⁹⁵²

Gesagt ist damit auch, dass die große Freiheit des Betrachters beim Umgang mit Gemälden zu einem gleichsam selbständigen und -bewussten interpretatorischen Umgang des Lesers mit dem Roman animiert. Die Integration von Kunst und der mit dieser Einführung einer zweiten diegetischen Ebene verbundene „Realitätsbruch“ schaffen dem ins Handlungsgeschehen involvierten Leser dafür Spielräume – auch wenn dies bei den Bilder-Texten weitgehend ein Versprechen bleibt, da ihr Wille zur Unterhaltung doch eine relative Engführung des Lesers entlang des Plots vonnöten macht, etwa um den linearen Spannungsbogen straff zu halten.

Doch evoziert die Deklaration eines Gegenstandes als Kunstwerk allein bereits die Erwartung auf ein unbestimmtes „Mehr“ und weckt so das Bedürfnis der Entdeckung des Unsichtbaren hinter dem Sichtbaren, des Abstrakten hinter dem Konkreten. Monika Schmitz-Emans fragt, „inwiefern literarische Texte, die sich auf Bilder als Inbegriff des Sichtbaren beziehen, eben dieses Sichtbare auf ein Unsichtbares hin zu überschreiten suchen“¹⁹⁵³ – und zwar, so sei hier ergänzt, mit Hilfe dieses Sichtbaren, das per definitionem immer schon den Verweis auf ein Unsichtbares in sich birgt. Dieser Andeutungscharakter der künstlerischen Bilder wird in den Romanen häufig indiziert oder ausdrücklich genannt:

¹⁹⁵⁰ Vgl.: *Sie blickt das Bild mit den Augen an, nicht mit der Nase. Keine Reaktion. Sie riecht nichts.*

„[...] Ihr seid ein Betrüger. Ganz normale Bilder gebt Ihr als Kunst aus. Und verkauft sie dank der Lüge, dass natürliche Tulpen verblühen, Eure hingegen nicht. Dabei sind das gar keine wirklichen Blumen, nur Abbildungen. Ich rieche nur Öl, Essenzen, Lack und Terpentin.“ (Marini, Lorenzo: DER TULPENMALER, S. 135)

¹⁹⁵¹ Vgl. Mai, Martina (2000): *Bilderspiegel – Spiegelbilder* S. 208

¹⁹⁵² Titzmann, Michael (1990): *Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relation*, S. 380

¹⁹⁵³ Schmitz-Emans, Monika (1999): *Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare*, S. 1

Multa pinxit, denke ich, quae pingi non possunt ... Er [Breugel] hat vieles gemalt, was man nicht malen kann. In all seinen Werken wird mehr zu verstehen gegeben als gemalt ... [...] Doch, doch, es wird immer mehr angedeutet als direkt gemalt.

Frayn, Michael: DAS VERSCHOLLENE BILD, S. 194

Dem Roman TULPENFIEBER von Moggach ist diese Devise, hinter dem Sichtbaren das Unsichtbare zu suchen, sogar vorangestellt und lässt sich als programmatische (Lese-)Anweisung verstehen.

Vertrau nicht auf Äußerlichkeiten.

J. Cats, Emblemata, 1632

Moggach, Deborah: TULPENFIEBER, S. 9

Die unkommentierte Inszenierung eines Gemäldes mit der ihm inhärenten verheißungsvollen Aura der Kunst alleine jedoch kann bereits die Textrezeption des Lesers in interpretatorische Dimension leiten und damit seine Aufmerksamkeit für ein „Mehr“ des Romans schärfen.

[...]Ihr [kam] der Gedanke, wie wunderbar die Gemälde allein schon waren, wenn man sie nur von hinten sah, ohne zu wissen, was für eine Figur oder Landschaft sie darstellten. Das Raster des Leinwandstoffs voller Zeichen und Unterschriften kam ihr vor wie eine Verheißung.

Vincent, Manuel: DIE BILDERSAMMLERIN, S. 93

Nur als textseitige Intention lässt sich dieses durch derartige Hinweise auf die erweiterte Bedeutungsdimension des Gemäldes unterstreichen. Ausdrücklich richten die Romane ihre Leser mit solchen auf eine Form des Sehens aus, „das auf Erweiterung und die Wahrnehmung von Zusammenhängen gerichtet ist [...]“¹⁹⁵⁴ Dieses Sehen, das die Kunst erfordert, wird den Rezipienten durch ihre medial geprägte Welt jedoch immer weniger vermittelt, die Bilder-Texte weisen daher ausdrücklich darauf hin, dass „hinter“ der Sichtbarkeit von Kunstwerken ein Unsichtbares steckt. Sei dieses durch konventionelle Relation an Sichtbares gekoppelt und damit „rückübersetzbar“, wie es bei symbolhaltigen Bildern der Fall ist:

„Niemand kann sich so etwas ausdenken. Jeder Zweig, jeder Felsen auf diesem Bild wurde mit Bedeutung bedacht. Sie alle tragen geheimes Wissen. Und nur äußerlich erscheint dem Betrachter diese Welt dämonisch. Wer den Sinn erkennt, der dahinter liegt, könnte der Klarheit der Gedankenführung folgen.“

„Es ist wie eine Schrift, man müsste nur noch das Alphabet kennen!“

Dempf, Peter: DAS GEHEIMNIS DES HIERONYMUS BOSCH, S. 262

Sei die Verbindung von Konkretem und Abstraktem eine nicht direkt konventionalisierte und so eine durch einen starken Rezipientenanteil bestimmte:

„Es gibt so etwas wie eine bildliche Logik. Und die ist in jeder Zeit verschieden. Sie hängt damit zusammen, was man wusste und was man beim Hinsehen wahrnahm. Man glaubte früher, dass man Sinnzusammenhänge tatsächlich sehen kann. Gemälde haben solche geistigen Gehalte entsprechend herausgehoben. Und Velásquez führt seine Menschen und Dinge in den Augenblicken vor, in denen so ein Hintersinn die Gemüter bewegt.“

„Das hieße, Velásquez spielt in diesen Bildern zwar auf geistige Zusammenhänge an, aber seine Darstellung bleibt stets naturgetreu [...]“

Soyener, Johannes K. / Bossi, Bartolomeo: DIE VENUS DES VELASQUEZ, S. 102f.

Oder sei sie nur eine generell existente, ihre Semantisierung damit ein rezeptiv-intuitiver Vorgang:

„Meiner Überzeugung nach [...] zeichnet sich jedes wahrhaft interessante Gemälde durch eine verborgene dunkle Seite aus, einen Schatten, einen Abgrund [...]“

Moggach, Deborah: TULPENFIEBER, S. 329f.

In der Regel bleibt jedoch dieser Hinweis auf die Bedeutungsdimension unter der semantischen Oberfläche des Werks auf das inszenierte Gemälde beschränkt. Eine ausdrückliche Engführung der in ihrer Materialität präsenten Kunstform Literatur mit der im Text nur virtuellen der Malerei wie die folgende ist selten:

¹⁹⁵⁴ Petersen, Swantje (1995): Korrespondenzen zwischen Literatur und bildender Kunst im 20. Jahrhundert, S. 14

„Ich will damit sagen, [...] dass sich nämlich die Malerei auf die gleiche Weise mithilfe von Formen und Farben äußert wie die Literatur mithilfe von Wörtern. Folgerichtig besteht die dialektische Aufgabe beider darin, sich auszudrücken, indem sie darüber hinausgehen. Die Malerei tut das, indem sie etwas anderes erzeugt als ein bloßes Abbild der Wirklichkeit, und die Literatur, indem sie mehr sagt, als die bloße Sprache vermag. Zugleich möglicherweise auch etwas, das weniger deutlich und offensichtlich ist. Sofern sich das so verhält [...], zeigt uns die Kunst erneut, dass sie eine tödliche Waffe ist, mit deren Hilfe wir ihren eigenen Selbstmord bewirken. Das geschieht in der Malerei durch die Farben, in der Literatur durch die Sprache.“

Fernández, Pedro: DAS GEHEIMNIS DES MALERS, S. 297

Dass hinter diesen Reflexionen jedoch eine grundsätzliche Leseanweisung steht, zeigen vor allem die zahlreichen Imperative, mit denen die Protagonisten sich selbst oder einander auffordern, das Hintergründige zu entdecken. Anlass dafür ist die Gemälderezeption, die Formulierung geht jedoch über den Bezug auf selbige hinaus:

So wirklich es auch scheint, ist das, was ich sehe, doch nur eine Reflexion meiner Erkenntnis. Befreie deinen Geist von dem, was du weißt, ermahnte er sich selbst, und finde die Welt, die dahinter liegt.

McKean, James: DAS ITALIENISCHE ZIMMER, S. 310 (vgl. auch S. 304)

6.3. Verstehen als Empfinden: „Als ob“-Hedonismus

Es gehört zur Rhetorik eines jeden Paradigmenwechsels, dass zumindest aus kulturkritischen Kreisen das das Alte verdrängende Neue zunächst pejorativ angesehen wird – umso mehr, je stärker bereits dessen Durchbruch zu konstatieren ist. Überdies schwingt derzeit in den das vermeintliche Ende der sprachdominierten Zeit bezeichnenden Termini wie der „optischen Revolution“¹⁹⁵⁵, der neuen „Guckguck-Welt“¹⁹⁵⁶ oder auch dem *pictorial turn*¹⁹⁵⁷ immer die Angst vor dem mit, was in einer logozentrischen Welt auch mit einem Vergnügen konnotiert ist, das aus Zerstreuung erwächst: die Furcht vor der kommenden Übermacht der Unterhaltung, welche sich in jener bereits „sichtbaren“ des Bildes deutlich anzukündigen scheint. Diese Erwartung resultiert aus einem traditionellen Zusammenhang:

„Während der Leser ein stark in Anspruch genommener Mensch ist, dessen Tätigkeit ihm eine gewisse geistige Würde verleiht, ist der Fernsehzuschauer ein manipuliertes, fügsames Wesen, das sich zerstreut und so zugleich von seinen Verantwortlichkeiten abgelenkt ist.“¹⁹⁵⁸

Auf Basis dieses alten Dualismus von gegenwärtigem Leser und dem sich seiner selbst und der Welt nicht bewussten Bildbetrachter (hier dem Fernsehzuschauer) warnte schon Postman davor, dass wir uns alle zu Tode amüsieren, wenn „das“ visuelle Medium schlechthin, das Fernsehen, weiterhin nahezu allein den Blick auf die Welt bestimme – und zwar durch das technisch erzeugte Bild, das jede Form des auf Verständnis ausgerichteten reflektierten Umgangs mit Inhalten verhindere und so bewirke, dass das neue elektronische Medium „immer im gleichen Tonfall spricht – im Tonfall der Unterhaltung“¹⁹⁵⁹. Denn: Bilder zeigten nur etwas, allein in Wörtern könne man über etwas sprechen, das verstanden werden müsse.

Unterhaltung ist nicht auf Verstehen, sondern zunächst auf Zerstreuung aus. Letztere scheint sich mit Hilfe des Bildes leichter realisieren zu lassen, da dieses viel stärker dem hedonistischen Prinzip

¹⁹⁵⁵ Daniel Boorstin. Zit. nach: Postman, Neil (1987): Wir amüsieren uns zu Tode, S. 95

¹⁹⁵⁶ Postman, Neil (1987): Wir amüsieren uns zu Tode, S. 83ff.

¹⁹⁵⁷ Mitchell, W.J.T (1992): The Pictorial Turn

¹⁹⁵⁸ Lambert, Frédéric (2003): Versinkung (in) und Ablenkung – Tugenden der Lektüre und Gefahren des Bildes? S. 183

¹⁹⁵⁹ Postman, Neil (1987): Wir amüsieren uns zu Tode, S. 101

genügt als die Schrift.¹⁹⁶⁰ Dieser behauptete Dualismus hat unabhängig vom Inhalt des Gelesenen oder Betrachteten seine Gültigkeit, er ist gekoppelt an den Akt der Rezeption. Aktuell ist also noch heute der alte Gegensatz „zwischen der Vernunft des Wortes und der Unvernunft der Imagination mit ihren visuellen Korrelaten“¹⁹⁶¹ und damit jene Opposition von Versenkung des Lesers und Zerstreuung des Betrachters, welche bildlich als zentripetale versus zentrifugale Bewegung veranschaulicht werden kann. Die menschlichen Dimensionen, die diesen geistigen Haltungen zumindest als Schwerpunkte zuzuordnen sind, lassen sich als Vernunft und Gefühl benennen.

Auch wenn die zitierten kulturkritischen Stimmen sich vor allem auf die bewegten Fernsehbilder konzentrieren, so hat sich das (Vor-)Urteil vom statischen Bild auf diese übertragen. Denn davor haftete auch dem unbewegten Piktoralen aufgrund seiner in Kapitel 4 beschriebenen Eigenschaften – unter anderem der vermeintlich einfacheren, vor allem aber emotionalen Zugänglichkeit – diese Nähe zur Unterhaltung an. Und dies gilt auch aus heutiger Perspektive noch, obwohl das Gemälde dem aktuell eher an die Rasanz des Bildwechsels gewöhnten Rezipienten stärker als früher als eine wenig unterhaltende, weil aktive Auseinandersetzung erfordernde Herausforderung erscheinen muss. Doch im Vergleich zur Rezeption eines Textes steht dem Betrachter scheinbar offensichtlicher statt der rationalen Verarbeitung eine emotionale, sinnliche Offenheit – „eskapistische“ Voraussetzung, welche die Unterhaltung unabdingbar erfordert.

„[...] Wenn Ihr Bilder malt, die Euer ureigenes Empfinden widerspiegeln, nicht aber auf den Geschmack der Leute eingehen, ist das etwas Ungewohntes für die Leute. Was meint Ihr, was das bedeutet?“

„Es bedeutet, daß die Leute sich an die Bilder gewöhnen müßten.“

„Ganz recht. Dazu aber müßten sie sich auf die Bilder erst einmal einlassen, müßten sich anstrengen, um ihre Bedeutung zu erfassen. Nur kaufen sie keine Bilder, um sich anstrengen zu müssen. [...]“

Kastner, Jörg: DIE FARBE BLAU, S. 172

In den Bilder-Texten erfüllt das inszenierte Kunstwerk auch diese Zerstreuung versprechende Funktion und potenziert den bereits durch Umschlaggestaltung und andere Merkmale indizierten, auf Unterhaltung zielenden Rezeptionswert des Romans: Mit einem Gemälde auf dem Cover oder der Ankündigung desselben als zentralen Erzählgegenstand im Klappentext formuliert der Text das Versprechen, auch ein emotionales und sinnliches Vergnügen zu bereiten. Er verspricht eine ihm inhärente, nicht nur dem Verstand zugängliche Dimension, eine „Als ob“-Ebene des Nicht-Rationalen und damit ein hedonistisches Vergnügen, das sich im Bildzeitalter vor allem durch eine nicht-sprachliche Komponente suggerieren lässt. Jörg Kastners Bilder-Text DIE FARBE BLAU weist bereits auf der ersten Seite des Prologs auf diesen Bildnutzen hin: *In Zeiten wie diesen, angefüllt von Krieg und Intrigen, bedurfte der menschliche Geist der Erholung, die das Betrachten eines schönen Gemäldes [...] bot, dringender denn je* (S. 11). Die Parallelität der beschriebenen Situation im 16. Jahrhundert zu aktuellen Verhältnissen legitimiert es, diesen Hinweis auch als Leseanweisung des folgenden Romans zu verstehen, der immer wieder auf das hedonistische Vergnügen der Bildbetrachtung zurückkommt. Diese lässt sich in den Dimensionen Emotionalität und Sinnlichkeit beschreiben.

¹⁹⁶⁰ Vgl. Früh, Werner (2003): Unterhaltungswert und Wert der Unterhaltung. Eine dynamisch-pluralistische Ethik, S. 256. Der Autor weist darauf hin, dass in der Regel neben der Fiktionalität, politisch irrelevanten Themen und der Betonung von Emotionen auch Bilder zu den wesentlichen Merkmalen von Unterhaltung gezählt werden.

¹⁹⁶¹ Lambert, Frédéric (2003): Versinkung (in) und Ablenkung – Tugenden der Lektüre und Gefahren des Bildes? S. 187

6.3.1. Unbewegt bewegend: Emotionalisierung

„Wer das Phänomen unterschätzt, dass Bilder emotionale, körperliche Reaktionen hervorrufen können, wird sich der Problemtiefe, die von visuellen Phänomenen ausgeht, überhaupt nicht nähern können. Diese Eigenschaft von Bildern ist der Grund dafür, dass eine Reihe von Kollegen und ich selbst die Zeichentheorie und die Semiologie für hoch interessant, aber für begrenzt halten. Bilder, visuelle Phänomene haben eine nicht berechenbare Kraft.“¹⁹⁶²

Zwar ist das „Augentier“ Mensch mit seinem leistungsfähigsten Sinnesorgan in der Lage, eine immense Informationsfülle im Akt des Sehens zu verarbeiten, dennoch bleibt gerade dem künstlerisch Piktoralen eine unberechenbare Wirkmacht erhalten, vor der die Analysemethoden der Kunsthistoriker kapitulieren. Horst Bredekamp ist nicht der einzige seines Fachs, der die Kraft der Gemälde in der nicht-rationalen Rezeptionsphäre des Menschen als black box beschreibt. „Picture & Tears“¹⁹⁶³ nannte 2001 der Kunsthistoriker James Elkins seine „History of People Who Have Cried in Front of Paintings“, welche nicht die Wege der streng wissenschaftlichen Methodik seiner Disziplin einschlägt, sondern den Autor über die Beziehung zwischen Kunstrezeption und religiöser Erfahrung nachdenken und den „trockenen“, intellektuellen Umgang mit Kunstwerken in seiner Zeit beklagen lässt. Frühere Jahrhunderte hätten die gefühlsbetonte Betrachtung von Bildern gekannt, auch das Weinen in ihrer Gegenwart. Abseits dieser emphatischen Elegie ist heute unbestritten, dass die Wahrnehmung von Bildern affektive Prozesse beim Menschen in Gang setzt. In der Linguistik wird diesbezüglich von Appellfunktion gesprochen¹⁹⁶⁴, die sich besonders gut mit Bildern realisieren lasse. Und schon Horaz hat in seiner „Ars poetica“ beim Vergleich der Wirkung rein sprachlicher Erzählungen und jener des Theaters konstatiert, dass der „Geist“ durch das Ohr langsamer erregt werde als durch das Auge.

Die Wirkung von Bildern lässt sich nicht rein rational erklären, die Rezeption des Piktoralen erschöpft sich keinesfalls im Verstehen ihrer semantischen Aussage.¹⁹⁶⁵ Bildern ist etwas inhärent, das den Verstand nicht tangiert und allein dem Raum des „Gefühls“ vorbehalten ist. Bilder werden daher traditionell – gerade im Bereich der Kunst – der emotionalen Dimension des Menschen zugeordnet. In dieser scheinen sie die Kraft ihrer Unmittelbarkeit entfalten zu können. Sie versprechen ein gefühlsintensives Erlebnis durch ihren nicht der Sprache und damit der Ratio zugänglichen „Restbestand“, der nicht in der Funktion der Abbildung von ‚Welt‘ aufgeht. Dies hat nicht zuletzt die verkaufsorientierte Öffentlichkeitsarbeit erkannt, die „verhaltenswirksame Bildmotive für eine erlebnisbetonte Werbung“¹⁹⁶⁶ einsetzt und – so hat es die dazugehörige Forschung belegt – in diesen auch Steuerungsmechanismen findet, welche die Ausschlagrichtung der ausgelösten Emotion bestimmen. Generell sollten diese Gefühle im Marketing-Kontext die Konservierung konkreter Erlebnisse und damit ein Bündel von Emotionen darstellen.¹⁹⁶⁷

¹⁹⁶² Jessen, Jens / Kipphoff, Petra (2005): Im Königsbett der Kunstgeschichte. Ein Gespräch mit Horst Bredekamp, dem Kunsthistoriker und Träger des Aby M. Warburg-Preises, über den Papst in und vor dem Fernseher, die komplexe Macht der Bilder und das Fußballspiel als Gesamtkunstwerk. In: Die Zeit 15, S. 47. Diese Ansicht setzt sich bei immer mehr Kunstwissenschaftlern durch. Vgl. auch Elkins, James (2001): Picture & Tears: A History of People Who Have Cried in Front of Paintings

¹⁹⁶³ Elkins, James (2001): Picture & Tears: A History of People Who Have Cried in Front of Paintings

¹⁹⁶⁴ Vgl. Ehlich, Konrad (1993): Bühlersches Organonmodell

¹⁹⁶⁵ Zur Kunstrezeption vgl. weiterführend etwa: Hess, Ulrike (1999): Kunsterfahrung an Originalen, S. 113ff.

¹⁹⁶⁶ Vgl. etwa: Dieterle, Gabriele S. (1992): Verhaltenswirksame Bildmotive in der Werbung. Theoretische Grundlagen – praktische Anwendungen

¹⁹⁶⁷ Vgl. etwa: ebd. S. 3

Diese Qualität ist Gemälden als Produkten menschlichen Geistes, menschlicher Seele und menschlicher Hand per se und in größerem Maße eigen als dem profanen funktionalen Bild, das der Wertschöpfung, Erkenntnis oder Wissensvermehrung dient. Denn künstlerische Produkte sind bereits selbst ein Speicherraum menschlicher Emotionen und lösen diese nicht nur aus: „[...] Bilder transformieren Empfindungen in gestaltete Erfahrung und werden Orte zur Vergewisserung, zur Reflexion und zur Verständigung darüber [...].“¹⁹⁶⁸ Ähnliches sagt ein Bilder-Text: *Malen heißt, anderen mitzuteilen, was man gelernt hat. Emotionen zu beschreiben* (Marini, Lorenzo: DER TULPENMALER, S. 17). Dem Gemälde als emotional zugänglichem „Resonanzraum intersubjektiver Erfahrungen“¹⁹⁶⁹ also ist eine Emotionalität schon inhärent. Sich als Rezipient ihm zu nähern, heißt daher immer, eine ästhetische Erfahrung zu wagen, die sich aller Sprachlichkeit und damit dem Fassbaren entzieht und ins nicht-sprachlich Diffuse führt, „ins Ungebildete [...], ins Unformatierte. Man könnte auch sagen, die Kunst bereichert uns, indem sie uns arm macht. Arm an Gewissheit“¹⁹⁷⁰. Diese gedankliche Ungewissheit wird gefüllt mit vorsprachlich Gefühltem, mit – metaphorisch ausgedrückt – wiederum einem „Bild[, das] sich in uns bilden kann“¹⁹⁷¹. Gemälde also sind Speichermedien für zur Farbe geronnenes Gefühl¹⁹⁷² und damit potentiell auch Auslöser für ein solches:

[...] die Malerei, diese Lebensäußerung, welche direkt aus seiner Seele durch den Pinsel hindurch ins Bild floss, dieser Farbenstrom, der Geografien der Empfindung entstehen ließ. Es war eine Glut, die keine Asche der Zeit jemals würde abkühlen können.

Marini, Lorenzo: DER TULPENMALER, S. 253

Von der Inszenierung eines Gemäldes im literarischen Text lässt sich daher im Rahmen der Suppletionsthese die Funktion der Emotionalisierung ableiten. Genauer: das Zielen auf eine emotional intensivierete Rezeption des um den „als ob“-piktoral angereicherten Bilder-Text. Denn in einer Hochzeit der medialen Interaktion, in der auch die moderne Kunst sich wieder der Schrift bedient, um das „scheinbar rein Emotionale[.] mit dem Inhaltlichen“¹⁹⁷³ zu versöhnen, liegt es nahe, dass auch die literarische Schriftkunst sich das Pikturale nutzbar macht, um seine emotionale Erfahrbarkeit zu intensivieren. Denn diese ist im Literarischen keineswegs völlig absent, „Emotionalität [gilt] seit jeher als wichtige Sprach(ausdrucks)-, Wahrnehmungs-, Funktions- und Bewertungskategorie des Literarischen [...]: literarische Text[e] sind emotional bzw. sollen Gefühle hervorrufen“¹⁹⁷⁴. Neben der kognitiven und der moralischen ist die emotionale eine der drei Grundfunktionen literarischen Handelns. Die primäre ist sie jedoch bei Romanen mit Unterhaltungsziel. Als solche bedürfen die Bilder-Texte also in besonderem Maße der Emotionalität und erzeugen diese – ganz trivial – primär durch einen stark auf gefühlsbetonten Stimuli basierenden Plot, nicht einmal jener der Kriminalromane kommt daher ohne Liebesgeschichte aus. Mit einem Boris Pasternak-Zitat – *Man muß über diese Welt so schreiben / daß das Herz erstarrt und die Haare / zu Berge stehen.* – stellt Peter Dempf diese Intention seinem Roman DAS VERMÄCHTNIS DES CARAVAGGIO (vgl. S. 9) voran. Die Emotionalität des Textes verspricht, die momentane Involviertheit des Lesers in das fiktionale Gesche-

¹⁹⁶⁸ Mönig, Klaus (2002): Malerei & Grafik in deutscher Lyrik des 20. Jahrhunderts, S.27

¹⁹⁶⁹ Ebd. S. 23

¹⁹⁷⁰ Rauterberg, Hanno (2006): Lust auf Bildung. Bildende Kunst. In: Die Zeit 4, S. 18

¹⁹⁷¹ Ebd.

¹⁹⁷² Max Lüscher, Erfinder des Lüscher-Farb-Tests, nennt Farben „visualisierte Gefühle“ (vgl. Braem, Harald (21987): Die Macht der Farben, S. 18).

¹⁹⁷³ Stoss, Toni (1993): Am Anfang, S. 5

¹⁹⁷⁴ Alfes, Henrike F. (1995): Literatur und Gefühl. Emotionale Aspekte literarischen Schreibens und Lesens, S. 116

hen zu erleichtern und zu vertiefen, die Erlebnisqualität des Lesaktes zu erhöhen¹⁹⁷⁵. Im gleichen Zug verhindert sie die Reflexion dieses „[p]aradox of [f]ictional [e]motions“: „Since, when reading fiction, we usually do not believe that the characters and events represented have really existed, it is seen as a paradox that we respond to them emotionally.“¹⁹⁷⁶

Die Emotionalität des literarischen Textes soll hier generell jedoch nicht ausschließlich als eine strukturelle Spezifik des Werks verstanden werden, welche in einer dem Text entsprechenden Rezeption vom Leser realisiert wird. Dagegen wird Henrike F. Alfes zugestimmt, die „Gefühle als Bestandteile literarischer Prozesse“¹⁹⁷⁷ beschreibt. Für den Argumentationsrahmen dieser Arbeit ist jedoch eine vereinfachte Darstellung des komplexen Produktions-/Rezeptions-Ineinanderspiels ausreichend. Auch können hier wieder nur am Text sich manifestierende Anzeichen der emotionalisierenden Funktion der piktoral-verbale Systemreferenz markiert werden, die auf verschiedenen Ebenen auftretend darauf schließen lassen, dass eine emotional intensivierte Lesart vom Produzenten intendiert ist. Es wird also nicht behauptet, dass dem Text durch die „Einschreibung“ des piktoralen, emotional konnotierten Mediums Bild automatisch ein erhöhter Grad an Emotionalität inhärent ist, den der Leser nicht anders als mitrezipieren kann. Mit dem eine potentielle Progression anzeigenden Terminus „Emotionalisierung“ soll hingegen betont werden, dass allein Indizien für den werkseitigen Willen, mit der Systemreferenz auf das emotionalisierende Gemälde eine stärkere Gefühlsbewegung beim Leser zu verursachen, aufgezeigt werden können. Es wird also als wahrscheinlich erachtet, dass die „Als ob“-Rezeption des Piktoralen durch den Roman beim Leser eine emotionalisierende Wirkung hat.

Das erste Indiz ist demnach die Inszenierung der fremdmedialen Kunstform Gemälde im literarischen Text selbst, denn ganz generell wird angenommen, was auch Alfes beim Vergleich von elektronischen Informations- und Unterhaltungsmedien mit der Literatur konstatiert: „der hedonistische Umgang mit Textangeboten wird durch die mögliche Lust-Unlust-Steuerung direkter emotional wirkender Medienangebote ersetzt bzw. zumindest stark angereichert“¹⁹⁷⁸. Was hier für die generell parallele, doch zeitlich versetzte Rezeption behauptet wird, gilt noch stärker für den Fall der intermedialen Systemreferenz, bei der nicht nur eine zeitlich synchrone Rezeption erfolgt, sondern auch die monomediale eines synthetisierten Produkts: die hedonistische Funktion des Lesens wird verstärkt durch die gleichzeitige „Als ob“-Betrachtung eines direkter emotional wirkenden Mediums, des Bildes. Denn die oben beschriebenen affektiven Vorgänge im Prozess der Wahrnehmung desselben – davon wird in dieser Arbeit ja ausgegangen – geschehen partiell auch noch, wenn das Piktorale im Text nur in virtueller Qualität präsent, der Betrachter also eigentlich nur Leser ist. Einer jedoch, der bei einer intermedialen Systemreferenz das Gelesene nicht allein als Bilder der ‚Welt‘ generiert, sondern auch die doppelte diegetische Codierung leistet, also nicht nur einen Baum imaginiert, sondern das Bild eines Baumes. Im sonst „barrierefreien“ Lesakt unterhaltender Literatur muss dieser zusätzliche Imaginationsakt jedoch als „Stolpern“ registriert werden, partiell

¹⁹⁷⁵ Peter Nusser beschreibt die „Strategie der Emotionalisierung“ bezüglich der Unterhaltungsliteratur als „Abweichungen vom Gewohnten“, genauer: als die Auslösung von Ängsten, „die, da sie in den Rahmen der Fiktion eingebettet sind und in ihr auch bewältigt werden, mit Lust genossen werden können“ (ders. (2000): *Unterhaltung und Aufklärung*, S. 26).

¹⁹⁷⁶ Sutrop, Margit (1999): *Sympathy, Imagination, and the Readers' Emotional Response to Fiction*, S. 29

¹⁹⁷⁷ Alfes, Henrike F. (1995): *Literatur und Gefühl*, S. 12

¹⁹⁷⁸ Ebd. S. 173

und temporär kommt es – wie in 6.2.2 beschrieben – zumindest zu einer Irritation im Illusionsbildungsprozess. Auch dahingehend ist die alleinige „Als ob“-Präsenz des Fremdmediums im Text bereits ein Indiz für eine intendierte Emotionalisierung. Denn durch eine solche Unterbrechung der gewohnten Rezeption können emotionale Prozesse angestoßen werden: „Werden wir in Folge einer ‘Störung’ unserer gewohnten Ordnungen von einem Gefühl ergriffen, wechselt der Organismus in eine gefühlszentrierte Modalität seiner Arbeitsweise über [...]“¹⁹⁷⁹ So ist das Piktoriale also nicht nur emotionaler Stimulus. Die virtuelle Präsenz des Fremdmedialen schafft darüber hinaus eine Sollbruchstelle der Rezeption, die das ‘Welt’ imaginierende Bewusstsein auf eine zweite diegetische Ebene lenkt und in diesem Akt dem Leser einen (selbst)reflexiven Raum eröffnet, in dem Emotionen Platz haben. Zwar ist der Rezeptionsform Lesen generell – im Gegensatz vor allem zur Rezeption elektronischer Medien – ein stärker selbst steuerbarer „Denk-Fühl-Bereich“, außerdem per se ein „besonderes Maß an Möglichkeiten der raumzeitlich unbedingten Integration und Parallelverarbeitung persönlicher/biographischer [... auch nicht-literarischer] Erinnerungs-, Erfahrungs- und Projektionsanteile“¹⁹⁸⁰ zuzusprechen, doch gerade die auf Unterhaltung zielenden Romane versuchen gerade bezüglich des rasant erzählten Handlungsgeschehens den neuen Medien nachzueifern und verringern dadurch die emotional bestimmten „Tiefen- und Ruhedimensionen“ des Lesakts. Das „Stolpern“ über die fremdmediale Referenz kann dieser Tendenz ein wenig entgegenwirken, denn es soll auf eine „Als ob“-Betrachtung hinlenken, auf einen Akt, der nicht nur langsam, still und tiefgehend, sondern traditionell bereits mit Emotionalität konnotiert ist:

Seinem Leiden hatte er jedoch etwas entgegensetzen können, das einzig die Bewegungslosigkeit mit sich bringt: die Fähigkeit zu schauen. Nicht mit einem schnellen, oberflächlichen Blick, sondern mit der tiefen Ruhe der Kontemplation. [...]

Fort mit den frivolen Emotionen, die ziellos hin und her gaukeln wie Schmetterlinge, fort mit dem bunten Konfetti ohne Tiefgang. Die Langsamkeit als Entdeckung einer neuen inneren Ruhe, einer tiefgründigen Beobachtungsgabe, einer noch unbekanntem Möglichkeit, sich zu verlieben. Wenn es wahr ist, daß man nur liebt, was man kennt, wie kann man es dann kennen lernen, wenn man nicht die Zeit dazu hat?

Marini, Lorenzo: DER TULPENMALER, S. 275

Als weiteres Indiz für eine intendierte rezipientenseitige Emotionalisierung durch die intermediale Systemreferenz kann auch die in den Bilder-Texten stets starke, aus der körperlichen Reaktion zu schließende Erschütterung der Figuren (vgl. 5.2.1.2) vor einem Gemälde angesehen werden. Besonders bei einer Inszenierung realer Kunstwerke liegt hier ein erinnernder Nachvollzug des Lesers nahe, des Auch-Kunstrezipienten, der nach einer solchen Schilderung unvermeidlich seine eigene Reaktion auf das Werk aktualisiert. Und da sind es zuerst die „Gefühle [..., welche] die Spuren [markieren], die eine Erfahrung im Gedächtnis hinterläßt“¹⁹⁸¹. Als nonverbaler Appell der Figuren zum Nachempfinden ihres Kunsterlebnisses kann die Beschreibung des provozierten Betrachters gestützt werden durch die Betonung der emotionsgesteuerten Rezeption von Gemälden:

Ohne sich dessen bewusst zu sein, hatte diese unbekannte Frau auf dem Bild begonnen, ihren Blick an eben diesem Punkt zu erziehen, wo die Seele beginnt.

Vincent, Manuel: DIE BILDERSAMMLERIN, S. 58

In De Ros´ Bildern verschwindet das Einzelne, das Bild löst sich auf, alles wird sublimes Gefühl. In Napiluts hingegen ist eine beklemmende Spannung zu spüren.

Marini, Lorenzo: DER TULPENMALER, S. 256

¹⁹⁷⁹ Lantermann, Ernst-Dieter (1992): Bildwechsel und Einbildung. Eine Psychologie der Kunst, S. 29

¹⁹⁸⁰ Ebd. S. 29

¹⁹⁸¹ Ebd. S. 84

So verleiht die intermediale Systemreferenz auf das Piktoriale dem Text durch Rezeptionslenkung des Lesers die verstärkte Kompetenz, emotionalisierend zu wirken. Das „Als ob“-Betrachten des ebenso „als ob“-präsenten Bildmediums im Text, die Störung, die dessen Inszenierung bei der Illusionsbildung erzeugt, oder der Nachvollzug der emotionsgelenkten Figuren-Reaktion auf ein Gemälde schaffen dem Textrezipienten Raum und Anreiz, seine Gefühle wahrzunehmen.

6.3.2. Sächlich sinnlich: Synästhetisierung

Bilder können Blumen zeigen, die nicht riechen, Tiere, deren Fell nicht weich ist, Sänger, deren Stimmen nicht hörbar sind, Obstschalen, deren Früchte keinen Geschmack haben. Der alleinige sinnliche Zugang zu dem auf dem Bild gezeigten ist das Sehen. Dies hat seine Ursache darin, dass das Vorgestellte nicht materiell präsent ist. Es existiert für den Betrachter in einer „Anwesenheit ohne Gegenwart“¹⁹⁸². Lambert Wiesing spricht von „artifizieller Präsenz“¹⁹⁸³ und meint die Reduktion auf reine Sichtbarkeit, durch die das Dargestellte auch den Gesetzen der Physik enthoben ist, beispielsweise nicht altert, nicht riecht, nicht fällt. „[J]edes Bild erlaubt den Blick in eine physikfreie Zone.“¹⁹⁸⁴ Somit scheint das Bild, die piktoriale Darstellung von nicht materiell Präsentem, dem Text gleich, der ebenfalls das Aktualisierte nicht riechbar, tastbar oder schmeckbar vorstellt. Aus der Perspektive der Präsentation ist also keine Suppletion zu erkennen, die das Piktoriale hier leisten könnte. Erst aus rezeptivem Blickwinkel zeichnet sich ein Unterschied zwischen den Medien ab. So wird aus wahrnehmungspsychologischer Sicht deutlich, dass weder die Rezeption von Texten ein rein sprachliches Phänomen ist, noch bei jener von Bildern allein der Sehsinn aktiviert ist. „Auch in der anhaltenden ‘Imagery-Debatte’ gibt es keinen Streit darüber, dass rein sprachliche Darbietungen auf der Wahrnehmungsseite nicht nur sprachlich, sondern zusätzlich auch visuell codiert werden.“¹⁹⁸⁵ Dies erlaube den Umkehrschluss, dass auch Bilder nicht nur mono-modal und damit allein visuell, sondern multisensorisch codiert seien. „Wie anders soll man es erklären, dass einem beim Durchblättern eines gut illustrierten Kochbuchs das Wasser im Mund zusammenläuft, dass man anlässlich von Konzert-Fotografien deutliche akustische Vorstellungen (Miles Davis mit der Trompete) haben kann, dass uns anlässlich des Bildes von einer gemähten Wiese der Duft von Gras oder Heu in den Sinn kommt o.ä.“¹⁹⁸⁶ Im Rahmen der Theorie der doppelten Enkodierung (Dual Coding) von Allan Paivio¹⁹⁸⁷, die im Kern besagt, dass es zwei unterschiedliche kognitive Codierungen für verbale und nicht-verbale Informationen gibt, wird ebenfalls konstatiert, dass das nicht-verbale System auch die über den Geruchs-, Geschmacks- und Tastsinn aufgenommenen Informationen verarbeitet.¹⁹⁸⁸

Diese hier vom piktoralen Reiz ausgelöste Synästhesie ist auch in der Literatur ein Stilmittel, das bereits für die Antike bezeugt werden kann und etwa im Barock, der Romantik oder dem Symbo-

¹⁹⁸² Mersch, Dieter (2002): Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis, S. 11

¹⁹⁸³ Vgl. Wiesing, Lambert (2005): Artificielle Präsenz

¹⁹⁸⁴ Ebd. S. 69

¹⁹⁸⁵ Scheffer, Bernd (2005): Bildwahrnehmung und Sprachprozesse, o.S.

¹⁹⁸⁶ Ebd. o.S.

¹⁹⁸⁷ Vgl. Paivio, Allan (1971): Imagery and verbal processes

¹⁹⁸⁸ Vgl. Hasebrook, Joachim (1995): Multimedia-Psychologie: Eine neue Perspektive menschlicher Kommunikation, S. 102

lismus gehäuft zur Anwendung kommt.¹⁹⁸⁹ Ein primärer Sinneseindruck löst dabei eine sekundäre Sinnesreaktion aus, so dass auch optische Reize den Betrachter glauben machen können, er höre, fühle, schmecke. Für diese illusionistische Sensualität wird als Auslöser traditionell der Sehsinn – und darin liegt die Suppletionsfunktion des Piktoralen begründet – für besonders geeignet erachtet, weil er der stärkste des Menschen sei und die Dinge mit einer stärkeren, sich auf den ganzen Leib auswirkenden Präsenz vorstelle.¹⁹⁹⁰ Auch Paivios Theorie legt diesen Bildvorteil nahe, da das Pikturale jenen primären Reiz darstellt, der zunächst das nicht-verbale Codierungssystem anspricht und damit jenes, das auch die Informationsaufnahme durch die anderen Sinne verarbeitet. Denkt man das „Dual Coding“, wonach zunächst ein begrifflicher Reiz das verbale System aktiviert, in zweiter Instanz aber auch eine bildhafte Vorstellung erzeugt werden kann und andersherum, weiter, so ist wahrscheinlicher als diese Systemüberschreitung eine parallele oder zumindest zeitlich nähere Aktivierung jener Verarbeitungsmechanismen, die in einem, dem nicht-verbalen System erfolgen – kurz: die Auslösung einer Synästhesie durch das Pikturale. Bestimmte künstlerische Richtungen haben besonders durch narrative Bildstrukturen und seit Beginn der Renaissance besonders durch die Zentralperspektive, welche die Illusion von Räumlichkeit und gleichzeitig jene von Bewegungsabläufen evoziert, auf diese Wirkung gesetzt. Für die holländische Genremalerei des 17. Jahrhunderts etwa sei dies ein Wesensmerkmal, konstatiert Irene Netta, die darauf hinweist, dass der Betrachter glaube, die singenden und feiernden Menschen auf den Bildern etwa Jan Steens (1639-1679) lautstark hören und die verrauchte, schlechte Luft der dargestellten Innenräume einatmen zu können.¹⁹⁹¹ Synästhetische Impulse erreichten aber auch in neueren visuellen Kunstformen wie dem Film ein anderes Niveau, weil diese „von ihren ästhetischen und medialen Voraussetzungen her synästhetische Effekte direkter ermöglichen“¹⁹⁹² als der literarische Text.

Bereits die literarischen Epochen der Renaissance und des Barock, die sich auch theoretisch den psychologischen und ästhetischen Problemen der Synästhesie widmeten, bevorzugten neben den akustischen die optischen Reize.¹⁹⁹³ Dass diese sich in besonderer Weise in der statischen Piktoralität konzentrieren, konnte bereits in Kapitel 6.1.2 gezeigt werden. Dort wurde das Bildmedium als vermittelnde Instanz zwischen Wahrnehmung und Imagination vorgestellt, da sich in dessen Betrachtung die der Ersten zuzurechnende Anschaulichkeit einer konkreten Sache mit der der Letzteren zuzuordnenden Irrealität des intentionalen Objektes verbindet. Das im Bild Escheinende zeichnet sich also durch eine konkrete Sichtbarkeit genauso wie durch eine nicht-materielle Präsenz aus. Dass daher die Piktoralität als Vertreter einer generellen Visualität, die sinnliche Reize erzeugt, welche sogar noch durch das sprachliche Medium „hindurch“ eine synästhetische Realisierung zulassen, literarisch funktionalisiert wird, dafür lassen sich in einigen Bilder-Texten explizite Hinweise finden, die als Indikatoren für die grundsätzliche Möglichkeit einer Funktionalisierung intermedialer

¹⁹⁸⁹ Vgl. Weidhase, Helmut (²1990): Synästhesie, S. 453. In der Literaturwissenschaft wird darunter die „Verdichtung und Kontamination zweier Wahrnehmungen zu einer *Metapher*“ (Kremer, Detlef (2003): Synästhesie, S. 557) verstanden.

¹⁹⁹⁰ Bei Augustinus etwa vertritt das Auge den Leib. In Anlehnung an die Bibel (vgl. 1 Joh. 2,16 oder Matth. 6,22f.) spricht der Kirchenvater von der Lust aller sinnlichen Wahrnehmung als „Augenlust“, denn alle anderen Sinne üben, „wenn sie etwas erkunden, gewissermaßen das Amt des Sehens, bei dem die Augen den Vorrang haben, vertretungsweise aus[...]“ (ders. (1982): Bekenntnisse, S. 288).

¹⁹⁹¹ Netta, Irene (1999): Zeit als gestalterisches Element bei Jan Vermeer van Delft und Bill Viola, S. 146

¹⁹⁹² Kremer, Detlef (2003): Synästhesie, S. 599

¹⁹⁹³ Vgl. Weidhase, Helmut (²1990): Synästhesie, S. 453

Systemreferenzen mit dem Ziel einer synästhetischen Wirkung dienen sollen. Deren tatsächliche Realisierung fällt jedoch in den nicht belegbaren Bereich der individuellen Rezeption.

In Lorenzo Marinis *DER TULPENMALER* etwa ist permanent von der multisensuellen Wirkung der inszenierten Blumengemälde die Rede:

Bis zu diesem Moment waren Bilder, die Bilder der ganzen Welt, mit den Augen betrachtet, mit dem Blick studiert, durch die Iris analysiert worden. Doch in dieser Woche Mitte Juni, in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, geschah etwas Seltsames. Beim Anblick von Napiluts Tulpen, nach wenigen Sekunden, weitete sich jede Nase.

[...]

Welch ein Wahnsinn. Ein Bild mit den Augen zu betrachten und mit der Nase zu riechen. Eine nie erreichte Macht. Ein Zauber, der sich zu wählen zwingt: Lähmung oder äußerste Erregung. Oder beides zugleich. Schauen und atmen. Fühlen und sterben. Napilut hatte sich selbst übertroffen. Seine Bilder dufteten. Und die Leute glaubten, es sei der Duft der Tulpen. (S. 128f.)

Später scheint der Roman selbst die wahrnehmungsphysiologische und -psychologische Reaktionskette vorzugeben, die ausgelöst durch einen monosensuellen Reiz zu einer synästhetischen Erfahrung führt:

*Und wenn die Stille eine Farbe hat, ist sie weiß.
Die Farbe der Kälte.
Kristalle der Stille.
Schnee. (S. 214)*

Selbst beim Lesakt, der eine Imagination von Weiß evoziert, soll man gleichermaßen die Stille hören und die Kälte spüren. In Fischers Roman *GOYAS HAND* sei es das hörende Sinnesorgan, das durch das Sehen des Gemäldes aktiviert werde:

Und da war es, genauso, wie er es in Erinnerung gehabt hatte, dieses gleichsam weißglühende Geflecht aus Pinselstrichen, ein Goya, wie ihn Goya nicht besser hätte malen können. Er betrachtete es, und nach kurzer Zeit schon begann es zu klingen, hörte er das Stampfen der Stiefel, das Klirren der Waffen und die krachenden Salven. (S. 139)

Wenn eine derartige Rezeption gelingt, dann ist die Intension des Malers erfolgreich realisiert worden. Denn dieser will das Nicht-Sichtbare sichtbar darstellen:

Einen Blick wiederzugeben war genauso schwer, wie der Stimme eine Farbe zu geben, oder den Worten, die gerade gesagt worden waren, und den Worten, die gleich ausgesprochen werden sollten, auch die Stimme war im Blick versteckt, das war genauso schwer, wie Düfte durch einen Schatten anzudeuten, durch eine Nuance.

Erkelius, Per Agne: *DAS BILD, DAS ICH DIR SCHRIEB*, S. 93

Dass die inszenierten Gemälde eine taktile Qualität suggerieren, zeigen bereits in Kapitel 5.2.4 die Inszenierungen, die den fiktiven Betrachter affektiv nach dem Kunstwerk greifen lassen: Das allein Gesehene weckt den Wunsch, auch gefühlt zu werden in jenem hermetisch in der Illusion eingeschlossenen Moment, in dem der Betrachter glaubt, mehr als eine raue Leinwandoberfläche spüren zu können und in dem er zumindest kurz die materielle Realpräsenz des Abgebildeten annimmt.

Mattheus greift einige Bilder aus einem Stapel und lehnt sie eins nach dem anderen gegen die Wand, um sie dem Jungen zu zeigen.

„Sieh dir die Pinselführung an – schau, wie zart –, die Wolken, das Laub! Sieh nur, wie das Gewand schimmert, wie perfekt alles ist! Fast kann man es fühlen. Dieser Mann kann alles malen [...].“

Moggach, Deborah: *TULPENFIEBER*, S. 55f.

Allein in psychisch annormalen Zuständen dauert dieser Moment an und führt zur echten Verwunderung des Sehenden, der glaubt, auch fühlen zu können, was er sieht.

Er richtete sich auf, um das Bild von der Wand zu nehmen. An diesem Nachmittag wollte er sich einen Luxus gönnen, den er sich vorher nie erlaubt hatte: Er berührte ihre Wange. Ein Schauer durchfuhr ihn, während er die Altersrisse des Gemäldes unter seinen Fingerspitzen spürte. Er streichelte ihren Hals und wunderte sich, daß er das Schnurband nicht greifen konnte, das an ihrer Haube hing. Und

dann streichelte er ihre Schulter, und war erstaunt, daß er deren Rundung nicht fühlen konnte. Sie hatte kaum Brüste. Er befeuchtete seine Lippen, die plötzlich trocken geworden waren, und berührte auch diese Stelle, behutsamer, mit nur zwei Fingern, und spürte, wie er sich von einer großen Welle peinlichen und unbeholfenen Mitleids erfassen ließ [...].

Vreeland, Susan: DAS MÄDCHEN IN HYAZINTHBLAU, S. 31

Generell wird als Qualitätskriterium der Malerei angesehen, dass sie durch ihre spezifischen Kompetenzen eine „Als ob“-Realisierung dieser multisensuellen Zugänglichkeit ermöglichen müsse – auch wenn sie tatsächlich nur durch den Sehsinn erfasst werden könne.

Während die Wellen träge an Malones Segeltuchschuhen leckten, spiegelte sich der überwältigende Sonnenuntergang auf dem glatten Wasser der karibischen See und schuf ein Licht, wie es – so schien es ihm – noch nie zuvor existiert hatte. Deutlich war er sich des körnigen Sands unter seinen Schuhsohlen bewusst, der sanften Brise in seinem kräftigen, lockigen Haar und des klagenden Kri-kri-kri der Möwen über ihm. Er hob den Pinsel an das halb fertige Gemälde und konzentrierte sich darauf, dies alles auf die Leinwand zu bannen – nicht nur die Formen und Farben, sondern auch die Geräusche und Gerüche, die der Wind zu ihm trug, und selbst den salzigen Geschmack der Luft: Es galt, das Unmögliche zu versuchen und all die anderen Sinneseindrücke visuell zu erfassen und auf dem Gemälde festzuhalten, damit der Betrachter des Bildes nachvollziehen, ja fühlen konnte, wie es gewesen war, in diesem magischen Augenblick an dieser Stelle zu stehen und mit eigenen Sinnen das Wunder dieses Sonnenuntergangs so zu erfahren, als habe es nie einen anderen gegeben.

Morrell, David: DAS PORTRÄT, S. 13

Aus der Ausgangsthese dieser Arbeit, nach welcher der Text als Basismedium in der Lage ist, durch die intermediale Systemreferenz seinem Leser eine „Als ob“-Rezeption des piktoralen Mediums zu ermöglichen, folgt hier die Annahme, dass auch diese Synästhesie erzeugende Kompetenz des Fremdmediums in der Rezeption des Textes wirksam bleibt. Vorausgesetzt dem literarischen Werk gelingt eine Bildinszenierung, die sich durch eine illusionistische Präsenz des Gemäldes im Roman auszeichnet. Damit erhält auch dieses sprachliche Werk – über den „Umweg“ des Visuellen – eine multisensuelle Qualität. Zwar könnte er diese auch allein über die Sprache evozieren – es soll hier nicht behauptet werden, ein gezielter Einsatz von Worten vermöge es nicht, Synästhesie zu evozieren, dagegen spricht schon die Theorie des Dual Coding (s.o.) – doch gilt auch hier, was oben über die Evokation einer visuellen Dimension des Textes gesagt wurde: Ein Roman muss in der Unterhaltungssparte auf Rasanz in der Handlung aus sein, wohingegen etwa die Beschreibung des Meeres – und zwar in der Art, dass der Leser es zu hören, zu spüren, zu riechen glaubt – einer größeren Zeichenmenge bedürfte als die Inszenierung einer (piktoral vorgeprägten) Ansicht desselben.

Werner Wolf hat als eine Funktion der Intermedialität das „Ausloten und Erweitern der Grenzen des eigenen Mediums“¹⁹⁹⁴ genannt. Auch das Streben des Textes nach Synästhesie mit Hilfe der intermedialen Systemreferenz auf das piktorale Medium in Gestalt des Gemäldes kann als eine solche Grenzerweiterung gewertet werden. Denn hier wird nicht nur versucht, das sprachliche Limit in Richtung einer visuellen Dimension zu überschreiten, sondern ihm auch die Reize des Fremdmediums „als ob“ anzueignen, welche weitere Sinnesorgane des Lesers im Rezeptionsprozess aktivieren. Eine so herbeigeführte Steigerung des poetischen Ausdrucks hat Einfluss auf die Intensität des Lesaktes, dessen Multisensualität auch das Rezeptionsvergnügen erhöhen dürfte.

¹⁹⁹⁴ Wolf, Werner (2001): Intermedialität, S. 284

7. Der „piktoralisierte“ Roman

Was ist ein piktoralisierter Roman? Am Ende einer Untersuchung, die zentral das *Wie* und *Warum* intermedialer Bestrebungen des literarischen Textes *ergründen* und am Beispiel der Inszenierung und Funktionalisierung der Gemäldeinszenierung systematisieren wollte, soll die Antwort auf die im Titel gestellte Ausgangsfrage nach dem „piktoralisierten“ Roman zum Abschluss *anschaulicher* gegeben und gleichzeitig die erarbeitete Typologie bzw. paradigmatische Beschreibung am Konkretum überprüft werden. Denn es liegt deutlich im Bewusstsein der Verfasserin, dass das erklärte Untersuchungsziel auf Kosten einer *Gesamtansicht* der Bilder-Texte gehen musste. Die Romane konnten hier – um in der piktoralen Metapher zu bleiben – nur in *Detailansichten* vorgestellt werden, was jedoch einem zweiten Anliegen der Arbeit, der stärkeren, nicht polemischen Konturierung der Bilder-Texte als im konventionellen Wertungsspektrum in der Mitte angesiedelte Unterhaltungsromane, nicht ganz gerecht wird. Daher sei zumindest abschließend der „piktoralisierte“ Roman kursorisch auf dem kompletten *Tableau* eines exemplarischen Bilder-Textes skizziert, eines Romans, welcher sich durch seinen deutschen Übersetzungstitel – einem dem literarischen Text entnommenen Zitat – selbst als solcher zu empfehlen scheint: DAS BILD, DAS ICH DIR SCHRIEB.

Dieses Erzählwerk des Schweden Per Agne Erkelius weist verschiedene Merkmale auf, die im Rahmen der vorliegenden Untersuchung als Indizien einer auf eine visualisierende Rezeption gerichtete „Piktoralisierung“ des Romans gekennzeichnet wurden: Er reflektiert mediale Prämissen der sprachlichen und piktoralen Ausdrucksform (4. Kapitel: Diskussion), er inszeniert Gemälde mit unterschiedlichen, auf Visualisierung zielenden Strategien (5. Kapitel: Transposition) und weist auch formal bildähnliche Strukturen auf, so dass sein Textkorpus als „Tableau“ erscheint, das nicht allein gelesen, sondern „als ob“ zu sehen, und nicht nur verstanden, sondern auch emotional erfasst werden kann (6. Kapitel: Suppletion).

7.1. Schluss-Bild

In DAS BILD, DAS ICH DIR SCHRIEB, das im Original als REMBRANDT TILL SIN DOTTER erschien, blickt der berühmte Maler des Goldenen Zeitalters innerhalb seines letzten Jahres, 4. Oktober 1668 bis 4. Oktober 1669, auf sein Leben zurück. Seiner stummen Tochter Cornelia, der einzigen Verwandten, die er nach dem Tod seiner zwei Frauen und dem erst vor kurzem erfolgten Ableben seines Sohnes nicht überleben wird, will er es erzählen, so dass diese, deren *gesamtes Wesen aus Worten aufgebaut* ist, aber *Worte[n], die nie ausgesprochen wurden* (S. 12), es für die Nachwelt aufschreiben kann. Rembrandt, der sein Leben lang allein gemalt, was er mit einer einzigartigen, einfühlsamen Beobachtungsgabe gesehen hat, der schon als junger Mann nur *mit allen Worten [stolperte]* (S. 59), erkennt am Ende seiner Tage, dass es *eine ganze Menge [gibt], was gesagt werden muss, gesagt werden sollte, alles, was nicht abzumalen geht* (S. 31). Denn, so glaubt er zu Beginn des Jahres seiner Erinnerung, *[v]ielleicht sind es doch die Worte und Gedanken, die am stärksten sind und alles andere in der Welt überragen. [...] Sind es die Worte?* (S. 14). Die medialen Reflexionen des Malers in der ersten Hälfte des Romans prägt eine solche Skepsis gegenüber der eigenen Kunstform. Angesichts der tiefen Trauer über den Tod seines Sohnes, in der auch die offenen Fra-

gen und Fehler seines Lebens aufbrechen, erscheinen ihm deren Ausdrucksmöglichkeiten nicht mehr ausreichend:

Er gibt aufs Neue den Pupillen einen hellen Schimmer, einen inneren Schein, formt die Farbe, bricht wieder ab. Streicht Titus' Augen mit einem breiteren Pinsel weg. [...]

Das passiert ihm, der die ganze Zeit das Motiv beherrscht hatte, Gefühle rein wissenschaftlich gestaltet hatte [...].

Er will die Erinnerung wiedergeben, aber kann es nicht. Die Erinnerung an Titus ist mehr als der Ausdruck seiner Augen, die ihn von innen zu durchbohren schienen. [...] Die Kenntnis in Malerei, die Menschenwissenschaft, das Können in seinen Fingern [...], dies alles hilft ihm jetzt nichts. (S. 26)

Am Ende seiner Tage nimmt er die Haltung eines Memoiren-Schreibers ein. Er will nicht mehr wie ein Autobiograph nach Selbsterkenntnis streben, so wie er es durch seine unzähligen Selbstporträts und dank der Gnade der *Selbstbeobachtung* (S. 316) bisher vermocht hatte. *Das ganze Leben lang war er meist nur Beobachter gewesen. Und ein Abbilder, ein Erzähler, ein Forscher.* (S. 12) Seine Identität hat er gefunden, jetzt will er sein Leben als *Testament* (S. 133) hinterlassen, will es „in“ Cornelia aufschreiben: *Die Geschichte von Rembrandt van Rijn, wie er sie seiner Tochter erzählt hat, sagt er. Das Bild, das ich dir schrieb. Wirst du dir das auch merken? Das ist der Titel.* (S. 241) Das neue Ansinnen, sich selbst als Künstler zu seiner Zeit geschichtsbildend und endgültig in Beziehung zu setzen, erfordert ein neues Medium. Das der Malerei mit seiner syntaktischen Offenheit ist ungeeignet: *Er versucht, Ordnung in ein Gedächtnistestament zu bekommen. Ein Kapitel nach dem anderen. Nicht so viele Absätze, aber Ordnung und Fassbarkeit.* (S. 81) Nicht unbedingt eine chronologische Reihe will er herstellen, aber eine logisch-kausale festschreiben, eine, aus der auf ewig spricht, wer er war: Rembrandt van Rijn. Früher habe er die Antwort auf die „Wer bin ich?“-Frage stets zu wissen geglaubt, *aber nur die Hand konnte sie aussprechen:*

[...] keine Wahrheit würde ihm entgehen, wenn er sich selbst beobachtete [im Spiegel]: dein Leben, Rembrandt van Rijn. Genau wie es ist: Hemd ohne Kragen, der Ateliermantel, und dann der Tisch dort am Fenster, das kleine Zeichenpult, die Kupferplatten in passender Arbeitshöhe [...]. Die Arme, die auf dem Tisch ruhten, bildeten die Basis und der Freiheitshut die Spitze einer Pyramide, wie ein gleichseitiges Dreieck; er selbst bildete die fest ruhende Form in der Mitte des Bildes. Das gleichseitige Dreieck, und dann der Blick genauso fest wie die Hand, die zeichnete und ritzte. (S. 234)

Für den abschließenden, zusammenfassenden, deutenden Blick auf das Leben reicht aber – so scheint es zunächst – Hand und Auge, sei beides auch noch so gut geschult, nicht mehr aus. Denn dafür muss der Maler *mehr in seinem eigenen Inneren [suchen]*. (S. 12) Doch der alte Rembrandt spürt seine Schwierigkeiten, das „zu sehen“, was sich nur in Worten sagen lässt. Daher wünscht er sich eine Brille, eine jedoch, die wie ein Spiegel funktioniert, *mit dem man in die Tiefe der Seele blicken könnte* (S. 12). Zwar hat er nie nur Interesse am Äußeren, allein Abbildbaren gehabt, hat schon in jungen Jahren die *Malkunst zwingen [wollen], das zu sagen, von dem sie selbst noch nicht wusste, dass sie es auszudrücken vermochte* (S. 113), und die neue Generation von Malern, die nur abbilden, *was ist, ganz einfach das, was ist und was vor aller Augen sichtbar ist* (S. 263), mit Verachtung gestraft, dennoch erscheint ihm, der einst gesagt hatte, *das Gemälde selbst [ist] das einzige, was ich weiß, die Antwort also* (S. 263), sein Medium nun nicht ausreichend. An der Grenze von Leben und Tod spürt der Künstler die Grenze seiner Ausdrucksform. Die Sinnggebung des Gelebten, die sich auch aus der semantischen Kohärenz ergibt, lässt sich im simultanen Bild nicht darstellen, denn sie *ist* nicht einfach, sondern muss diskursiv erörtert *werden*. Die Brille wirft Rembrandt daher wenige Tage nach dem Kauf durch das Atelierfenster (vgl. S. 41). *Er möchte reden und philosophieren. Er versucht das zu erklären, was er nicht mit der Malerei verdeutlichen*

kann. (S. 78) Er will es, aber er kann es nicht. Er kann nur *versuchen zu sagen*, was er *nicht abbilden konnte* (S. 67), aber: *Er ist zu eifrig, die Worte fallen auseinander, wenn er sie sagt. Gemälde und Farben kann man anfassen, auch nach Jahrzehnten und Jahrhunderten. Aber die Worte zerbrachen ihm.* (S. 78)

Doch ein Feind der Worte war er nie gewesen. Schon als sein Lehrer Jacob van Swanenburg, der *Schwätzer*, der *mehr Kenntnis von Malerei [hatte], als er zu nutzen vermochte, wenn er malte* (S. 64), ihm die Ausdruckskraft der menschlichen Mimik erläuterte – *Die Stirn und die Augenbrauen enthüllen die Gedanken und den Gemütszustand [...]* (S. 65) –, war er von der *beständige[n] Weise*, in der alles Ausgesprochene, was er zwar *schon wusste*, was er *von irgendwo her* in sich trug, *aber für das er nie Worte gefunden hatte*, nun *vorhanden sein würde*, beeindruckt – auch wenn er selbst weiterhin nach eben diesem besser mit *seinem Stift oder dem Pinsel [...] suchte* (S. 65). Die in der Sprache mögliche semantische Festschreibung ist es auch, die ihn, der sein Leben endgültig, abschließend und über eine Abbildung hinaus deutend betrachten möchte, am ihm fremden Medium reizt. Seine zahlreichen Selbstporträts, die er im Laufe seines Lebens gemalt hat, waren hingegen *[j]edes einzelne eine Wahrheit in dem Augenblick, in dem die Wahrheit gebraucht wurde* (S. 275).

Die Rückführung zu seinem Medium Bild erfolgt auf Seite 240 des rund 300 Seiten starken Romans: Cornelia hat nichts aufgeschrieben von dem, was er ihr an Erinnerungsfetzen, von dem, was er in seiner piktoralen, inkohärenten Erzählweise mitgeteilt hat: *Er blätterte einige Seiten um, die Seiten sind leer. Alles, was er erzählt hat und ihr zu erklären versucht hat, steht hier nicht. Es ist irgendwo anders gelandet.* (S. 240) Rembrandt kann nur in Bildern erzählen, andere hingegen hatten, *was er nicht besaß: Worte für das, was er geschaffen hatte* (S. 261). Auch läuft ihm die Lebenszeit davon, sich *an alles das zu erinnern*, etwa an die kleinen Begebenheiten, die einer erzählten Geschichte „Farbe“ geben. Anstatt es zu versuchen, fragt er: *Aber warum das alles?* (S. 254) Statt einer Antwort reift der Entschluss: *Jaja. Eilig. Das malen, was ich nicht mehr zu sagen schaffe. Es geht schneller ein Leben zu malen, als es zu erzählen.* (S. 284) Am Ende seines autobiographischen Rückblicks hat er selbst seine mediale Form, die schon seinen sprachlichen Bericht prägte und diesen nicht „schreibbar“ machte, wiedererkannt: die piktorale. Allein in dieser ist er er selbst und ist dies in dreidimensionaler Ganzheit: *Manchmal ging er um die Staffelei herum und stellte sich hinter die Leinwand. Kleidete sich sozusagen in das Gemälde, umhüllte sich damit. Sah hinten im Standspiegel: das eigene Abbild sowohl im Glas des Spiegels als auch auf der Leinwand.* (S. 276) Das Einzige, das daher auf offene Fragen seines Lebens antworten könne, stecke in dem noch nicht fertigen Bildnis (vgl. S. 254):

Das Selbstporträt am Ende des Lebens. Die absolute Wahrheit. Er dreht die Leinwand um, und auch wenn das Gemälde noch nicht vollendet ist, schreibt er seinen Namen auf die Rückseite und dann die Jahreszahl, wenn das Bild fertig werden soll, das ist in diesem Jahr. (S. 254)

In seinem Todesjahr malt er an dem Porträt seines Lebens, in dem alles zum Ausdruck kommt, was er war, und dem er daher – einige Tage nach der Signatur – noch einen bislang nie verliehenen Titel gibt: „Ich“. *Keiner hat mich je so gut verstanden wie ich selbst, sagt er. Ich und Rembrandt und Rembrandt van Rijn.* (S. 272) Und keiner wird ihn daher in einer ihm fremden medialen Form je ausdrücken können – auch seine Tochter nicht. Verstanden hat er dies in dem Moment, in

dem er den möglichen Titel seiner Lebensbeschreibung ausgesprochen hatte: *Das Bild, das ich dir schrieb.* (S. 241)

Es kommt etwas anderes, eine andere Idee, sie kommt aus einer anderen Richtung und stellt sich dem in den Weg, was er eben gesagt hat.

Nichts, Cornelia! Schlag das Buch zu! Meine Geschichte, mein Leben, das soll bei dir bleiben. Ich glaube, ich möchte unausgesprochen bleiben. (S. 241)

Die medialen Reflexionen des Protagonisten münden also in einer Präferenz für das Pikturale, die das Verbale nicht gänzlich ablehnt, es jedoch nicht zur bevorzugten Ausdrucksform werden lässt: Rembrandt ist ein Mann des Bildes. Während die Worte seines Lehrers, *des Schwätzers, mehr [sagten] als seine tausend Bilder* (vgl. S. 64), wird für den berühmten Maler aus Leyden, als dessen sprachliches Zeugnis nur sieben Geschäftsbriefe erhalten sind, über seinen Tod hinaus das Gegenteil gelten. So ist auch der literarische Text, der im Deutschen den Untertitel EIN REMBRANDT-ROMAN trägt, einer, der in seiner Erzählform dem Meister des Bildes gerecht wird: er erzählt das „Lebensbild“ des Malers in/durch dessen Gemälden/Gemälde. Damit erfüllt Erkelius' Bilder-Text das zweite Kriterium eines „piktoralisierten“ Romans: die Inszenierung piktoraler Artefakte.

Neben einer Anzahl Selbstporträts, die Rembrandt zwischen 1629 und 1669 geschaffen hat, führt der Autor im Anhang allein 26 Gemälde namentlich und datiert auf, auf die er im Roman „Bezug genommen“ (vgl. S. 331f.) habe – und dies mit verschiedenen hier typologisierten Strategien. Das, was das „Testament“ des Malers, seine Memoiren, werden sollte, zerfällt in autobiographische Bilder.¹⁹⁹⁵ Seine Erinnerung, die wie all sein Denken eine in simultanen Artefakten ist – *Meine Gemälde, ich erinnere mich nicht an alle, sie sind dort in der Zeit zu Hause, die vergangen ist. Aber auch jetzt, hier in meinem jetzigen Denken gibt es sie, und im inneren Sehen* (S. 78) –, versperrt sich der sukzessiven, kohärenten Sprachform. Sein Leben kann von ihm, der als Ich-Erzähler immer nur kurz den auktorialen Erzähler unterbrechen darf, nicht in kausale Zeitzusammenhänge aufgelöst werden. Sein Leben war eines, das sich durch die Kunst vollzog, sich zeitgenössisch in seinen Werken spiegelte und sich daher auch in der Rückschau nicht anders als durch die Gemälde erzählen lässt: als ein Leben in Bildern. Da der Roman diese Einsicht erzählerisch realisiert, wird er der im Anhang ausgesprochenen Maxime des Autors gerecht, nach welcher dieser „wie es sich gehört, [den literarischen Text] auf die Fakten, die die Kunstwissenschaft und die Geschichtsschreibung zurzeit bieten kann“ (S. 331), aufgebaut hat. Das heißt in diesem Fall: Er hat nur wenig Fiktives hinzugefügt, was nicht aus Rembrandts Werken sprach, und über eine Inszenierung der Gemälde hinausgegangen wäre.

Denn neben den „Jahreszahlen und unstrittige[n] Fakten“ (S. 327), die im Anhang aufgeführt sind, strukturiert die jeweilige Referenz auf die einzelnen, als solche markierten Werke den Erzähltext. Zentrale Personen im Leben des Malers wie etwa seine beiden Ehefrauen Saskia und Hendrickje werden vor allem durch die deskriptive Versprachlichung ihrer heute noch bekannten Porträts sowie die Strategien der Identifikation und Identifizierung und damit auch nur marginal über ihre äußere Erscheinung hinaus charakterisiert. Die gedankliche Erzählperspektive – auch die des Erzählers – ist die des Malers bzw. jene der Gemälde, aus denen die Liebe des Künstlers zu seinem Modell spricht, sich jedoch nicht sprachlich er- und begründen lässt. Die bekannten Szene-

¹⁹⁹⁵ Zum Unterschied von Memoiren und Autobiographie vgl. Wagner-Egelhaaf, Martina (2000): Autobiographie, S. 53ff.

Darstellungen wie „Die Anatomiestunde des Doktor Nicolas Tulp“ von 1632 werden dagegen als narrative Verbalisierung in den erzählten Kontext integriert, meist ihre Entstehung geschildert und damit ihr Motiv in die Zeit ausgedehnt:

Das Anatomietheater war ganz oben im Haus der Stadtwaage untergebracht. [...] Einige der Chirurgen, [...] standen neben Doktor Tulp und warteten auf das Messer und den Bauchschnitt. [...] Der Professor blätterte in de humani corporis fabrica, das aufgeschlagen auf einer Buchstafel unterhalb von Andriaen 't Kint stand [...].

Aber plötzlich nahm er die rechte Hand hervor, die er hinter dem Rücken versteckt gehalten hatte. Das Messer blitzte, die Stille wurde genauso kalt wie die Luft, die sie einatmeten, der Atem blieb vor den Mündern stehen, ein lautloser Schnitt, ein schnalzendes Geräusch, und dann wurde etwas Grünes und Hellrotes und Dunkelrotes und kleine weiße Klümpchen und dann etwas Schwarzes freigelegt, all das ätzte sich in das Gedächtnis des Malers ein [...]. (S. 119f.)



Bild 21: „Die Anatomiestunde des Doktor Nicolas Tulp“, 1632 (Rembrandt van Rijn)

Dieser beschriebene Moment, der sich in des Malers *göttliche[r] Gabe* (S. 120), im Gedächtnis, festgesetzt hatte, ist der im realen Gemälde festgehaltene und jener, in dem der Maler im Roman mit seiner sich ekelnden Frau das Theater fluchtartig verlassen muss. Doch das Gemälde auf der Erinnerungswand sei bereits fertig, allein die *Pinselearbeit* (S. 125) stehe noch aus:

Dort aufgezeichnet lag nun auch Adriaen 't Kint [...], etwas bleicher und gelber als gerade eben in der Wirklichkeit, er musste sich von der Schar der Lebenden unterscheiden, ein spitzes richtiggehend trotziges Kinn zeigte auf den, der ihn aufschnitt. [...] Er [Rembrandt] würde seiner eigenen Idee folgen, die Dramatik der Historienmalerei auf das moderne Leben in Amsterdam zu überführen, ein Hergang würde angehalten und beobachtet. (S. 124)

Ähnlich inszeniert wird Rembrandts vielleicht berühmtestes Werk „Die Nachtwache“, von dessen Unübertrefflichkeit auch durch sich selbst sogar die Roman-Figur überzeugt ist: [...] *es war nicht zu vertiefen.* (S. 266) Narrativ ausgeweitet wird der dargestellte Augenblick in Zeit und Raum: Der Künstler macht Skizzen im Club, dessen Mitglieder sich ein Gemälde über den Kaminsims wünschen, als *Erinnerung an die großartige Vergangenheit der Schützengilde*, als sie noch *Kämpfe gegen die Spanier für die staatsbürgerliche Ehre und die Unabhängigkeit der Republik* (S. 183) ausgefochten hatte. Einmal in der Woche stellen sie die Szenen im Clubhaus nach, an einem Sonntag auch in Gegenwart des Malers, der sich Skizzen macht und danach beim Malakt seinem kleinen Sohn Titus die Konzeption, die *[m]itten zwischen gerade eben und gleich verharrt* (S. 190), erläutert. Durch deskriptive Versprachlichung, Detailinszenierung und die Explanatation des Künstler-Ausdrucks wird das Gemälde inszeniert.

Eine dritte, inhaltlich zu qualifizierende Kategorie stellen Rembrandts biblische Darstellungen dar, die im Romangeschehen als im doppelten Sinne „bildliche“ Spiegel seines Lebens fungieren. Sie kommen dem sich erinnernden Maler ins Gedächtnis, wenn er in dem, was sie auch durch Referenz auf den biblischen Text repräsentieren, seine eigene eben durchdachte Lebenssituation wiederfindet. Als er etwa an den Konflikt mit seinem Sohn Titus denkt und an dessen Porträt malt, beginnen *Gefühle und Gedanken und Erinnerungen [...] einen Goldfaden zu der Bibelstelle [zu weben], die er gerade wieder studiert hat* (S. 27): zu jener des verlorenen Sohnes, der in seinem väterlichen Haus aufgenommen wird.



Bild 22: „Rückkehr des verlorenen Sohnes“, 1662 (Rembrandt van Rijn)

Rembrandt sieht *vor seinem inneren Auge* die Figuren, *[d]ie Konturen, der Nacken, der Rücken, die Schrittlänge*. Er durchdenkt die biblische Geschichte bis zu jenem Punkt, an dem der Sohn vor dem Vater kniet und Letzterer sagt: *Sieh mich an!* Doch in diesem Moment wacht Rembrandt, der auf der Bank an der Atelierwand eingeschlafen war, aus seinem Bibel-Traum auf:

*Schau mich an! Schau mich an!, sagt er laut zu dem kurz geschorenen und sichtbar reumütigen Jüngling auf der Leinwand der Staffelei. Erhebe dich.
Er sieht jedoch, dass das Gemälde abgeschlossen ist. Es ist jetzt fertig. Das, was er so spät in seinem Leben malt, erzählt nicht nur die biblische Geschichte wieder.* (S. 28)

Wie sich seine Schuldgefühle über die nicht mehr erfolgte Aussöhnung mit seinem Sohn in seinem Gemälde, das genau diesen Moment des „Aufwachens“ und damit den Sohn mit gesenktem Haupt zeigt, spiegeln – nicht etwa in der biblischen Geschichte, die ein anderes Ende erzählt –, reflektiert er seine voyeuristische Verhaltensweise beim ersten Anblick seiner zweiten geliebten Frau auch im

wahrsten Wortsinne *angesichts* eines von ihm gestalteten biblischen Motivs: „Susanna und die beiden Alten“, das eine Szene aus Daniel 13, 1-64 zeigt.



Bild 23: „Susanna und die beiden Alten“, 1647 (Rembrandt van Rijn)

Zwar sieht er, der mehr als doppelt so alte Maler, das Mädchen Hendrickje bekleidet an einer Pforte stehen, doch seine Fantasie lässt ihn sie plötzlich auch *vor seinem inneren Auge [sehen], ohne Kleider [...], sie stand nach vorn gebeugt [...], während ein lüsterner alter Mann ganz einfach aus dem Gebüsch stieg und versuchte, ihr den weißen Stoff abzuziehen, mit dem sie sich verhüllte* (S. 223). Auch auf die Idee zum Werk „Bathseba mit König Davids Brief“ kommt der Romanprotagonist scheinbar intuitiv beim Anblick seiner Frau Hendrickje, die ihm erst beim Modellsitzen als die biblische Frau eröffnet, dass sie – unehelich – ein Kind von ihm erwarte und sich daher selbst beim Kirchenrat angezeigt habe. Ihre Verurteilung ist historische Tatsache. Auch hier ist die Parallele der piktoralen Gestaltung der Geschichte des biblischen Ehebruchs (2. Buch Samuel 11,1-26) und der im Roman darin gespiegelten Situation unverkennbar:

In der Hand hielt sie [Bathseba / Hendrickje] den Brief des Königs. Der war gerade gekommen. [...] Einen kurzen Augenblick lang, mitten zwischen einem gerade eben und einem gleich, in einer unsagbaren Trauer, sah die junge Frau ein, was sie zu tun hatte. [...] In ihrem Blick wurde das sichtbar, was es noch nicht gab, aber bald eintreffen würde. (S. 303)

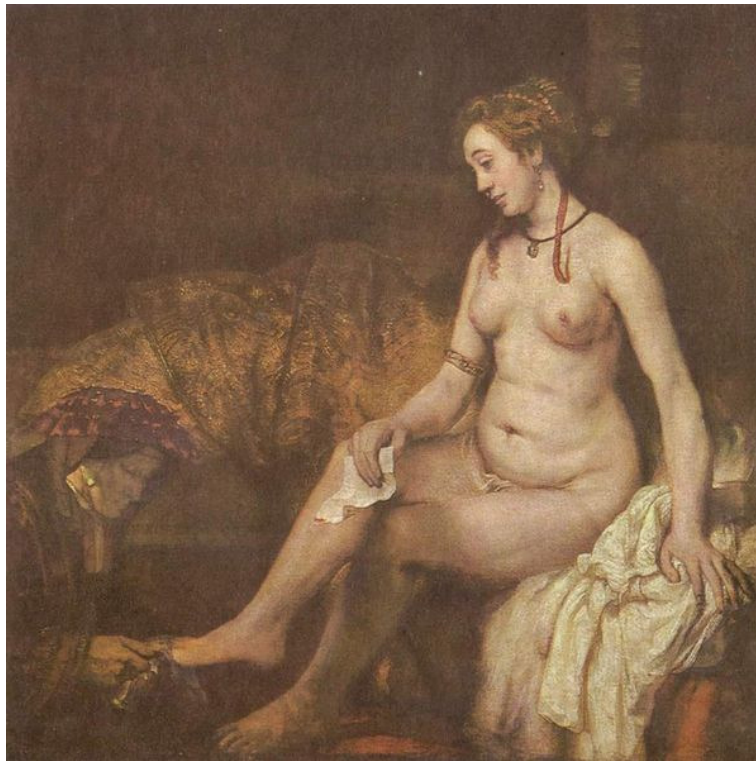


Bild 24: „Bathseba mit König Davids Brief“, 1654 (Rembrandt van Rijn)

Nicht nur als Identifizierung, sondern auch als virtuelle Immersion wird hingegen das neutestamentliche Motiv der Kreuzesaufstellung inszeniert, auf das sich Rembrandt 1645 selbst am Fuße des Holzes Jesu gemalt hat. Im Roman „erlebt“ er auf dem Sterbebett die gemalte Situation im Traum. Er erkennt sich, den Gemalten, in der Szene, die dennoch als statische, außerdem streng nach der künstlerischen Komposition und damit als piktorale beschrieben wird: *Er ist die andere Hauptperson, die Blitze des Himmels beleuchten sein Gesicht, genauso viel wie Den Sohn. Er ist dem zugewandt, der ihn sehen will.* (S. 310) Der Bildcharakter bleibt trotz des Eingehens in den Bildraum ein unbewegter, es erfolgt keine Inszenierung durch Animation der Szene, sondern durch eine narrative Versprachlichung, die in die Tiefe des Bildes, in die Psyche einer der dargestellten Personen reicht: Rembrandt fragt sich im Traum und kurz vor seinem Tod, was er denn am Fuße des Kreuzes tue. Ob er, der dessen Fußende umklammert hält, helfe es aufzustellen oder ob er sich dagegen stemme? Doch: *Plötzlich betrachtet er nicht mehr, überlegt nicht mehr. Er spannt die Muskeln, presst weiter, er nimmt an der Exekution teil.* Parallel zum Todeskampf Jesu spürt der Sterbende den eigenen seiner Seele, die erst erlöst ist, als *Der Große Sohn zum Schluss [ruft]: Auch du sollst mit mir ins Blaue Himmelreich! Auch du, mein Rembrandt.* (S. 311)

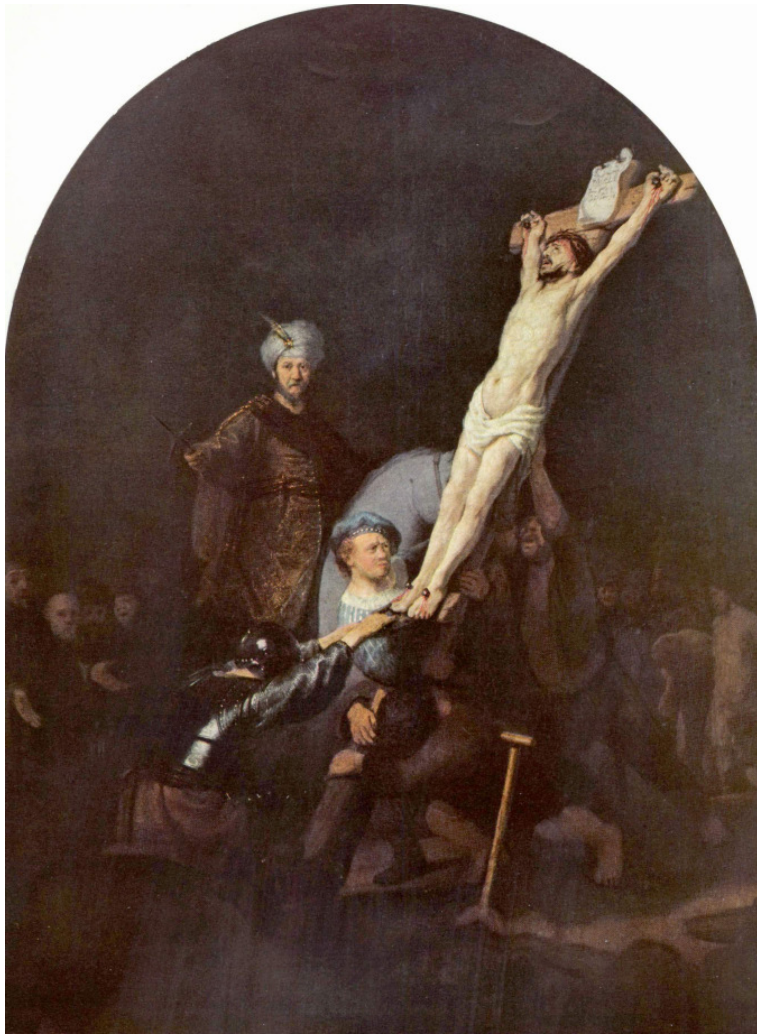


Bild 25: „Kreuzaufrichtung“, 1633 (Rembrandt van Rijn)

Diese wenigen Beispiele für die 26 inszenierten Gemälde sollen ausreichen, um den Rembrandt-Roman als das erzählte Leben des Malers und selbiges im Spiegel seiner Werke erscheinen zu lassen. Der Bilder-Text besteht aus einzelnen Erzähl-Bildern, die jeweils den (Rück-)Bezug auf ein bekanntes Gemälde nicht nur zulassen, sondern diesen intendieren, was an der deutlichen Markierung und damit Rezeptionslenkung der Inszenierung zu erkennen ist. Der Roman ist und will sein eine verbalisierte Kette von Rembrandt-Werken. Eine versprachlichte Gemäldegalerie, in der dem Rezipienten durch verschiedene literarische Inszenierungsstrategien die bekannten Leinwände des Meisters „als ob“ vor Augen geführt oder erfahrbar werden. Denn nur sie sind sein Testament, sein Vermächtnis an die Nachwelt. Doch sie sind es nicht im Sinne von Memoiren, als abschließend logisch-kausale Deutung seines Daseins, die nur im sprachlichen möglich wäre. Sondern sie sind autobiographische Zeugnisse des Werdens eines Mannes, *der bis zuletzt gelebt hat* (S. 241) und daher auch erst am Lebensende ein „Ich“ malen konnte: als Bild gewordene Identität eines ganz *unabhängige[n] und freie[n] Künstler[s], der er hatte sein wollen* (S. 315), der sich nie hat fest-schreiben lassen.

Wenn hier der Roman als eine versprachlichte Gemäldegalerie beschrieben worden ist, hat dieser Befund sein Äquivalent in der „narrativen“ Struktur des literarischen Textes. Dessen Sukzession ist vor allem eine Ausdehnung im Raum, die Erzählzeit soll analog zur Relativierung der erzählten Zeit

– *Eine Woche im Voraus ist so lang wie ein Monat, eine Woche im Nachhinein ist so kurz wie ein Tag.* (S. 198, vgl. auch S. 298) – und analog zur Zeitlosigkeit eines Gemäldes in den Hintergrund des Bewusstseins treten: Dafür reihen sich einzelne semantische Texteinheiten auf Buchseiten wie Gemälde an einer Museumswand aneinander – nicht jedoch wie eine semantisch verkettete Bilderreihe, sondern eine Reihe von Einzelbildern. Eine chronologische Fortschreibung des Erzählten impliziert diese nicht. Durch Ort, Zeit und Erzählsituation verschiedene, häufig nur aus wenigen Sätzen oder Satzstücken bestehende Abschnitte folgen ohne unmittelbaren Anschluss aufeinander. Der Roman allein ist ihr formaler Rahmen, der Protagonist ihre inhaltliche Verbindung. Der Text wird damit zu einem durch Titel und Thema definierten Tableau, auf dem die narrativen Einheiten nicht linear verknüpft sind, sondern zwischen denen des Lesers imaginierender Geist springen muss wie das Auge in Sakkadensätzen von Fixations- zu Fixationspunkt beim Betrachten eines Gemäldes, das sich nie simultan oder linear, sondern auch nur sukzessiv und syntaktisch relativ offen erfassen lässt.

Eine derartige Spatialisierung der narrativen Struktur bedeutet jedoch nicht, dass der konventionell auf lineare Progression ausgerichtete lesende Geist sich nicht eine virtuelle literarische Welt erschaffen könnte, „die in sich abgerundet und sinnvoll zu sein“¹⁹⁹⁶ scheint. Durch die Rezeptionslenkung, die bei diesem Bilder-Text schon im Titel, außerdem durch die Thematisierung von Malerei erfolgt, wird das begleitende Bewusstsein des Lesers jedoch nicht auf eine zeitliche, sondern auf eine räumliche Verdichtung des Geschehens ausgerichtet: die Grenzenlosigkeit eines ganzen Lebens erscheint – als „Selektion“ von Details – in „gerahmter“ Komplexität auf einer „Erzählfläche“, deren Kohärenz nicht linear, sondern syntaktisch auf zwei Dimensionen herzustellen ist. Der Roman, der diese Hypertext-Struktur nur semantisch nahelegen, sie jedoch, solange er in Buchform publiziert wird, nicht selbst realisieren kann¹⁹⁹⁷, muss diesen Akt der semantischen Verdichtung dem Leser überlassen. Er lenkt diesen jedoch in selbige Richtung, indem er dem sukzessiven Roman jenes Rezeptionsmodell einschreibt, das es für den Lesakt „als ob“ zu aktualisieren gilt: das Betrachten von syntaktisch offenen Gemälden. Außerdem führt er am Schluss die divergierenden Einzelbilder von Rembrandts Leben gleich der filmischen Überblendtechnik auf einer bemalten Fläche zusammen:

Sein eigenes Gemälde in der Breestraat vor langer Zeit – nun wie eine unsichtbare Grundierung. Und darüber das, was das Auge sehen kann: wieder er selbst, hier zum letzten Mal, so alt, dass seine eigenen Gemälde inzwischen seine Vorbilder geworden sind.

Jetzt schloss sich der Kreis: Der [...] Künstler [...] hatte mit dem Lebenswerk abgeschlossen. (S. 315)

Das letzte im Roman inszenierte Werk ist jedoch nicht nur ein Selbstporträt, sondern das *Ich-als-Paulus*-Gemälde (S. 314), das Rembrandt als jenen Apostel zeigt, der sich mit Briefen in die Geschichte eingeschrieben hat:

Plötzlich steckt anstelle der Pinsel in der Hand ein Schwert im Malermantel; das Schwert des himmlischen Gedankens und der wahren Worte. Er ist jetzt mit den Werkzeugen versehen. Und noch deutlicher hält er einige beschriebene Papiere in der Hand, ein langer Brief, er hat ihn gerade gelesen und wundert sich über das, was er selbst geschrieben hat. Zwei Blicke treffen sich und mischen sich im Bodenspiegel. Der Apostel Paulus, der gemalt wird, sagt zum Meister, der malt: Mir, der ich der Allgeringste unter den Göttlichen, ist diese Gnade gegeben, dass ich unter allen Leugnern und Schlaunen die unergründlichen Herrlichkeiten verkünden soll, die es im Himmel und auf der Erde gibt; und im Licht

¹⁹⁹⁶ Kremer, Detlef (2001): Text und Medium, S. 47

¹⁹⁹⁷ Vgl. Kremer, Detlef (2001): Text und Medium, S. 30

jedem Einzelnen das Geheimnis vortragen, was bis jetzt in der Welt versteckt gewesen ist, aber die Worte, aber die Farben, mit Worten, mit Farben ...
Paulus. Der weiseste Melancholiker, der Frager der wichtigsten Fragen. Der Erfinder der Selbstbeobachtung. Die tiefe Falte zwischen den Augen, die großen, erstaunt fragenden Augen. Das ist Paulus, und das ist er selbst. Auf dem Kopf trägt Paulus den Turban des Malers. (S. 313)



Bild 26: „Selbstporträt als Apostel Paulus“, 1661 (Rembrandt van Rijn)

In der hier verbildlichten Symbiose von sprachmächtigem Mann und jenem Maler, den doch eigentlich die *alte Leidensische Unbeholfenheit* [befällt], *wenn es um Worte ging* (S. 301), werden auch die zwei, nur vermeintlich konkurrierenden, doch zur Erfassung eines Bilder-Textes notwendigerweise parallel verlaufenden Rezeptionsarten ausdrücklich thematisiert: DAS BILD, DAS ICH DIR SCHRIEB muss gelesen und „betrachtet“ werden. Die Inszenierung des Paulus-Gemäldes als metaphorischer „Punkt hinter dem letzten Satz“ und „letzter Pinselstrich“ erscheint dahingehend auch als nachträgliche Legitimation einer solchen literarischen Form, eines piktoralisierten Romans, der seine Visualität durch die Referenz auf außersprachliche Gemälde bezieht und „als ob“-piktoral gelesen/gesehen werden will.

Die Spatialisierung ist jedoch nicht allein ein Charakteristikum der Verknüpfung der Erzählabschnitte, sie findet ihre Entsprechung in den einzelnen Sätzen selbiger Einheiten, deren Syntax häufig nicht vollständig ist: entweder fehlt ein Satzteil, oft das Verb, ohne das alles Bezeichnete zunächst statisch erscheint, bildgleich: *Ein Spätsommertag...* (S. 252). Oder: *Auf dem Tisch an ihrem Bett: eine entzündete Kerze, eine Flasche, zwei kleine Gläser, eine kleine Schere.* (S. 142) Häufig fehlt auch das Subjekt und muss aus dem vorherigen Satz geschlossen werden, auch wenn dazwischen ein Absatz liegt. Oder das Subjekt ist vom Prädikat durch unkonventionelle Interpunktion getrennt:

*Die rechte Hand. Steuert den Pinsel genauso zuverlässig wie schon immer.
Braucht selten eine Stütze durch den Maltstock. (S. 271)*

Permanent „stolpert“ der Leser über derartige sprachliche Regel- oder Konventionsverletzungen, die ihm in einem Akt des geistigen Realitätsbruchs die Materialität und damit Medialität des Textes zumindest ins begleitende Bewusstsein rufen, ohne jedoch gänzlich illusionsstörend zu wirken. Die *histoire*-Ebene wird – wie in 6.2.2 gezeigt – kaum tangiert, doch die Rezeptionsbedingungen stehen hervor: Der Leser erfährt sich als Lesender, das heißt als Ko-Produzent des literarischen Opus', der sich „aus den endlosen schwarzen Ameisenkolonnen der Buchstaben [...] die[...] mehr oder minder farbige und handlungspralle Geschichte in seinem Kopf zusammen[baut]“¹⁹⁹⁸. Diese Aufmerksamkeit für einen bildprozessierenden Actus wird gestützt durch die vielfältige Thematisierung optischer Wahrnehmung im Roman: Technische Sehhilfen wie die Brille des Protagonisten, dessen Spiegelbetrachtungen und (Selbst-)Beobachtungen, nicht zuletzt die primär auf ihr Auge angewiesene Hauptfigur, welche die Erzählperspektive bestimmt, rufen ein sich seiner Prämissen bewusstes, intentional intensives Sehen auf, auf das der Leser ausgerichtet wird. Er soll nicht nur die inszenierten Gemälde erinnernd evozieren. Er soll mit ähnlicher visueller Verdichtung und auch anhand der Werke, deren Ikonizität aus der (erzählten) Wirklichkeit stammt, ebenso die fiktive Welt als „Bilder“ imaginieren, wofür er durch kurze Texteinheiten allein literarische Anhaltspunkte hat, welche jedoch – wie oben gezeigt – so syntaktisch gestaltet sind, dass sie die Imagination von statischen Einzelbildern fördern. Der Lesakt wird damit primär zu einem Sehakt der durch den Leser auf Textbasis generierten Bilder, aus denen sich Rembrandts Leben zusammensetzen und emotional erfahrbar werden lässt.

Denn der Roman vertraut auf die emotionale Wirkkraft vor allem der inszenierten realen Werke seines Protagonisten. Er selbst kann durch seine spatialisierte Form kaum einen narrativen Spannungsbogen aufbauen, der durch die Involviertheit des Lesers diesen auch stark gefühlsmäßig tangieren könnte. Diese Funktion übernimmt das Intermediale. Dies wird etwa deutlich, wenn mögliche dramatische Ausgestaltungen ausbleiben: Obwohl es zu den „unstrittige[n] Fakten“ (S. 327) gehört, dass Hendrickje, die uneheliche zweite Partnerin Rembrandts, wegen ihrer Schwangerschaft Anfang der 1650-er Jahre vor dem Amsterdamer Kirchenrat angeklagt und verurteilt worden ist, erwähnt sie als Romanfigur nur, dass sie sich selbst angeklagt habe, da sie Rembrandt – aus Liebe – *nicht mit einer so schweren Sache beunruhigen* (S. 303) wollte. Die emotionalisierende Aufladung erfährt dieses Motiv allein durch das Gemälde, das der Maler von Hendrickje malt, während sie ihm Modell sitzt und ihre Selbstanklage scheinbar beiläufig, als Nachsatz zur Information über ihre Schwangerschaft, anmerkt: „Bathseba mit König Davids Brief“. Denn auch hier ist es nicht die biblische Geschichte, welche die emotionalisierende Qualität des Romantextes hervorrufen soll. Es ist die Rembrandtsche Gestaltung einer entscheidenden Szene derselben, die der Protagonist selbst deskriptiv und als Explanat inszeniert. Er malt jenen Moment *einer unsagbaren Trauer*, in dem die *junge Frau ein[sah], was sie zu tun hatte* und sie sich *von Grund auf verändert* (S. 303) fühlte. Zur Entscheidung für diese Szene der biblischen Geschichte hatte ihn seine Frau, sein Bathseba-Modell, selbst gebracht: über deren Gesicht war *gerade als er so weit in der Erzäh-*

¹⁹⁹⁸ Kremer, Detlef (2001): Text und Medium, S. 45

lung gekommen war, gerade als er den Namen der jungen Frau nannte (S. 302), genau das gefahren, was er hatte einfangen wollen. Stärkere Bezüge stellt der Romantext selbst nicht her. Die emotionalisierende Wirkung dieser Parallelität überlässt er dem nur „als ob“-sichtbaren Gemälde.

Gerade weil dieser Roman stärker als die Mehrzahl der hier untersuchten Bilder-Texte seinen „als ob“-piktoralen Charakter nicht nur durch die explizite und evozierende Systemerwähnung herstellt, sondern auch seinen „narrativen Diskurs [...] punktuell in Richtung auf die fragliche Mikroform des Bezugsmediums modifiziert“¹⁹⁹⁹, kann er als Prototyp des „piktoralisierten“ Romans vorgestellt werden. Denn durch den Einsatz auch der simulierenden Systemerwähnung, hier durch eine starke „als ob“-pikturale Texteinheiten produzierende Spatialisierung, lässt sich seine intermediale Qualität bereits in der äußeren Form erkennen. Die Grundzüge einer „Piktoralisierung“ des Romans wurden in dieser Untersuchung jedoch auf drei Aspekte festgelegt, die sich in den Kapiteln 4, 5 und 6 widerspiegeln: Diskussion medialer Differenzen, Transposition des piktoralen Fremdmediums, Suppletion durch das Pikturale.²⁰⁰⁰

In Anlehnung an Werner Wolfs „The Musicalization of Fiction“ soll der Terminus „Piktoralisierung“ des Romans hier also für folgenden Prozess des Literarischen vorgeschlagen werden: Der vermeintlich einer altermedialen Integration gegenüber besonders resistente Erzähltext bedient sich in intermedialer Weise des Gemäldes, um von dessen Kompetenzen zu profitieren, das heißt vor allem von dessen visueller Konkretheit, die hier als zweite „Qualitätsstufe“ der Visualität mit „Anschaulichkeit“ bezeichnet worden ist. Da der „piktoralisierte“ Roman diese immer nur „als ob“ herzustellen, das heißt zu suggerieren vermag und sie ein Produkt der rezipientenseitigen Illusionsbildung bleibt, kann auch vom Visualisierungsroman gesprochen werden. Dieser in Kapitel 1.2.1 eingeführte Terminus bezieht sich nicht auf das zu Benennende als gegebenes Produkt, sondern auf dessen Ziel: einer visuell intensiven, komplexen Illusionsbildung durch den Leser, die in ihrem Verdichtungsgrad möglichst nah an die Konkretheit der Bilder visueller Medien herankommt. Piktoralisierung wird damit verstanden als eine übergreifende Rezeptionslenkung, als die im literarischen Produkt sich manifestierende „innere[...] Vision des schreibenden Autor-Ichs“, die „der ständigen Aktualisierung durch ein Leser-Ich“²⁰⁰¹ bedarf. Dieser rezipientenseitige Akt ist hier als Visualisierung zu charakterisieren.

Doch lässt sich dieses Ziel der Anschaulichkeit der beim Lesen prozessierten Illusion etwa auch mit einer Systemerwähnung erreichen, die Irina O. Rajewsky (teil-)reproduzierende nennt und dadurch definiert, dass bei einer solchen vor allem „medienunspecifische [...] Komponenten des fremdmedialen Bezugssystems reproduziert, d.h. verwendet werden“²⁰⁰². Im Gegensatz zur Transmedialität

¹⁹⁹⁹ Rajewsky, Irina O. (2002): Intermedialität, S. 204

²⁰⁰⁰ Die simulierende Systemerwähnung, die sich in DAS BILD, DAS ICH DIR SCHRIEB auf die narrative Struktur auswirkt, zählt hier als eine Form der Systemerwähnung, die über die Inszenierung des Fremdmediums qua Transposition hinausgeht, zur ebenfalls in dieser Arbeit klassifizierten „Piktoralisierung der Fiktion“, die mit Blick auf die Konventionalität der auf Unterhaltung zielenden Bilder-Texte nicht als grundlegendes, aber indizierendes Kriterium zu bestimmen ist. Für die „Piktoralisierung“ anspruchsvollerer Literatur sollten aber alle Spielarten der „Piktoralisierung der Fiktion“, also alle Bestrebungen des Romans, die fiktive Wirklichkeit bildgleich zu erzählen und ebenso wirken zu lassen, als vierte notwendige Bedingung aufgenommen werden, weil sie die „intermediale Atmosphäre“ des Romans entscheidend prägen. Damit wäre auch ein intermedialer Maßstab zur Unterscheidung zwischen „hoher“ und „primär unterhaltender“ Literatur gefunden, denn bei Letzterer sind derart raffiniert und systematische intermediale Verfahren wie diese seltener zu finden.

²⁰⁰¹ Kremer, Detlef (2001): Text und Medium, S. 46

²⁰⁰² Rajewsky, Irina O. (2002): Intermedialität, S. 206

würden diese zwar auch im neuen Medium noch als dem jeweiligen fremdmedialen Bezugssystem zugehörig wahrgenommen und vom Leser assoziativ mit ihren nicht reproduzierbaren, medienspezifischen Korrelaten verknüpft, der literarische Text selbst bemüht sich jedoch nicht, Letztere in ihrer wenn auch nur uneigentlichen Form des „Als ob“ zu evozieren, sondern – obwohl als fremdmedial markiert – nur partiell, nur die „inhaltlichen“ oder „stofflichen“ Elemente oder Strukturen zu reproduzieren. Gewinnt also etwa für den Romanleser eine schottische Landschaft durch die reproduzierende Erwähnung der Rosamunde Pilcher-Verfilmungen visuell konkrete Gestalt und wird diese auch durchaus als „verfilmt“, das heißt in ihrer medial spezifischen Form „gesehen“, so rückt trotz dieser fremdmedial bezogenen Illusionsbildung das mediale Bezugssystem stärker in den Hintergrund als es bei der evozierenden und simulierenden Systemerwähnung der Fall ist. Ganz allgemein: Bei einem Verfahren, das nicht versucht, auch die medienspezifischen Komponenten des Fremdmediums mit „Als ob“-Qualität zu erwähnen, kommt zwar eine fremdmedial bezogene Illusionsbildung zustande und im Zuge derer auch eine visuelle Konkretheit der Imagination, doch rechtfertigt dieses Visualisierungsziel es noch nicht, auch von dem literarischen Produkt als einem „als ob“-fremdmedialen zu sprechen.

Der „piktoralisierte“ Roman hingegen ist als solcher charakterisiert und wird daher als spezifischere Unterform des intermedialen Visualisierungsromans verstanden. Seine „als ob“-fremdmediale Qualität erweist sich in der reflektierten (Kapitel 4), expliziten (Kapitel 5) und intendierten sowie komplexen (Kapitel 6) Weise, in der er auf das piktorale Medium in Gestalt seiner Kunstform Gemälde Bezug nimmt. Zwar zielt auch er vor allem darauf, seinem Leser durch die intermediale Rezeptionslenkung ein visuell intensiveres „Seherlebnis“ zu verschaffen, das heißt, ihm Anreiz und Anleitung zu einer verdichteten visuellen Illusionsbildung – primär einer fremdmedial bezogenen, die jedoch auf die allgemein werkseitige ausstrahlt – zu geben, doch ermöglicht seine variantenreiche Form der Bezugnahme – Diskussion, Transposition – eine darüber hinausgehende Suppletion.

Mit der Definition des „piktoralisierten“ Romans bzw. der Vorgangsbeschreibung der „Piktoralisierung“ des Romans ist ein zentrales Ziel der Untersuchung erreicht: die intermedial-„technische“ Charakterisierung der Gemälde inszenierenden Romane vor dem Hintergrund des derzeitigen Standes der Intermedialitätsforschung in der Literaturwissenschaft. Voraussetzung dieser terminologischen und definitorischen Festschreibung war die Klärung der Frage, wie piktoral-textuelle Intermedialität überhaupt hergestellt wird, mit welchen Strategien der literarische Text auf das fremdmedial basierte Gemälde Bezug nehmen, sich selbst sogar zum „Als ob“-Repräsentanten desselben (Inszenierung) machen kann. Die hier erarbeitete Schematisierung der expliziten Systemerwähnungen (Kapitel 4) und die Typologie der Inszenierungsstrategien (Kapitel 5) verdanken ihre klare Struktur und Terminologie der systematischen Vorarbeit von Irina O. Rajewsky und Werner Wolf, die mit dieser Ordnung in einen literaturwissenschaftlichen Bereich gebracht haben, in dem bislang vor allem Beschreibungen von Einzelphänomenen und überdies eine Begriffsvielfalt vorherrschten, was beides nicht der wissenschaftlichen Verständigung diene.

Diese Arbeit will dagegen ein Beispiel dafür sein, dass mit nun vorliegendem Instrumentarium genauer zu bestimmen ist, ob eine mediale Berührung als intermedial zu bezeichnen ist und dass Erkenntnisse, die durch anhand derartiger Standards klassifizierte Phänomene gewonnen wurden,

Gültigkeit über den geschlossenen Korpus des Untersuchungsmaterials hinaus beanspruchen dürfen. Das Siegel „piktoralisierter“ Roman kann also einer erweiterbaren Auswahl primär auf Unterhaltung zielender Erzähltexte des „visuellen Zeitalters“ verliehen werden, einer Klasse, die sich damit als literaturwissenschaftlich bestimmte Textkategorie etablieren lässt.

Ist diese stark konturiert, lassen sich von ihr andere Merkmalsgruppen, etwa jene bislang als „hohe“ Literatur bezeichnete, anhand ihrer fremdmedialen Bezugnahme unterscheiden und auch in qualitativer Hinsicht näher bestimmen. Diese auf Basis der gewonnenen Ergebnisse formulierte Erwartung soll hier nur durch Kontrastierung mit Untersuchungen, denen anderes literarisches Material zugrunde lag, untermauert werden. Neben der Form bzw. Strategie der literarischen Referenz²⁰⁰³ lässt sich als Vergleichspunkt die Erwartung, die sich mit derselben verbindet, finden. So sieht Annegret Heitmann, die Werke der skandinavischen Literatur vor der Wende zum 20. Jahrhundert auf ihre intermedialen Aspekte durchleuchtet, in diesen „eine grundlegende Skepsis gegenüber dem visuellen Erkenntnisvermögen“²⁰⁰⁴. In den Bildkunstreferenzen der Texte werde diesem Argwohn Ausdruck gegeben und etwa einer Konzentration auf das Äußere mit einer Suche nach dem Inneren entgegengetreten. Die intermediale Referenz sei daher ein Charakteristikum von sprachlicher Kunst, die durch das „Aufrufen des anderen Mediums der Literatur selbst ihre eigene mediale Verfaßtheit bewußt“²⁰⁰⁵ mache. Heitmann sieht in dieser „bildstürmerischen Attitüde“ jedoch keine „Attacke“ auf die andere Kunstform, sondern komplexere Referenzen, etwa die Krise des Subjekts, die anhand der Repräsentationsmodi hergeleitet werde. Von einem derartigen Grad an Selbstreflexivität sind die Bilder-Texte weit entfernt. Sie setzen hingegen auf das Sehen als „starken“ Sinneseindruck und funktionalisieren diesen. Anhand des intermedialen Umgangs von Texten mit Bildern lässt sich also hier der Unterschied zwischen der „autonomen“ und der „Referenzliteratur“ (vgl. Kapitel 1.2.1) aufzeigen: zwischen der in ihrem Medium Text selbstbewusst verwurzelten Literatur und jener, der die Sprache nur als defizitärer Ausdruck des Visuellen erscheint und die vom Fremdmedium profitieren will.

Auch Christoph Eykman, der die intermediale Bezugnahme anhand von Malerromanen untersucht, die das Werk der Hauptfigur stark an deren erzählte Lebensgeschichte binden, betont, dass die inszenierten Werke, fiktive oder reale, für den Leser „unanschaulich“ bleiben und einzig „geistig präsent und bedeutungsvoll“ werden können durch den „biographischen Hintergrund“: Der Leser „verstehen das Bild eben anders als hätte er es in concreto ohne jegliches Wissen um das Leben seines Schöpfers vor sich.“²⁰⁰⁶ Auf eine Visualität zielt auch die Inszenierung der Gemälde in diesen Romanen nicht, ihre Funktion scheint eher zu sein, in anderer „medialer Form“ als der schriftsprachlich narrativen ein „Bild“ von Existenz und Schaffen des Künstlers zu vermitteln. Auch hinsichtlich der Form der Bezugnahme lassen sich Unterschiede dieser Malerromane zu den Bilder-Texten aufzeigen, die gleichfalls auf eben genannten Befund hinweisen: Laut Eykman wird das

²⁰⁰³ Bezüglich der Form lassen sich in der Forschungsliteratur kaum vergleichbare Untersuchungen finden. Wie erwähnt haben sich allenfalls Sabine Gross (dies. (2000): Bild – Text – Zeit: Ekphrasis in Gert Hofmanns „Der Blindensturz“, S. 110-113) und Christoph Eykman (ders. (2003): Über Bilder schreiben, S. 183f.) bislang Gedanken über das konkrete Verfahren der intermedialen Bezugnahme des literarischen Textes auf das Gemälde gemacht. Für das Drama hat Karin Bohnert (vgl. dies. (2003): Bildnisse auf der Bühne, S. 24) festgestellt, dass jedes der untersuchten für die Integration des unveränderlichen Gegenstandes in den Text und die Bilderfolge der Szenen sein eigenes Konzept entwickle. Dagegen ist für die Bilder-Texte – wie die Typologie gezeigt hat – weitgehende Uniformität hinsichtlich der Gemälde-Inszenierung zu konstatieren.

²⁰⁰⁴ Heitmann, Annegret (2003): Intermedialität im Durchbruch, S. 261

²⁰⁰⁵ Ebd. S. 262

²⁰⁰⁶ Eykman, Christoph (2003): Über Bilder schreiben, S. 182

Gemälde dort vor allem mit jener Strategie inszeniert, die hier als „Inszenierung des Entstehungsaktes“ (Kapitel 5.1.3.1) bezeichnet wurde. Der Leser sei damit involviert in die Probleme der Gestaltung durch den Künstler und empfangen Eindrücke, die „ihm nur die Sprache vermitteln kann“, die er aber „mit einem Verlust an Anschaulichkeit“²⁰⁰⁷ erkaufe.

Beim Vergleich der Bilder-Texte mit intermedialen Bestrebungen anderer Texte lassen sich also Unterschiede erkennen, die durchaus im herkömmlichen Sinne als qualitative zu bezeichnen sind. Es ist zwar nachfolgenden Arbeiten überlassen, diese anhand der Form und Funktion der Bezugnahme auf Fremdmediales genauer zu bestimmen, mit den Bilder-Texten wurde hier schon eine Vergleichsgröße schärfer konturiert. Man kann erwarten, dass sich etwa hinsichtlich der Form der Bezugnahme, also hinsichtlich der Systemerwähnung qua Transposition, der Uniformität in den hier untersuchten Romanen artifiziiell differenziertere Verfahren gegenüberstellen und vor dem kontrastiven Hintergrund deutlicher erkennen lassen. Auch hinsichtlich der expliziten Systemerwähnung, also der Diskussion medialer Prämissen, mit denen der Erzähltext das eigene Medium durch den Vergleich mit dem fremden näher zu verstehen versucht, lassen sich tiefer gehende, systematische Reflexionen denken, die außerdem konsequenter umgesetzt werden, etwa durch eine offensivere, autonome Positionierung im stark von neuen, fremden Medien dominierten Umfeld.

Neben diesen Einzelbefunden soll hier als bedeutender Fortschritt in der Diskussion um die literarische Wertung jedoch gezeigt werden, dass das „neue Paradigma“ der Literaturwissenschaft, die Intermedialität, auch für diese Frage fruchtbar gemacht werden kann. Denn es ist richtig, dass „[a]us der Feststellung, daß es [...] unmöglich ist, ‘Literatur zur Unterhaltung’ inhaltlich, literarisch-strukturell präskriptiv zu bestimmen, [...] sich nicht ableiten [läßt], daß am einzelnen unterhaltenden Text gar keine objektiven Beobachtungen zu treffen sind“²⁰⁰⁸. Die intermedialen Bestrebungen, die Raffinesse des Wie und die Unabhängigkeit des Warum, die sich im einzelnen Text manifestieren, können künftig als ein Blickpunkt dieser Beobachtungen dienen. Der daraus gewonnene Grad an „Piktoralität“ des Textes, der mit einer um den visuellen Aspekt erweiterten Rezeption einhergeht, sollte als spezielle Qualität eines Kunstprodukts begriffen werden, das sich über sein Medium hinauszuhoben versucht und zum Hedonismus des Lesens beiträgt.

Desweiteren wollte diese Arbeit zeigen, dass man sich künftig anhand konkreter Texte dem Gegenstand der Wertung nähern muss. Denn dieser sei bislang zwar theoretisch abgesichert, nicht jedoch wirklich angepackt.²⁰⁰⁹ Dies bestätigt die nach wie vor geringe Anzahl jener Arbeiten, die sich mit dem großen Markt der aktuellen Unterhaltungsliteratur beschäftigt. Es scheint noch immer zu gelten, was Hügel vor über zehn Jahren konstatiert hat: dass „wir uns von dem [...] ‘Schrott’, der uns als Literatur zur Unterhaltung angeboten wird, verleiten lassen, diese Literatur generell ästhetisch schlecht zu finden“²⁰¹⁰. Dagegen kann heute die sich auch in der Forschung langsam durchsetzende Einsicht gestellt werden, dass nicht nur die Trivial-, sondern ebenso die Unterhaltungsliteratur einer semiotisch und kontextuell orientierten, sich den *cultural studies* gegenüber öffnenden Literaturwissenschaft ein weites Aufgabenfeld bietet. Denn was im Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie für Ersteres konstatiert wird, gilt für Letztere nicht minder: „[...] als

²⁰⁰⁷ Eykman, Christoph (2003): Über Bilder schreiben, S. 183

²⁰⁰⁸ Hügel, Hans-Otto (1995): Unterhaltungsliteratur, S. 282

²⁰⁰⁹ Vgl. ebd.

²⁰¹⁰ Ebd. S. 283

populäre semiotische Kraftzentren, die in vergrößerter und vereinfachter Form die Episteme eines Zeitalters reflektieren und damit selbst mitschaffen, sind die Produkte der T[rivalliteratur] von exemplarischer kultureller und mentalitätsgeschichtlicher Bedeutung.²⁰¹¹

Der Fokus auf die Bilder-Texte sollte diese Behauptung untermauern. Dass die untersuchten Romane hier alle in häufig überraschend theoretischer und umfassender Weise den medialen Bild-Text-Diskurs aufgreifen, der auch wissenschaftlich geführt wird und dessen aktuelle Bedeutung sich beispielsweise in den interdisziplinären Bemühungen um eine Bildwissenschaft zeigt, verdeutlicht etwa ihr auch kenntlich gemachtes Bewusstsein für den eigenen *discours*, für ihr Gemachtsein und dessen Bedingungen der Repräsentation und Rezeption. Allein dies hebt sie über triviale Texte hinaus²⁰¹² und zeigt in der Tat, dass sie – wenngleich in vereinfachter Form – die Episteme ihres Zeitalters reflektieren und den Finger auf jene Wunden legen, die auch zahlreiche Wissenschaftsdisziplinen schließen wollen. Da derartige mediale Reflexionen jedoch auf *histoire*-Ebene hemmend anmuten und den homogenen narrativen Fluss häufig unterbrechen, sind sie eher Indikator für eine vom Fremdmedium verunsicherte Literatur als ein metareflexiver Diskurs, der bereits selbstbewusst den Weg zur Rechtfertigung des literarischen Autonomieanspruchs weist. Doch scheint für die unterhaltende Sparte der Literatur mit der Bezugnahme auf ein visuelles Kunstprodukt, das überdies das konzentrierte Sehen selbst aufruft und damit den Appell zu diesem impliziert, ein breiter – das zeigt die Vielzahl der untersuchten Romane, zu der noch einige, während des Arbeitsprozesses erschienene hinzugefügt werden könnten – wenn nicht Ausweg, so doch Parallelpfad aus der Enge der fremdmedialen Konkurrenz gefunden zu sein, der das Gemälde als Visualisierungshilfe funktionalisiert.

Generell wollte diese Arbeit einen basalen Beitrag zu diesem „uralte[n] Feld linguistisch-stilistischer Untersuchungen“ leisten, auf dem noch immer genauer zu klären sei, wie unter den medialen Bedingungen der Literatur „anschauliche, vorstellbare Darstellungen möglich sind, die in der Linearität des Textes doch das pralle Leben vor uns erstehen lassen können“²⁰¹³. Über die Entstehung und Entfaltung sprachlicher Bildlichkeit wisse man immer noch zu wenig. Diese Untersuchung soll zumindest für die spezifische Textgruppe der Bilder-Texte Intention und intermediale Strategien hinsichtlich einer anschaulichen Illusionsbildung aufzeigen, die hier auch zum übergreifenden Ziel der Gemäldeinszenierung erklärt worden ist. Daher kann bezüglich dieser Romane nicht das gleiche gelten, was Eykman mit Blick auf den traditionellen Malerroman konstatiert, in dem der thematische Schwerpunkt neben dem Werk auf dem Schaffensprozess liege und beides stark an die Lebensgeschichte des Malers gekoppelt sei:

„[E]s kann dem Romanautor gar nicht um eine komplette und möglichst bildgetreue sprachliche Wiedergabe eines Bildes gehen. Aufgabe des Romantextes ist vielmehr das Erstellen eines komplexen Beziehungsgeflechts von Eindrücken, Vorstellungen, gedanklicher Deutung und strikt beschreibenden Textsegmenten. Diese zeitigen [...] in der respondierenden Einbildungskraft des Lesers nur einen vagen bildhaften Niederschlag, welcher von Leser zu Leser verschieden ausfallen dürfte.“²⁰¹⁴

Eykman's Fazit der Untersuchung der Möglichkeiten über Bilder zu schreiben gipfelt in einem Plädoyer für die Möglichkeiten der Sprache. Er muss zwar eingestehen, dass die Sprache die Bilder

²⁰¹¹ Volkmann, Laurenz (2001): Trivalliteratur, S. 645

²⁰¹² Vgl. Kremer, Detlef (2001): Text und Medium, S. 25: „Jede Kommunikation muß ihre mediale Verfaßtheit und Bedingung berücksichtigen, um überhaupt Aussicht auf Erfolg, sprich: Verständnis zu haben.“

²⁰¹³ Fix, Ulla / Wellmann, Hans (2000): Sprachtexte – Bildtexte, S. XII

²⁰¹⁴ Eykman, Christoph (2003): Über Bilder schreiben, S. 182f.

nicht in ihrer anschaulich-konkreten Materialität wiedergeben kann, doch könne sie viel mehr, nämlich einen emotionalen und durch sprachliche Erklärung gesteuerten Eindruck des Bildes vermitteln, der sich durch reine Anschauung nicht einstelle. Doch da der Text durch seine Mittel dann dieses „ausdifferenzierte[.], gedanklich und emotional gedeutete[.] Gesamt-Erleben des Schaffens eines Künstlers“, das eben „nur in der Sprache fassbar und ausdrückbar“ ist, auch ohne Umweg über die „Ekphrasis des Malerromans“, die immer nur ein „ästhetische[r] Gegenstand sozusagen in zweiter Potenz“²⁰¹⁵ ist, im zweifachen Wortsinne unvermittelt ausdrücken könnte, warum sollte er diesen Weg über die Inszenierung der Bilder wählen? Diese Frage beantwortet Eykman nicht. Am Untersuchungsmaterial dieser Arbeit lässt sich jedoch eine andere Antwort ablesen: Der literarische Text weiß um sein Defizit, Bilder in ihrer Anschaulichkeit adäquat repräsentieren zu können, reflektiert teilweise explizit diese fehlende Kompetenz, die jedoch gleichzeitig auch Ursache der Bezugnahme auf das Piktoriale ist. Daher wird gleichermaßen dennoch und deshalb auf das Fremdmedium referiert (etwa in Gestalt der Gemäldeinszenierung, die das künstlerische Bild zumindest in „Als ob“-Qualität evoziert), um dem Leser die Anschaulichkeit suggerieren zu können, an die er im „visuellen Zeitalter“ gewöhnt ist.

Daher ist die dieser Arbeit den Titel gebende „Piktoralisierung“ des Romans auch als literaturhistorisches Phänomen kenntlich gemacht worden, als Reaktion einer literarischen Sparte auf die piktorale Dominanz ihrer Zeit. Und zwar jener Sparte, die in besonderer Weise mit den Produkten der elektronischen Massenmedien konkurriert und gleichzeitig kooperiert oder zumindest von ihnen zu profitieren versucht. Damit hat sich diese Untersuchung das zur Maxime gemacht, was Hiebel zum „ultimative[n] Ziel“ des Projektes Literatur und Medien erklärte: „Den Einfluß mediengeschichtlicher Neuerungen und Umbrüche im Hinblick auf relevante Gattungs-, Struktur- und Formveränderungen der Literatur zu eruieren“²⁰¹⁶. Neben der ausdrücklichen Distanzierung der schriftsprachlichen Kunstform von fremdmedialer Beeinflussung bei konzentrierter (Rück-)Besinnung auf die eigenen Kompetenzen (autonome Literatur) sowie der dienenden Annäherung an die Art-Produkte auf neuer medialer Basis (z.B. Drehbuch) lässt sich der oben beschriebene Einfluss neuer Medien auf die Literatur als Interaktion charakterisieren, die bereits Adorno als „kräftige[.] Tendenz“ wahrgenommen und als „Verfransungsprozeß“, bei dem die Demarkationslinien der Kunstgattungen ineinanderfließen, beschrieben hat. Dieser Vorgang sei zu interpretieren.²⁰¹⁷

Heute sind die Veränderungen in der vermittelten Welt vor allem hinsichtlich der visuellen Komponente mehr denn je unübersehbar: „Tagein, tagaus blicken wir auf Schirme und Schirmchen, unser Sehen wird formatiert, unser Blick auf die Welt hat klare Rahmen.“²⁰¹⁸ Vor diesem Hintergrund erweist sich die auf (Massen-)Unterhaltung zielende Literatur ebenso als Phänomen ihrer Zeit wie jene oben beschriebene, die ihren Autonomieanspruch unter den neuen Prämissen neu formuliert²⁰¹⁹. Denn alle literarisch Schaffenden müssen sich der Frage stellen:

²⁰¹⁵ Eykman, Christoph (2003): Über Bilder schreiben, S. 181

²⁰¹⁶ Hiebel, Hans H. (1999): Vorbemerkung, S. 7

²⁰¹⁷ Adorno, Theodor W. (1996): Gesammelte Schriften, Band 10,1 [Kulturkritik und Gesellschaft I, Die Kunst und die Künste], S. 432f.

²⁰¹⁸ Rauterberg, Hanno (2006): Lust auf Bildung. Bildende Kunst. In: Die Zeit 4, S. 18

²⁰¹⁹ Als Abgrenzung von dominanten Tendenzen lässt sich etwa auch die Besinnung auf die Langsamkeit beschreiben, welche die Literatur im Kontext der Beschleunigung von Information Ende des 18. Jahrhunderts prägte. Durch eine komplizier-

„Was [...] bleibt [...] heutzutage für/der ‚Literatur‘ übrig? Was kann angesichts der vielen neuen interessanten vieldimensionalen Medien-Möglichkeiten noch zu literarischem Schreiben und Lesen animieren? Was geht einem beim Medien-Umgang ab und was bekommt man beim literarischen Agieren Zusätzliches, Eigentümliches dazu?“²⁰²⁰

Und genauso fragend wie vor der derzeitigen Hochkonjunktur der Kunstausstellungen kann man vor einer Literatur stehen, die sich vom Bilder-Boom der Zeit nicht etwa ab- oder sogar ein Gegengewicht setzt, sondern mit nicht-piktoralen Mitteln mitzumischen versucht: „Warum denn, bitte schön, noch mehr Bilder? [...] Bilder, die nichts verkaufen wie in der Werbung, nicht zappeln wie im Fernsehen, nichts abbilden wie in der Zeitung.“²⁰²¹ Auch auf diese Frage ließ der erweiterte Blickwinkel der Arbeit erste Antworten zu: „Noch mehr Bilder“, weil sie sehen lassen. Und: „Noch mehr Bilder“, weil sie zum Sehen anregen. Denn die „Piktoralisierung“ des Romans soll hier keineswegs nur als Illustration mit sprachlichen Mitteln verstanden werden, sondern impliziert immer einen Visualisierungsappell, da diese Form der intermedialen Verfasstheit eines Textes den nur „als ob“-sehenden Leser stets auf seine Wahrnehmungsbedingungen zurückwirft.²⁰²² Intermedialität ist damit ein im ursprünglichen Wortsinne „ästhetisches“²⁰²³ Verfahren, dessen sich die Bilder-Texte in markanter Weise bedienen.

7.2. Bild-Perspektiven

„Die Aktualität von Intermedialität für die Literaturwissenschaft und darüber hinaus braucht heute [...] nicht mehr eigens beschworen zu werden. Dasselbe gilt für die Intermedialitätsforschung.“²⁰²⁴ Vor allem zahlreiche Aufsatzsammlungen, die allein während des Entstehungsprozesses dieser Arbeit erschienen sind und sich im „Zwischen“ von Literatur und auf anderen Medien basierenden Kunstformen bewegen, bestätigen Werner Wolfs Diagnose. Dennoch ist diese Arbeit in dem Bewusstsein entstanden, ein Feld zu betreten, das erst wenige, nur an vereinzelten Stellen tiefe Orientierungsfurchen aufweist. Abgesehen von den oft erwähnten Arbeiten von Irina O. Rajewsky und Werner Wolf gleicht die Intermedialitätsforschung in der Literaturwissenschaft noch immer – der bildhafte Vergleich sei in Anlehnung an Werner Wolfs Diktum²⁰²⁵ gestattet – mehr einer Streuobstwiese als einem einheitlich bestellten Feld, da die Untersuchungen die unterschiedlichsten Phänomene in den Blick nehmen. Zwar dringen sie dort durchaus in analytische Tiefen vor, doch erschöpft sich die Rückkoppelung an das gesamte Forschungsgebiet noch häufig in der Etikettierung „Intermedialität“. Dies muss hier nicht beklagt, sondern nur als derzeitiger Stand markiert werden, weil die Aussicht auf eine zusammenhängende Sicht der Dinge sich abzeichnet. Außerdem konnten auch durch die spezifischen Fragestellungen und das Material dieser Arbeit nur auf einer kleinen intermedialen Landparzelle Strukturen geschaffen werden. Es wurde aber versucht, dafür das terminologische Instrumentarium zu verwenden, das hier für die weitergehende Forschung als prakti-

te Textgestalt etwa, die auch den Leser auf eine Reduktion der Geschwindigkeit verpflichtete, wollte sie sich von profanen Schriftstücken wie den journalistischen abgrenzen. (Vgl. Kremer, Detlef (2001): Text und Medium, S. 46)

²⁰²⁰ Alfes, Henrike F. (1995): Literatur und Gefühl, S. 172f. Alfes stellt beim Vergleich der Funktionen von Literatur und anderen Medien fest, dass jene der Literatur von elektronischen Informations- und Unterhaltungsmedien genauso erfüllt würden.

²⁰²¹ Rauterberg, Hanno (2006): Lust auf Bildung. Bildende Kunst. In: Die Zeit 4, S. 18

²⁰²² Vgl. Brandl-Risi, Bettina (2003): Wahlverwandtschaften, S. 204 / Kolesch, Doris (2003): Robert Wilsons *Dantons Tod*: Das nomadische Auge und das Archiv der Geschichte, S. 237-250

²⁰²³ *Ästhetik*: griechisch: *aísthesis* – Wahrnehmung

²⁰²⁴ Wolf, Werner (2002): Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*, S. 456

²⁰²⁵ Wolf, Werner (2002): *Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft*

kables empfohlen werden soll, auch wenn es bei künftigen Anwendungen sicher noch einiger Feinjustierungen bedarf. Doch auch am Rande dieser Parzelle, welche das Phänomen der Bilder-Texte darstellt, zeichnen sich neue Fragen ab, die hier noch kurz und cursorisch skizziert werden sollen.

Da diese Arbeit ihren Hauptfokus auf die Mikrostruktur der Intermedialität, auf das Zustandekommen der Systemerwähnung qua Transposition, gerichtet hat, soll der erste weitergehende Blick auch dort ansetzen: Während Gisbert Kranz bezüglich des Bildgedichts von „dem“ epischen oder genetischen sprechen kann, lässt sich analog für die Bilder-Texte nicht beispielsweise von „der“ deskriptiv-prosaïschen oder genetischen, das heißt den Malprozess nachvollziehenden Inszenierung eines Gemäldes im Roman sprechen. Die hier zwecks einer Typologie präparatorisch auseinander genommenen Strategien treten stets in Kombination – direkt hintereinander oder über größere Entfernung aufeinander folgend – auf, lassen sich zwar als Typen relativ gut unterscheiden²⁰²⁶, wirken, das heißt evozieren die piktorale Illusion jedoch im Zusammenspiel. Daher kann nach der Typologisierung einzelner Elemente ein Blick auf die Kombination und Abfolge derselben aufschlussreich sein. Folgt sie beispielsweise – wie hier nur als Beobachtung an ausgewählten Bilder-Text-Inszenierungen zu bestätigen ist – der bei realer Kunsterfahrung didaktisch wertvollen Reihenfolge: Benennung – präzise und logisch schlussfolgernde Beschreibung im inhaltlich-gegenständlichen Bezugsrahmen – Bildanalyse²⁰²⁷? Oder weicht sie aus zu untersuchenden Gründen im sprachlichen, auf Visualisierung zielenden Roman davon ab?

Eine weitere Frage, die sich bei der Bearbeitung stellte, war jene nach dem Zusammenhang von Inszenierung und Funktionalisierung. Haben die in Kapitel 6 vorgestellten Möglichkeiten Einfluss auf die gewählte Variante der Systemerwähnung qua Transposition? Besteht also ein Bewusstsein dafür, „dass ein Text als bedeutungstragende sprachliche Struktur bestimmte konstruktive, grammatische, stilistische usw. Verfahren benutzt, um die Rezeption zu provozieren, zu intensivieren und auch zu steuern“²⁰²⁸? Ließe sich dieser Zusammenhang bestätigen, würde das eine Einsicht der Bilder-Texte in ihren eigenen *discours*, in ihr Gemachtsein, bedeuten und damit ein erneutes Charakteristikum, das sie qualitativ über das triviale „Nur-Erzählen“ heben würde.

Am anderen Ende dieser Qualitäts-Achse stünde ein Vergleich mit den noch zu typologisierenden Inszenierungsstrategien und Funktionalisierungen der auch selbst hinsichtlich ihres eigenen *discourses* anspruchsvolleren Romane, deren Gemeinsamkeit hier thesenhaft dadurch charakterisiert worden ist, dass sie trotz der Bezugnahme auf das Piktorale einen größeren Autonomieanspruch gegenüber der visuellen Welt behaupten. Dass damit andere Funktionen der intermedialen Integration verbunden sind, die auch differente Inszenierungsstrategien nach sich ziehen, ist erwartbar. Als erste Beobachtung lässt sich kontrastierend an einer Bildbeschreibung in Cees Nootebooms Roman „Allerseelen“ zeigen, dass etwa die Separierbarkeit der „objektiven“ Inszenierungsstrategien, das heißt jener in Kapitel 5.1 beschriebenen aus piktoraler Perspektive, mit denen dem Leser das Bild zunächst „vor Augen“ gestellt wird, ausbleiben. Nach der expliziten Erwähnung, hier in Form der Einzelreferenz, wird der Textrezipient sofort in die subjektive, bis zur Identifikation rei-

²⁰²⁶ Vgl. im Gegensatz Eykman, Christoph (2003): Über Bilder schreiben, S. 84: „[...] die einzelnen Diskurstypen [existieren] nicht in idealtypischer Reinheit [...]. Mischformen sind häufiger anzutreffen als annähernd reine Ausgestaltungen eines bestimmten Diskurses.“

²⁰²⁷ Vgl. Buchschartner, Helga (1998): Kunstbetrachtung zwischen Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft, S. 168

²⁰²⁸ Vogt, Jochen (2002): Einladung zur Literaturwissenschaft, S. 48

chende Bildbetrachtung der Hauptfigur einbezogen – und muss sich dennoch nicht vereinnahmt fühlen, da mit Caspar David Friedrichs „Der Mönch am Meer“ ein derart bekanntes, oft interpretatorisch auf den Nenner „Kontemplation“ gebrachtes Gemälde aufgerufen wird, mit dem die meisten Leser eigene Erfahrungen verbinden dürften.

Genauso ein Idiot wie ich, dachte er, als er vor dem Bild „Mönch am Meer“ stand. Was tat der da in dieser gottverlassenen Landschaft? Büßen, jammern in Einsamkeit? Diese dünnen weißen Striche auf dem aufgewühlten düstergrünen Wasser, waren das Möwen? Schaumköpfe? Lichtreflexe? Der Mann hatte eine merkwürdige Krümmung in seinem Körper, er wollte dort offenbar ebensowenig sein wie der Mann, der ihn über einen Abgrund von zweihundert Jahren hinweg ansah. Was dachte einer, der so ein Bild malte? Der Dünensand war so weiß und fein, daß er wie Schnee wirkte, der Horizont ein gerader Strich, über dem eine Wolkenfront heranrückte, eine Barrikade, die jeden Gedanken an Entrinnen ausschloß. (S. 51f.)

Als Bruchstücke sind aus der hier erstellten Typologie unter anderem die Ausprägungen Identifikation, in die „Tiefe“ reichende narrative Verbalisierung, kunstkritische Deskription und Explikation des Betrachtereindrucks erkennbar. Doch lässt ihre stakkatohafte Aneinanderreihung und ihr unsystematisches Ineinandergreifen nicht die Vermutung zu, sie zielen darauf, die durch die explizite Erwähnung bereits aufgerufene Ansicht des Gemäldes vor dem „inneren Auge“ des Lesers noch bis zur Anschaulichkeit zu verfestigen. Die Dominanz und Verwobenheit der subjektiven Strategien (vgl. Kapitel 5.2) indiziert, dass das Gemälde in primär nicht visueller Weise als Seelenspiegel der Hauptfigur fungiert und mit der Inszenierung des konkreten piktoralen Objektes vielmehr nur der dahinter stehende Rezeptionsdiskurs dieses berühmten Gemäldes aufgerufen werden soll. Diesen hatten schon im Jahr der ersten Ausstellung, 1810, namhafte Persönlichkeiten wie Clemens Brentano und Heinrich von Kleist initiiert. Während Ersterer die durch Friedrichs revolutionäres dominantes Gestaltungsprinzip der Reduktion freigewordenes Assoziationsangebot satirisch nutzte²⁰²⁹, nahm Kleist die damals neue Rezeptionshaltung zum Gemälde ein und verstand dieses als Resonanzraum des Selbst, als Identifikationsmedium.²⁰³⁰ Nootebooms Protagonist, ein nach einem Schicksalsschlag nach sich selbst Suchender, begegnet den Bildern Friedrichs ebenfalls in dieser Haltung, die – wie einige Rezipienten Kleists Interpretation vorwerfen – keinen Blick für den Rest an Ironie in der Komposition übrig habe: *Ob jemand dieses Bild irgendwann einmal zerstören wollte, und sei es auch nur wegen des unerträglichen Mangels an Ironie?* (S. 52) Auch die weitergehende „Gemäldeinszenierung“, die als solche als thematische Verortung (vgl. Kapitel 5.2.2.2) beschrieben werden kann, lässt darauf schließen, dass es sich eher um eine intertextuelle Referenz auf die Kleistsche Rezeption handelt:

[...] es hatte unwiderruflich etwas mit der deutschen Seele zu tun, was immer es war. Das Schmachten Wilhelm Meisters, Zarathustra, der weinend am Hals seines Kutschpferdes endet, Friedrichs Bilder, Kleists Doppelselbstmord, Kiefers Blei und Strauß' druidische Bocksgesänge, das alles schien miteinander zusammenzuhängen, ein düsteres Gewühl [...]. (S. 52)

Der folgende Verweis auf das gleichgroße und 1810 in der Berliner Ausstellung ebenso erstmalig und direkt über dem „Mönch am Meer“ präsentierte Komplementärwerk „Abtei im Eichenwald“, das als „Fortsetzung“ verstanden wurde, weil darauf der Mönch zu Grabe getragen wird, bestätigt einerseits diese medienunspezifische Referenz: *Worin bestand dann aber die Anziehungskraft [des*

²⁰²⁹ Das von Clemens Brentano und Achim von Arnim gemeinsam geschriebene sechsseitige Manuskript befindet sich im Besitz des Freien Deutschen Hochstifts in Frankfurt. Auf eine kurze, reflektierende Einleitung folgt hier eine lockere Reihe ironisch gezeichneter Gespräche unter Besuchern der Ausstellung. Vgl. Begemann, Christian (1990): Brentano und Kleist vor Friedrichs *Mönch am Meer*. Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung

²⁰³⁰ Vgl. ebd.

„Mönches am Meer]? Auf dem nächsten Bild war eine verlassene Abtei in einem Eichenwald unter unheilvollem Himmel zu sehen. [Absatz] (S. 52) Sie funktionierte doch ebenso als intermediale, wenn dem Roman-Leser die durch Kleist angestoßene Rezeptionsrichtung nicht bekannt wäre. Denn Friedrichs Werke, die heute noch als Inbegriff der Romantik gelten und damit als Darstellung einer Außenlandschaft, die eine Innenlandschaft reflektiert, stehen für eine konsequente Eindringlichkeit dieser romantischen Kunstauffassung und werden noch immer mit großer Wirkung derart „gelesen“. Wenn also auch der intertextuelle Hinweis nicht verstanden würde, sprächen die Gemälde eine intermediale Sprache. Diese Gewissheit lässt sich daran erkennen, dass der Verweis auf das zweite Gemälde nicht einmal mit Titel-, sondern nur Motiv-Nennung erfolgt und seine „Wirkung“ nicht expliziert wird. Das Bild mit der verlassenen Abtei im Eichenwald und dem unheilvoll dunklen Himmel, das zu Friedrichs berühmtesten gehört, würde als piktoraler Spiegel oder Orakel des seelischen Zustandes der Hauptfigur auch ohne die lenkende „Piktoralisierung der Fiktion“ erkannt, die dennoch der Inszenierung vorangestellt worden ist:

*Mit Mühe löste er sich vom Fenster. Der Himmel war inzwischen fast schwarz. [...] Also nach rechts, Caspar David Friedrich.
Genau der richtige Tag dafür, dachte er. Aber hier täuschte er sich, und genau aus diesem Grund. Der Himmel hinter den Fensterscheiben, der sich immer weiter verdüsterte, passte vortrefflich zu den Bildern, derentwegen er gekommen war. Er ging auf sie zu, als würde er zu ihnen geschickt, doch gleichzeitig spürte er eine Kraft in seinem Körper, die sich dem widersetzte. (S. 51)*

Dies soll als kleiner Exkurs in die höhere Literatur genügen, um zum einen zu zeigen, dass die typologisierten Kategorien auch hier mit strukturierendem Erkenntnisgewinn anwendbar sind, und zum anderen, um die differente Inszenierung und Funktionalisierung in anderen Literatursparten als untersuchungswürdig zu markieren. Denn die Einsicht in den intermedialen Charakter eines literarischen Textes verspricht in der anspruchsvolleren Sparte noch größeren Gewinn für die interpretatorische Sicht auf den Roman.

Mit diesem Ausblick lässt sich zeigen, dass mit der Intermedialität in der Tat, wie Werner Wolf bereits vor einigen Jahren konstatierte, ein neues Paradigma der Literaturwissenschaft gefunden worden ist, dessen Fruchtbarkeit langsam erahnbar wird. Zur Förderung dieses Prozesses wollte auch diese Arbeit einen Beitrag leisten.

8. Quellenverzeichnis

8.1. Primärliteratur – Die Bilder-Texte

- ACKROYD**, Peter (1995) [1987]²⁰³¹: Chatterton, Reinbek bei Hamburg
- ATKINS**, Charles (2001) [1998]: Das verschwundene Porträt [The Portrait], Bern / München / Wien
- BARKER**, Pat (2001) [1998]: Das Gegenbild [Another World], München
- BOETIUS**, Henning (2001) [1991]: Lauras Bildnis, München
- BROWN**, Dan (2004) [2003]: Sakrileg [The Da Vinci Code], Bergisch Gladbach
- BRUN**, Georg (2003): Der Augsburger Täufer, Berlin
- CHADWICK**, Whitney (1999) [1998]: Im Labyrinth der Bilder [Framed], Berlin
- CHEVALIER**, Tracy (2001) [1999]: Das Mädchen mit dem Perlenohrring [Girl with a Pearl Earring], München
- CRAWLEY**, Harriet (1996) [1994]: Das Porträt [Painted Lady], Bergisch Gladbach
- CROUTIER**, Alev (2002) [2000]: Palast der Tränen [The Palace of Tears], München
- DEGROOTE**, Annie (2003) [2001]: Die Mühlen von Flandern [Le Moulin de la Dérobade], München
- DELALANDE**, Arnaud (2003) [1998]: Das Vermächtnis von Mont Saint-Michel [Notre-Dame sous la Terre], München
- DELERM**, Philippe (2004) [1990]: Blauseidener Pfau [Autoumn], Bern / München / Wien
- DEMPF**, Peter (2001) [1999]: Das Geheimnis des Hieronymus Bosch, Frankfurt a.M.
- DEMPF**, Peter (2004) [2000]: Das Vermächtnis des Caravaggio, Frankfurt a.M.
- DESARTHE**, Agnès (2002) [1998]: Fünf Bilder meiner Frau [Cinq photos de ma femme], Frankfurt a.M.
- ERKELIUS**, Per Agne (2001) [2001]: Das Bild, das ich dir schrieb. Ein Rembrandt-Roman [Rembrandt till sin dotter], Bergisch Gladbach
- FERNÁNDEZ**, Pedro (2002) [2000]: Das Geheimnis des Malers [Tela de Juicio], München
- FILASTÒ**, Nino (1999) [1990]: Alptraum mit Signora [Incubo di signora], Berlin
- FISCHER**, Cornelius (1989): Goyas Hand, Düsseldorf
- FLEISCHHAUER**, Wolfram (1998) [1996]: Die Purpurlinie, München
- FLEUTIAUX**, Pierrette (1989) [1977]: Die Frau und das Bild [Histoire du tableau], München
- FOLLETT**, Ken (¹⁶2002) [1976]: Der Modigliani Skandal [The Modigliani Scandal], Bergisch Gladbach
- FRAYN**, Michael (2001) [1999]: Das verschollene Bild [Headlong], München
- Groendahl**, Jens Christian (2002) [1996]: Schweigen im Oktober [Tavshed i Oktober], München
- IJLANDER**, Gijs (2002) [2000]: Der Skandal [De Aanstoot], Berlin
- JUSEFOWITSCH**, Leonid (2004) [2001]: Das Medaillon. Iwan Putilin ermittelt [ДОМ СВИДАНИЙ], München
- KASTNER**, Jörg (2005): Die Farbe Blau, München
- LLEWELLYN**, Caroline (2002) [1988]: Die Galerie [The Masks of Rome], München
- MAGUIRE**, Gregory (2000) [1999]: Das Tulpenhaus oder Bekenntnisse einer häßlichen Stiefschwester [Confessions of an Ugly Stepsister], München
- MARINI**, Lorenzo (2005) [2002]: Der Tulpenmaler [L' uomo dei tulipani], München
- MAYLE**, Peter (2001) [1997]: Cézanne gesucht! [Chasing Cézanne], München
- MCCARTHY**, Maureen (2002) [1999]: Das Bild des Mädchens [Chain of Hearts], München
- MCCRORY**, Moy (1996) [1990]: Der Schrein [The Fading Shrine], München
- MCKEAN**, James (2004) [2002]: Das italienische Zimmer [Quattrocento], München
- MEYN**, Boris (2004): Die Bilderjäger, Reinbek bei Hamburg
- MOGGACH**, Deborah (2001) [1999]: Tulpenfieber [Tulp Fever], München
- MORRELL**, David (2001) [2000]: Das Porträt [Burnt Sienna], München
- NORMAN**, Howard (2001) [1998]: Der Bilderwächter [The Museum Guard], München / Wien
- OELKER**, Petra (2002) [1999]: Das Bild der alten Dame [Neugier], Reinbek bei Hamburg
- PÉREZ-REVERTE**, Arturo (2002) [1990]: Das Geheimnis der schwarzen Dame [La tabla de Flandes], München
- PLATOWA**, Viktoria (2004) [2000]: Das Taufbecken des Teufels [КУПЕЛЬ ДЪЯВОЛА], Bergisch Gladbach
- PRADA**, Juan Manuel de (2000) [1997]: Trügerisches Licht der Nacht [La tempestad], München

²⁰³¹ In [...] befindet sich das Ersterscheinungsjahr der Original-Ausgabe sowie der Original-Titel, falls sie von jenen der verwendeten Ausgabe abweichen.

- ROBERTS**, Nora [1986]: Der Maler und die Lady [The Art Of Deception]. In: Dies. (2002): Love affairs, Hamburg
- RYGIERT**, Beate (2002): Die Fälscherin, München
- SCHNEEWEIS**, Gerd J. (1992): Das Geheimnis der Sixtina. Auf der Jagd nach dem Bozzetto Michelangelo, München
- SOYENER**, Johannes K. / **Bossi**, Bartolomeo (2003) [2001]: Die Venus des Velásquez, Bergisch Gladbach
- URQUHART**, Jane (1997): Übermalungen [The Underpainter], Berlin
- VANDENBERG**, Philipp (2002) [1988]: Sixtinische Verschwörung, Bergisch Gladbach
- Vermeulen**, John (2002) [2001]: Der Garten der Lüste. Roman über Leben und Werk des Hieronymus Bosch [De tuin der lusten. Roman over het leven en werk van Jeroen Bosch], Zürich
- VINCENT**, Manuel (2002) [2000]: Die Bildersammlerin [La novia de Matisse], München
- VREELAND**, Susan (2001) [1999]: Das Mädchen in Hyazinthblau [Girl in Hyacinth Blue], München / Zürich
- WATSON**, Peter (2000) [1989]: Lügenlandschaft [Landscape of Lies], München
- WEBER**, Katharine (2000) [1998]: Musikstunde [The Music Lesson], München

8.2. Bilder

8.2.1. Gemälde

Bild 1: „Brieflesendes Mädchen am offenen Fenster“, 1658 (Jan Vermeer van Delft)	89
Bild 2: „Gabrielle d'Estrées und eine ihrer Schwestern“, 1594 (Zweite Schule von Fontainebleau)	261
Bild 3: „Das Perlenhalsband“, 1665 (Jan Vermeer van Delft).....	274
Bild 4: „Christus im Hause seiner Eltern“, 1850 (John Everett Millais)	276
Bild 5: „Ansicht von Delft“, 1660/61 (Jan Vermeer van Delft).....	280
Bild 6*: „Das Konzert“, 1664 (Jan Vermeer van Delft)	290
Bild 7: „Das Floß der Medusa“, 1819 (Jean Louis Théodore Géricault)	295
Bild 8: „Die Erschießung der Aufständischen am 3. Mai 1808“, 1814 (Francisco de Goya)	310
Bild 9: „Das Mädchen mit der Perle“, 1665 (Jan Vermeer van Delft)	313
Bild 10: „Tod Mariä“, 1605/06 (Caravaggio).....	327
Bild 11: „Napoleon in seinem Arbeitszimmer“, 1820 (Jacques-Louis David)	328
Bild 12: „Die nackte Maja“, 1800-1803 (Francisco de Goya).....	334
Bild 13: „Ophelia“, 1851/52 (John Everett Millais)	342
Bild 14: „Venus mit Spiegel“, 1644-48 (Diego Velásquez)	357
Bild 15*: „Der Tod Chattertons“, 1856 (Henry Wallis)	357
Bild 16*: „Geißelung“, 1607 (Caravaggio).....	384
Bild 17: „Die Wahrsagerin“, 1594/95 (Caravaggio)	385
Bild 18: „La Tempesta“ („Das Gewitter“), um 1506-1508 (Giorgione)	394
Bild 19: „Las Meninas“, 1656 (Diego Velásquez)	397
Bild 20: „Dame am Spinett“, 1672 (Jan Vermeer van Delft)	460
Bild 21: „Die Anatomiestunde des Doktor Nicolas Tulp“, 1632 (Rembrandt van Rijn)	509
Bild 22: „Rückkehr des verlorenen Sohnes“, 1662 (Rembrandt van Rijn)	510
Bild 23: „Susanna und die beiden Alten“, 1647 (Rembrandt van Rijn).....	511
Bild 24: „Bathseba mit König Davids Brief“, 1654 (Rembrandt van Rijn)	512
Bild 25: „Kreuzaufrichtung“, 1633 (Rembrandt van Rijn)	513
Bild 26: „Selbstporträt als Apostel Paulus“, 1661 (Rembrandt van Rijn)	515

*Alle Bilder – außer mit * gekennzeichnete – sind entnommen: 25 000 Meisterwerke. Gemälde, Zeichnungen, Grafiken, Berlin 2005. Bild 6, 15 und 16 sind zitiert nach: www.classicartrepro.de.*

8.2.2. Schematische Abbildungen

Abbildung 1: Visualisierungsliteratur.....	33
Abbildung 2: Funktionen intermedialer Systemreferenz	429

8.3. Sekundärliteratur

- ACH**, Narziss (1932): Finale Qualität (Gefügigkeit) und Objektion, Leipzig
- ADORNO**, Theodor W.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Tiedemann, Rolf (⁶1996), Frankfurt a.M.
- AISSEN-CREWETT**, Meike (1999): Rezeption als ästhetische Erfahrung. Lehren aus der literaturwissenschaftlichen Rezeptionsästhetik für die Bildende Kunst, Potsdam
- ALBERSMEIER**, Franz-Josef (1992): Theater, Film und Literatur in Frankreich. Medienwechsel und Intermedialität, Darmstadt
- ALBERTI**, Leon Battista: Das Standbild. Hrsg. von Bätschmann, Otto / Schäublin, Christoph (2000), Darmstadt
- ALFES**, Henrike F. (1995): Literatur und Gefühl. Emotionale Aspekte literarischen Schreibens und Lesens, Opladen
- ALLEN**, Graham (2000): Intertextuality, London
- ALPERS**, Svetlana: Describe or Narrate? A Problem in Realistic Representation. In: New Literary History 8 (1976), S. 15-42
- ALTHAUS**, Horst (1968): Laokoon. Stoff und Form, Bern
- ALTHOFF**, Gabriele (1991): Weiblichkeit als Kunst. Die Geschichte eines kulturellen Deutungsmusters, Stuttgart
- ANGEHRN**, Emil: Beschreibung zwischen Abbild und Schöpfung. In: Boehm, Gottfried / Pfothenhauer, Helmut (Hrsg.) (1995): Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zu Gegenwart, München, S. 59-74
- ARNHEIM**, Rudolf (1972): Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff, Köln
- ASEMISSEN**, Hermann Ulrich (1981): Las Meninas von Diego Velázquez, Kassel
- ASMAN**, Carrie: Der Kult um Vermeer – Kultur- und Wissenschaftsgeschichten zur Perle. In: Breger, Claudia / Ecker, Gisela / Scholz, Susanne (Hrsg.) (2002): Dinge. Medien der Aneignung, Grenzen der Verfügung, Königstein/Taunus, S. 70-84
- ASSMANN**, Aleida: Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose. In: Gumbrecht, Hans-Ulrich / Pfeiffer, K. Ludwig (Hrsg.) (1988): Materialität der Kommunikation, Frankfurt a.M., S. 237-251
- AUGUSTINUS**, Aurelius: Bekenntnisse. Hrsg. von Thimme, Wilhelm (1982), München / Zürich
- AUSTER**, Paul (²2002): Das Buch der Illusionen, Reinbek bei Hamburg
- BALÁZS**, Béla (1924): Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films, Wien / Leipzig
- BALTHASAR**, Hans Urs von (1985): Theologik 1: Wahrheit der Welt, Einsiedeln
- BARTELS**, Klaus: Das Verschwinden der Fiktion. Über das Altern der Literatur durch den Medienwechsel im 19. und 20. Jahrhundert. In: Bohn, Rainer / Müller, Eggo / Ruppert, Rainer (Hrsg.) (1988): Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft, Berlin, S. 239-256
- BARTHES**, Roland: Weisheit der Kunst. In: Ders. (1990): Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Frankfurt, S. 187-203
- BÄTSCHMANN**, Oskar: Bild-Text: problematische Beziehungen. In: Fruh, Clemens (Hrsg.) (1989): Kunstgeschichte – aber wie? Zehn Themen und Beispiele, Berlin, S. 27-46,
- BAUDRILLARD**, Jean (1982): Der symbolische Tausch und der Tod, München
- BAUMEISTER**, Willi (²1988): Das Unbekannte in der Kunst, Köln
- BAUMGÄRTNER**, Alfred Clemens: Massenhaft verbreitete Literatur. In: Karl Stocker (Hrsg.) (1987): Taschenlexikon der Literatur- und Sprachdidaktik, Frankfurt, S. 282-315
- BAXMANN**, Inge / **FRANZ**, Michal / **SCHÄFFNER**, Wolfgang (Hrsg.) (2000): Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert, Berlin
- BEGEMANN**, Christian: Brentano und Kleist vor Friedrichs *Mönch am Meer*. Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 64 (1990), S. 89-145
- BELTING**, Hans: Das Museum als Medium. In: Mai, Ekkehard (Hrsg.) (2001): Die Zukunft der alten Meister. Perspektiven und Konzepte für das Kunstmuseum von heute, Köln, S. 31-43
- BENJAMIN**, Walter: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Tiedemann, Rolf / Schweppenhäuser, Hermann (1980), Frankfurt
- Bensch**, Georg Dominik (1994): Vom Kunstwerk zum ästhetischen Objekt. Geschichte der phänomenologischen Ästhetik, München
- BENTELE**, Günther / **BECK**, Klaus: Information , Kommunikation , Massenkommunikation: Grundbegriffe und Modelle der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft. In: Jarren, Otfried (Hrsg.) (1994): Medien und Journalismus. Eine Einführung, Opladen, S. 16-49
- BERGER**, John (1992): Das Kunstwerk. Über das Lesen von Bildern. Essays, Berlin
- BERGER**, John (1994): Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt, Reinbek bei Hamburg
- BERGER**, John: goodbye. In: Sight & sound. The monthly film magazine 6 (1991), S. 14-17

- BERGMANN, Rolf / PAULY, Peter / SCHLAEFER, Michael** (1991): Einführung in die deutsche Sprachwissenschaft, Heidelberg
- BERNDT, Frauke**: oder alles ist anders. Zur Gattungstradition der Ekphrasis in Heiner Müllers Bildbeschreibung. In: Drügh, Heinz J. / Moog-Grünewald, Maria (Hrsg.) (2001): Behext von Bildern? Ursachen, Funktionen und Perspektiven der textuellen Faszination durch Bilder, Heidelberg, S. 287-312
- BERNHARD, Thomas** (1985): Alte Meister, Frankfurt a.M.
- BEXTE, Peter** (1999): Blinde Seher. Wahrnehmung von Wahrnehmung in der Kunst des 17. Jahrhunderts, Dresden
- BICHSEL, Peter**: Ein Tisch ist ein Tisch. In: Ders. (^o1973): Kindergeschichten, Darmstadt / Neuwied, S. 21-32
- BIELEFELDT, Christian** (2003): Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann: die gemeinsamen Werke. Beobachtungen zur Intermedialität von Musik und Dichtung, Bielefeld
- BINDER, Wolfgang**: Dichtung und Trivialliteratur. In: Ders. / Weimar, Klaus (Hrsg.) (1972): Literatur als Denkschule. Eine Vorlesung. Zürich / München, S. 15-26
- BISCHOFF, Michael**: Nahdistanzkonstruktion und Bildwahrnehmung, In: Sachs-Hombach, Klaus/Rehkämper, Klaus (Hrsg.) (1998): Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft, Wiesbaden, S. 143-151
- BLANKE, Börris / FLOCH, Jean-Marie**: Bildsemiotik. In: Zeitschrift für Semiotik 20, 3-4 (1998), S. 219-464
- BLASIUS, Jürgen**: Einleitung. In: Bohn, Volker (Hrsg.) (1990): Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik, Frankfurt a.M., S. 7-14
- BLECKMANN, Ulf**: Thematisierung und Realisierung der bildenden Kunst im Werk Robert Walsers. In: Eicher, Thomas / Bleckmann, Ulf (Hrsg.) (1994): Intermedialität. Vom Bild zum Text, Bielefeld, S. 29-58
- BOEDER, Maria** (1996): Visa est vox. Sprache und Bild in der spätantiken Literatur, Frankfurt a.M.
- BOEHM, Gottfried** (Hrsg.) (1994): Was ist ein Bild?, München
- BOEHM, Gottfried / PFOTENHAUER, Helmut** (Hrsg.) (1995): Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zu Gegenwart, München
- BOEHM, Gottfried**: Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache. In: Ders. / Pfothenauer, Helmut (Hrsg.) (1995): Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zu Gegenwart, München, S. 23-40
- BOEHM, Gottfried**: Die Wiederkehr der Bilder. In: Ders. (Hrsg.) (1994): Was ist ein Bild?, München, S. 11-38
- BOEHM, Gottfried**: Sehen. Hermeneutische Reflexionen. In: Konersmann, Ralf (Hrsg.) (1997): Kritik des Sehens, Leipzig, S. 272-298
- BOEHM, Gottfried**: Zu einer Hermeneutik des Bildes. In: Gadamer, Hans-Georg / Ders. (Hrsg.) (1978): Die Hermeneutik und die Wissenschaften, Frankfurt a.M., S. 444-471
- BÖHME, Gernot** (1995): Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik, Frankfurt a.M.
- BÖHME, Gernot** (2001): Aisthetik: Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre, München
- BÖHN, Andreas**: Dimensionen intermedialen Zitierens und indirekter Formverwendung in audiovisuellen Medien. In: Hess-Lüttich, Ernest W.B. (Hrsg.) (2001): Medien, Texte und Maschinen. Angewandte Mediensemiotik, Wiesbaden, S. 51-66
- BÖHN, Andreas**: Einleitung: Formzitat und Intermedialität. In: Ders. (Hrsg.) (2003) Formzitat und Intermedialität, St. Ingbert, S. 7-12
- BÖHN, Andreas**: Intermediale Form- und Stilzitate in Photographie und Film bei Godard, Greenaway und Cindy Sherman. In: Ders. (Hrsg.) (1999): Formzitate, Gattungsparodien, ironische Formverwendung. Gattungsformen jenseits von Gattungsgrenzen, St. Ingbert, S. 175-198
- BOHNERT, Karin** (2003): Bildnisse auf der Bühne. Zur dramatischen Funktion von gemalten Porträts in europäischen Bühnenstücken, Freiburg im Breisgau
- BOLZ, Norbert** (²1995): Am Ende der Gutenberg-Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse, München.
- BÖNNINGHAUSEN, Marion** (2004): Intermedialität im Deutschunterricht, Baltmannsweiler
- BORDWELL, David** (2005): Figures traced in light. On Cinematic Staging. Berkeley / Los Angeles
- BÖRSENBLATT** des deutschen Buchhandels (1951), S. 429-430
- BÖRSENVEREIN** des Deutschen Buchhandels (2005): Branchen-Monitor BUCH Gesamtjahr 2005, www.boersenverein.de/de/100710 (7.2.1006)
- BÖRSENVEREIN** des Deutschen Buchhandels (2005): Erfolgsgeschichte Hörbuch 2005, www.boersenverein.de/de/64588 (7.2.2006)
- BÖSEL, Rainer** (1981): Physiologische Psychologie, Berlin

- BOURDIEU**, Pierre (²1983): Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt a.M.
- BOURDIEU**, Pierre: Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung. In: Gerhards, Jürgen (Hrsg.) (1997): Soziologie der Kunst: Produzenten, Vermittler und Rezipienten, Opladen, S. 307-336
- BRAEM**, Harald (²1987): Die Macht der Farben, München
- BRANDL-RISI**, Bettina: Wahlverwandtschaften. Zur Theatralisierung von Bildern und Texten im 'tableau vivant'. In: Böhn, Andreas (Hrsg.) (2003): Formzitat und Intermedialität, St. Ingbert, S. 183-208
- BRECHT**, Bertolt: Gesammelte Werke. Hrsg. von Hauptmann, Elisabeth (1967ff.), Frankfurt a.M.
- BRINKEMPER**, Peter V. (1997): Spiegel & Echo. Intermedialität und Musikphilosophie im „Doktor Faustus“, Würzburg
- BRINKMANN**, Richard: Der angehaltene Moment. Requisiten – Genre – Tableau bei Fontane. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (1979), S. 429-462
- BROCKHAUS**. Die Enzyklopädie in 24 Bänden (²⁰1996ff.), Leipzig
- BRONFEN**, Elisabeth (1994): Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik, München
- BRÜCKNER**, Wolfgang: Bild, Bildzauber. In: Ranke, Kurt (Hrsg.) (1979): Enzyklopädie des Märchens, Berlin, Sp. 319-326
- BRUHN**, Siglind: Vom Bild zum Text, vom Text zum Ton. Picasso, Wallace Stevens und musikalische Ekphrasis in einem 'Klarviergedicht' Ravels. In: Helbig, Jörg (Hrsg.) (1998): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes, Berlin, S. 165-180
- Brunow**, Jochen: Eine andere Art zu erzählen. Utopie vom Drehbuch als eigenständiger Schreibweise. In: Ders. (Hrsg.) (³1991): Schreiben für den Film. Das Drehbuch als eine andere Art des Erzählens, München, S. 23-39
- BRUNOW**, Jochen: Vorwort. In: Ders. (Hrsg.) (³1991): Schreiben für den Film. Das Drehbuch als eine andere Art des Erzählens, München, S. 7-10
- BRYSON**, Norman (2001): Das Sehen und die Malerei, München
- BUCHSCHARTNER**, Helga (1998): Kunstbetrachtung zwischen Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft, Frankfurt a.M.
- BÜHLER**, Karl (1982): Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache, Stuttgart / New York
- BÜRGER**, Christa / **BÜRGER**, Peter / **SCHULTE-SASSE**, Jochen (Hrsg.) (1982): Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur, Frankfurt a.M.
- Burk**, Jens Ludwig (2005): Bildwissenschaft? Eine Zwischenbilanz, http://217.74.182.205/iconicturn/home/?tx_aicommblog_pi1%5BshowUid%5D=47&cHash=d77c3c95b0 (28.2.2006)
- BURKHARD**, Armin: Symbol. In: Glück, Helmut (Hrsg.) (1993): Metzler-Lexikon Sprache, Stuttgart / Weimar, S. 621-622
- BUSCH**, Bernd (1995): Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie. Frankfurt a.M.
- BUSCH**, Günter: Bilder und Wörter. In: Ritter-Santini, Lea (Hrsg.) (1991): Mit den Augen geschrieben. Von gedichteten und erzählten Bildern, München / Wien, S. 284-297
- BUSCHENDORF**, Christa: Ekphrasis und die Abkehr vom Mimesis-Prinzip. Bildgedichte Frank O´Haras auf Werke des Abstrakten Expressionismus. In: Drügh, Heinz J. / Moog-Grünwald, Maria (Hrsg.) (2001): Behext von Bildern? Ursachen, Funktionen und Perspektiven der textuellen Faszination durch Bilder, Heidelberg, S. 249-270
- BUTOR**, Michael (²1993): Die Wörter in der Malerei, Frankfurt
- CABANNE**, Pierre (1972): Gespräche mit Marcel Duchamp, Köln
- Cabezón Doty**, Claudia (2000): Literatur und Film Lateinamerikas im intermedialen Dialog. Einführung in die Geschichte der verflochtenen Wechselbeziehungen zwischen Literatur und Film Lateinamerikas seit 1960, Frankfurt a.M.
- CHEKALUK**, Eugene / **LLEWELYN**, Keith (Hrsg.) (1992): The Role of Eye Movements in Perceptual Processes, Amsterdam
- CLÜVER**, Claus: Bilder werden Worte: Zu Bildgedichten auf gegenstandslose Kunst. In: Weisstein, Ulrich (Hrsg.) (1992): Literatur und bildende Kunst: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes, Berlin, S. 298-312
- COREN**, Stanley / **WARD**, Lawrence M. / **ENNS**, James T. (⁴1994): Sensation and Perception, Orlando
- CRARY**, Jonathan (1996): Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert, Dresden
- DA VINCI**, Leonardo: Das Buch von der Malerei. Hrsg. von Ludwig, Heinrich (1882), Wien
- DA VINCI**, Leonardo: Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei. Hrsg. von Chastel, André (1990), München

- DÄLLENBACH**, Lucien (1997): *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*, Paris
- DANTO**, Arthur C. (1984): *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, Frankfurt a.M.
- DANTO**, Arthur C.: *Abbildung und Beschreibung*. In: Boehm, Gottfried (Hrsg.) (1994): *Was ist ein Bild?*, München, S. 125-147
- DANTO**, Arthur C.: *Depiction and Description*. In: *Philosophy and phenomenological research* 43 (1982), S. 1-19
- DÄSCHLER**, Eberhard: *Interpretation*. In: Schweikle, Günther / Schweikle, Irmgard (Hrsg.) (²1990): *Metzler-Literatur-Lexikon*, Stuttgart, S. 223
- DAVIES**, Cicely: *Ut Pictura Poesis*. In: *Modern Language Review* 30, (1935), S. 159-169
- DAYAN**, Daniel: *The Tudor of Classical Cinema*. In: *Film Quarterly* 3 (1974), S. 22-31
- DECKERT**, Hermann: *Zum Begriff des Porträts*. In: Ders. / Meinhard, Hanns (Hrsg.) (1929): *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 5, Marburg, S. 261-282
- DERCON**, Chris (2005): *Slow motion – die neue Langsamkeit der Bilder*, www.iconicturn.de/article.php?story=20041207163306936 (10.1.2005)
- DIDEROT**, Denis: *Ästhetische Schriften*. Hrsg. von Bassenge, Friedrich (1967), Berlin / Weimar
- DIDI-HUBERMAN**, Georges (2000): *Vor einem Bild*, München / Wien
- DIETERLE**, Bernard (1988): *Erzählte Bilder: zum narrativen Umgang mit Gemälden*, Marburg
- DIETERLE**, Gabriele S. (1992): *Verhaltenswirksame Bildmotive in der Werbung. Theoretische Grundlagen – praktische Anwendungen*, Heidelberg
- DIRSCHERL**, Klaus: *Elemente einer Geschichte des Dialogs von Bild und Text*. In: Ders. (Hrsg.) (1993): *Bild und Text im Dialog*, Passau, S. 15-26
- DÖBLIN**, Alexander: *Ausgewählte Werke in Einzelbänden*. Hrsg. von Muschg, Walter (1963), Olten / Freiburg
- DRINKUTH**, Friederike Sophie (2003): *Der moderne Auktionshandel und seine Verbindung zur Kunstgeschichte – aufgezeigt am Beispiel der führenden internationalen Auktionshäuser*, Köln
- DRÜGH**, Heinz J.: *Dies ist mein Bild. Günter Eichs „Inventur“ als Vermessung von Text und Bild*. In: Kamzelak, Roland S. (Hrsg.) (2001): *Historische Gedächtnisse sind Palimpseste. Hermeneutik – Historismus – New Historicism – Cultural Studies. Festschrift zum 70. Geburtstag von Gotthart Wunberg*, Paderborn, S. 137-155
- DRÜGH**, Heinz J.: *Vorbemerkung: Ambivalente Faszination des Bildes*. In: Ders. / Moog-Grünwald, Maria (Hrsg.) (2001): *Behext von Bildern? Ursachen, Funktionen und Perspektiven der textuellen Faszination durch Bilder*, Heidelberg, S. VII-XIX
- DRYDEN**, John: *A Parallel of Poetry and Painting*. In: Ker, William Paton (Hrsg.) (1961): *Essays of John Dryden. Vol. II*, New York
- DU DEN**. Fremdwörterbuch, Band 5 (⁶1997), Mannheim / Leipzig / Wien / Zürich
- DU DEN**. Rechtschreibung der deutschen Sprache, Band 1 (²¹1996), Mannheim / Leipzig / Wien / Zürich
- DU DEN**. Sinn- und sachverwandte Wörter, Band 8 (²1996), Mannheim / Leipzig / Wien / Zürich
- DÜRRENMATT**, Friedrich: *Gesammelte Werke*. Hrsg. von Görtz, Franz Josef (1988), Zürich
- EAGLETON**, Terry (⁴1997): *Einführung in die Literaturtheorie*, Stuttgart
- ECKEL**, Winfried: *Wissen und Sehen. Überlegungen zum Problem literarischer Bildbeschreibung*. In: Schmeling, Manfred / Schmitz-Emans, Monika (Hrsg.) (1999): *Das visuelle Gedächtnis der Literatur*, Würzburg, S. 89-110
- ECO**, Umberto (1977): *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a.M.
- ECO**, Umberto (⁵1998): *Über Spiegel und andere Phänomene*, München / Wien
- EDER**, Rainer (1997): *Der Bildergeher. Die seltsame Geschichte des Francois Barry*, Augsburg
- EHLICH**, Konrad: *Bühlersches Organonmodell*. In: Glück, Helmut (Hrsg.) (1993): *Metzler-Lexikon Sprache*, Stuttgart / Weimar, S.105-106
- EICHER**, Thomas / **BLECKMANN**, Ulf (Hrsg.) (1994): *Intermedialität. Vom Bild zum Text*, Bielefeld
- EICHER**, Thomas: *Was heißt (hier) Intermedialität?* In: Ders. / Bleckmann, Ulf (Hrsg.) (1994): *Intermedialität. Vom Bild zum Text*, Bielefeld, S. 11-28
- EILERT**, Heide (1991): *Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung. Studien zur Literatur um 1900*, Stuttgart
- ELKINS**, James (2001): *Picture & Tears: A History of People Who Have Cried in Front of Paintings*, New York
- ERNST**, Ulrich (2002): *Intermedialität im europäischen Kulturzusammenhang. Beiträge zur Theorie und Geschichte der visuellen Lyrik*, Berlin
- EYKMAN**, Christoph (2003): *Über Bilder schreiben. Zum Umgang der Schriftsteller mit Werken der bildenden Kunst*, Heidelberg
- FABO**, Sabine (1997): *Joyce und Beuys. Ein intermedialer Dialog*, Heidelberg

- FAUST**, Wolfgang Max (1977): Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder Vom Anfang der Kunst am Ende der Künste, München
- FELLMANN**, Ferdinand (1991): Symbolischer Pragmatismus. Hermeneutik nach Dilthey, Reinbek bei Hamburg
- FINGER**, Evelyn: Suche nach der vollkommenen Sprache. In Versen tanzen und in Sprüngen dichten. Die Komische Oper Berlin zeigt ein Ballett-Triptychon. In: Die Zeit 44 (2003), S. 39
- FINGER**, Evelyn: Wo die Verse laufen lernten. Geballter Mut beim ersten Poetryfilm Award in Berlin. In: Die Zeit 29 (2002), S. 41
- FISCHER-LICHTE**, Erika: Inszenierung. In: Dies. / Kolesch, Doris / Warstat, Matthias (Hrsg.) (2005): Metzler Lexikon Theatertheorie, Stuttgart / Weimar, S. 146-153
- FIX**, Ulla / **WELLMANN**, Hans: Sprachtexte – Bildtexte. Bemerkungen zum Symposium „Bild im Text – Text und Bild“ vom 6.-8. April 2000 in Leipzig. In: Dies. (Hrsg.) (2000): Bild im Text – Text und Bild, Heidelberg, S. VI-XVII
- FLEMING**, Paul (1969): Teutsche Poemata (Nachdruck der Ausgabe Lübeck 1642), Hildesheim
- FLUSSER**, Vilém (1996): Kommunikologie, Mannheim
- FLUSSER**, Vilém (⁴1992): Die Revolution der Bilder. Der Flussler-Reader zu Kommunikation, Medien und Design, Mannheim
- FOLTIN**, Hans Friedrich: Die minderwertige Prosaliteratur. Einteilung und Bezeichnungen. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 39 (1965), S. 288 – 323
- FOLTINEK**, Herbert / **LEITGEB**, Christoph (Hrsg.) (2002): Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär, Wien
- FONTANE**, Theodor: Werke. Hrsg. von Groß, Edgar (1959), München (Nymphenburger Ausgabe)
- FOUCAULT**, Michel (1971): Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt a.M.
- FRENSCHKOWSKI**, Helena (1995): Phantasmagorien des Ich. Die Motive Spiegel und Porträt in der Literatur des 19. Jahrhunderts, Frankfurt a.M.
- FRENZEL**, Elisabeth: Doppelgänger. In: Dies. (Hrsg.) (1992): Motive der Weltliteratur, Stuttgart, S. 94-113
- FREY**, Dagobert (1976): Bausteine zu einer Philosophie der Kunst, Darmstadt
- FRICKE**, Harald: Das Mädchen... In: die tageszeitung 7471 (25.9.2004), S. 17
- FRÜH**, Werner: Unterhaltungswert und Wert der Unterhaltung. Eine dynamisch-pluralistische Ethik. In: Ders. / Stiehler, Hans-Jörg (Hrsg.) (2003): Theorie der Unterhaltung. Ein interdisziplinärer Diskurs, Köln, S. 199-273
- FRYE**, Northrop (1981): The Great Code: The Bible and Literature, Toronto
- FÜGER**, Wilhelm: Wo beginnt Intermedialität? Latente Prämissen und Dimensionen eines klärungsbedürftigen Konzepts. In: Helbig, Jörg (Hrsg.) (1998): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes, Berlin, S. 41-57
- GADAMER**, Hans-Georg (⁵1986): Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen
- GADAMER**, Hans-Georg: Anschauung und Anschaulichkeit. In: Neue Hefte für Philosophie 18 (1979), S. 1-13
- GEBAUER**, Gunter (Hrsg.) (1984): Das Laokoon-Projekt: Plane einer semiotischen Ästhetik, Stuttgart
- GEHLEN**, Arnold (²1965): Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei, Frankfurt a.M. / Bonn
- GERLEIT**, Annegret (2005): Pictures want to be kissed... [Interview mit William J.T. Mitchell], www.iconicturn.de/iconicturn/home/?tx_aicommblog_pi1%5BshowUid%5D=20&cHash=f3aff1260e (28.2.2006)
- GERNDT**, Helge (2005): Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkskundlichen Bildwissenschaft, Münster
- GILMAN**, Ernest B. (1978): The Curious Perspective: Literary and Pictorial Wit in the Seventeenth Century, New Haven
- GIULIANI**, Luca: Laokoon in der Höhle des Polyphem. Zur einfachen Form des Erzählens in Bild und Text. In: Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft 28 (1996), S. 1-47
- GLÜCK**, Helmut: Vergleich. In: Ders. (Hrsg.) (1993): Metzler-Lexikon Sprache, Stuttgart / Weimar, S. 677
- GNAM**, Andrea (2004): Sei meine Geliebte, Bild! Die literarische Rezeption der Medien seit der Romantik, München
- GOEBEL**, Gerhard: Funktionen des 'Buches im Buche' in Werken zweier Repräsentanten des

- ´Nouveau Roman´. In: Leube, Eberhard / Schrader, Ludwig (Hrsg.) (1972): Interpretation und Vergleich. Festschrift für Walter Pabst, S. 34-52
- GOETHE**, Johann Wolfgang von: Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hrsg. von Erich Trunz (1948-1960), Hamburg / München
- GOETHE**, Johann Wolfgang von: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Hrsg. von Beutler, Ernst (1948ff.), Zürich / Stuttgart
- GOGOL**, Nikolai: Gesammelte Werke. Hrsg. von Martini, Angela (1982), Stuttgart
- GOMBRICH**, Ernst (1982): The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation, Oxford
- GOMBRICH**, Ernst H. (1967): Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Köln
- GOMBRICH**, Ernst H. (1994): Das forschende Auge. Kunstbetrachtung und Naturwahrnehmung, Frankfurt a.M. / New York
- GOMBRICH**, Ernst H.: Der fruchtbare Moment. Vom Zeitelement in der bildenden Kunst. In: Ders (Hrsg.) (1984): Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Stuttgart, S. 40-62
- GOMBRICH**, Ernst H.: Moment and Movement in Art. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 27 (1964), S. 293-306.
- GOMBRICH**, Ernst H.: Standards of Truth: The Arrested Image and the Moving Eye. In: Mitchell, W.J.T. (Hrsg.) (1980): The Language of Images, S. 181-218
- GOODMAN**, Nelson (²1997): Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie, Frankfurt a.M.
- GRAF**, Bernhard / **TREINEN**, Heiner (1983): Besucher im Technischen Museum. Zum Besucherverhalten im Deutschen Museum München, Berlin
- GRAF**, Fritz: Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike. In: Boehm, Gottfried / Pfothner, Helmut (Hrsg.) (1995): Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zu Gegenwart, München, S. 143-153
- GRAUPNER**, Stefan (1995): Vernetzungsmöglichkeiten ästhetischer Ausdrucksformen im künstlerischen Arbeitsprozess als ein Modell ästhetischer Bildung. Peter Greenaway, Rebecca Horn, Robert Wilson, Würzburg
- GRIEM**, Julika: Film und Literatur. In: Nünning, Ansgar (Hrsg.) (²2001): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, Stuttgart, S. 178-180
- GRIESHOP**, Herbert (1998): Rhetorik des Augenblicks. Studien zu Thomas Bernhard, Heiner Müller, Peter Handke und Botho Strauß, Würzburg
- GRIMM**, Jacob / **GRIMM**, Wilhelm (1885): Deutsches Wörterbuch, Leipzig
- GROSS**, Sabine: Bild – Text – Zeit: Ekphrasis in Gert Hoffmanns „Der Blindensturz“. In: Fix, Ulla / Wellmann, Hans (Hrsg.) (2000): Bild im Text – Text und Bild, Heidelberg, S. 105-128
- GROSSKLAUS**, Götz: Das technische Bild der Wirklichkeit: Von der Nachahmung (Mimesis) zur Erzeugung (Simulation). In: Titzmann, Michael (Hrsg.) (1993): Zeichen(theorie) und Praxis. 6. internationaler Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Semiotik. 8.-11. Oktober 1990, Passau, S. 89-111
- HÄCKER**, Hartmut O. / **STAPP**, Kurt-H. (Hrsg.) (¹⁴2004): Dorsch Psychologisches Wörterbuch, Bern
- HALSALL**, Albert W.: Beschreibung. In: Ueding, Gert (Hrsg.) (1992): Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Band 1, Tübingen, Sp. 1495-1510
- HAMON**, Philippe: Qu´est-ce qu´une description ? In : Poétique 12 (1972), S. 465-485
- Hansen-Löve**, Aage A.: Intermedialität und Intertextualität, Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne. In: Schmid, Wolf / Stempel, Wolf-Dieter (Hrsg.) (1983): Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität, Wien, S. 291-360
- HART NIBBRIG**, Christiaan L.: „Wenn Bilder den Mund und Texte die Augen aufmachen...“ Zwischen Wort und Bild: Übersetzungsprobleme. In: Ritter-Santini, Lea (Hrsg.) (1991): Mit den Augen geschrieben. Von gedichteten und erzählten Bildern, München / Wien, S. 170-195
- HASEBROOK**, Joachim (1995): Multimedia-Psychologie. Eine neue Perspektive menschlicher Kommunikation, Heidelberg / Berlin / Oxford
- HECKMANN**, Herbert (Hrsg.) (1986): Angst vor Unterhaltung? Über einige Merkwürdigkeiten unseres Literaturverständnisses, München / Wien
- HECKMANN**, Herbert: Die Angst vor dem Vergnügen. In: Ders. (Hrsg.) (1986): Angst vor Unterhaltung? Über einige Merkwürdigkeiten unseres Literaturverständnisses, München / Wien, S. 11-22
- HECKSCHER**, Kurt: Bild. In: Mackensen, Lutz (Hrsg.) (1933): Handwörterbuch des deutschen Märchens, Band 1, Berlin, S. 253 - 255
- HEFFERNAN**, James A.W. (1993): Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery, Chicago / London
- HEGEL**, Georg Wilhelm Friedrich (1970): Theorie-Werkausgabe in 20 Bänden, Band 1 [Vorlesungen über die Ästhetik], Frankfurt a.M.

- HEINZ-MOHR**, Gerd (²1998): Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst, München
- HEITMANN**, Annegret (2003): Intermedialität im Durchbruch, Freiburg im Breisgau
- HEITMANN**, Annegret: Erinnerung – Kanonrevision – Bildkritik. Funktionalisierungen von Bildbezügen in der skandinavischen Literatur der 1990er Jahre. In: Dies. / Eglinger, Hanna (Hrsg.) (2002): BildDurchSchrift: zum visuellen Diskurs in der skandinavischen Gegenwartsliteratur, Freiburg im Breisgau, S. 9-25
- HELBIG**, Jörg (Hrsg.) (1998): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes, Berlin
- HELBIG**, Jörg: Intermediales Erzählen. Baustein für eine Typologie intermedialer Erscheinungsformen in der Erzählliteratur am Beispiel der Sonatenform von Anthony Burgess' A Clockwork Orange. In: Ders. (Hrsg.) (2001): Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert: Festschrift für Wilhelm Füger, Heidelberg, S. 131 - 152
- HELBIG**, Jörg: Vorwort des Herausgebers. In: Ders. (Hrsg.) (1998): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes, Berlin, S. 8-13
- HELLER**, Heinz-Bernd: Historizität als Problem der Analyse intermedialer Beziehungen. Die „Technifizierung der literarischen Produktion“ und „filmische“ Literatur. In: Schöne, Alexander (Hrsg.) (1985): Akten des VII. Internationalen Germanistenkongresses Göttingen, Tübingen, S. 277-285
- HELLER**, Heinz-Bernd: Literatur und Film. Die historische Dimension. In: Koebner, Thomas (Hrsg.) (1983): Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, Band 20 [Zwischen den Weltkriegen] Wiesbaden, S. 161-194
- HERDER**, Johann Gottfried von: Sämtliche Werke. Hrsg. von Suphan, Bernhard (1878), Berlin
- HESS**, Ulrike (1999): Kunsterfahrung an Originalen. Eine kunstpädagogische Aufgabe für Schule und Museum, Weimar
- HEVERS**, Edda: Der gebrochene Spiegel (Diego Velásquez' „Las Meninas“). In: Bareuther, Herbert / Koch, Gertrud (Hrsg.) (1998): Wahrnehmung, Blick, Perspektive. Kunst und Psychoanalyse. Tagung Sigmund-Freud-Institut am 30. April 1995, Münster, S. 85-107
- HEYDEBRAND**, Renate von / **WINKO**, Simone (1996): Einführung in die Wertung von Literatur. Systematik, Geschichte, Legitimation, Paderborn
- HICKETHIER**, Knut (1993): Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart / Weimar
- HIEBEL**, Hans H.: Robert Walsers „Jakob von Gunten“. Zerstörung der Signifikanz im modernen Roman. In: Hinz, Klaus-Michael / Horst, Thomas (Hrsg.) (1991): Robert Walser, Frankfurt a.M., S. 240-275
- HIEBEL**, Hans H.: Vorbemerkung. In: Ders. / Hiebler, Heinz / Kogler, Karl / Walitsch, Herwig (Hrsg.) (1999): Große Medienchronik, München, S. 7-8
- HOEPS**, Reinhard (1999): Aus dem Schatten des goldenen Kalbes. Skulptur in theologischer Perspektive, Paderborn
- HOESTEREY**, Ingeborg (1988): Verschlungene Schriftzeichen. Intertextualität von Literatur und Kunst in der Postmoderne, Frankfurt a.M.
- HOFFMANN**, E.T.A.: Poetische Werke. Hrsg. von Walter Wellenstein (1957ff.), Berlin
- HOHLWEG**, Armin: Ekphrasis. In: Wessel, Klaus / Restle, Marcell (Hrsg.) (1971): Reallexikon zur Byzantinischen Kunst, Band II, Stuttgart, Sp. 33-75
- HOHMEYER**, Jürgen: Raunen im Letternwald. Viel Lärm um leere Sprüche? In der Kunstszene floriert das Spiel mit Schrift und Wort. Bisweilen poetische, oft aber haarsträubend banale Parolen werden an die Wand gemalt oder in Stein gemeißelt. Der Trend-Pionier Lawrence Weiner stellt jetzt in Berlin und Köln aus. In: Der SPIEGEL 35 (2000), S. 186-188
- HOLLANDER**, Anne: Moving Pictures. In: Raritan. A Quarterly Review 5 (1986), S. 82-102
- HOLLÄNDER**, Hans: Augenblicksbilder. Zur Zeit-Perspektive in der Malerei. In: Thomsen, Christian W. / Ders. (Hrsg.) (1984): Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaft, Darmstadt, S. 175-197
- HOLLÄNDER**, Hans: Literatur, Malerei und Graphik. Wechselwirkungen, Funktionen und Konkurrenzen. In: Zima, Peter V. (Hrsg.) (1995): Literatur intermedial: Musik – Malerei – Photographie – Film, Darmstadt, S. 129-170
- HOLLANDER**, John: The Poetics of Ekphrasis. In: Word & Image. A journal of verbal visual enquiry 4.1 (1988), S. 209-219
- HOLZKAMP**, Klaus (⁴1978): Sinnliche Erkenntnis. Historischer Ursprung und gesellschaftliche Funktion der Wahrnehmung, Königsstein/Taunus
- HOLZMANN**, Gabriela (2001): Schaulust und Verbrechen: eine Geschichte des Krimis als Mediengeschichte (1850 – 1950), Stuttgart / Weimar
- HOMER**: Ilias. Hrsg. von Hampe, Roland (1979), Stuttgart
- HUBER**, Hans Dieter (2004): Bild, Beobachter, Milieu. Entwurf einer allgemeinen Bildwissenschaft,

Ostfildern-Ruit

- HUBER**, Hans Dieter: Materialität und Immaterialität der Netzkunst In: kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, Sonderheft Netzkunst, 1 (1998), S. 39-53
- HÜGEL**, Hans-Otto: Ästhetische Zweideutigkeit der Unterhaltung. Eine Skizze ihrer Theorie. In: montage/av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation 2,1 (1993), S. 119-141
- HÜGEL**, Hans-Otto: Einführung. In: Ders. (Hrsg.) (2003): Handbuch Populärer Kultur. Begriff, Theorien und Diskussionen, Stuttgart / Weimar, S. 1-22
- HÜGEL**, Hans-Otto: Unterhaltung. In: Ders. (Hrsg.) (2003): Handbuch Populärer Kultur. Begriff, Theorien und Diskussionen, Stuttgart / Weimar, S. 73-82
- HUSTVEDT**, Siri (⁴2003): Die Verzauberung der Lily Dahl, Reinbek bei Hamburg
- HYMAN**, John: Bilder betrachten. In: Sachs-Hombach, Klaus / Rehkämper, Klaus (Hrsg.) (1998): Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft, Wiesbaden, S. 33-48
- IMDAHL**, Max (²1988): Giotto, Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik, München
- INGARDEN**, Roman (1968): Vom Erkennen des literarischen Kunstwerkes, Tübingen
- ISER**, Wolfgang (⁴1994): Der Akt des Lesens, München
- JÄKEL-SCHLEGLMANN**, Sylvia (1994): Zum Lobe der Frauen. Untersuchungen zum Bild der Frau in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts, München
- JANECKE**, Christian: Schadet die Kunst der Intermedialitätsforschung? Martin Honerts Ein Szenisches Modell des 'Fliegenden Klassenzimmers'. In: Böhn, Andreas (Hrsg.) (2003): Formzitat und Intermedialität, St. Ingbert, S. 145-182
- JAPP**, Uwe: Das Fernsehen als Gegenstand der Literatur und der Literaturwissenschaft, Siegen. In: Schanze, Helmut (Hrsg.) (1996): Fernsehgeschichte der Literatur: Voraussetzungen – Fallstudien – Kanon, München, S. 17-28
- JECK**, Udo Reinhold: Die „Beseelung“ des Bildes. Stationen in der Geschichte einer bildertheoretischen Grundkategorie – Ästhetik als Problem der europäischen Geistesgeschichte. In: Scheel, Werner / Bering, Kunibert (Hrsg.) (1997): Kunst und Ästhetik: Erkundungen in Geschichte und Gegenwart, Berlin, S. 9-34
- JESSEN**, Jens / **KIPPHOFF**, Petra: Im Königsbett der Kunstgeschichte. Ein Gespräch mit Horst Bredekamp, dem Kunsthistoriker und Träger des Aby M. Warburg-Preises, über den Papst in und vor dem Fernseher, die komplexe Macht der Bilder und das Fußballspiel als Gesamtkunstwerk. In: Die Zeit 15 (2005), S. 47
- JEBING**, Benedikt / **KÖHNEN**, Ralph (2003): Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft, Stuttgart
- JONGH**, Eddi de: Die Sprachlichkeit der niederländischen Malerei im 17. Jahrhundert. In: Schulze, Sabine (Hrsg.) (1993): Leselust. Niederländische Malerei von Rembrandt bis Vermeer, Stuttgart, S. 22-23
- JOST**, Hermand (1996): Angewandte Literatur: politische Strategien in den Massenmedien, Berlin
- JÜRGENS**, Christian: Literatur im Zeitalter des Kinos II. Das „Man“ ohne Eigenschaften oder: Fluchtlinien literarischer Aufschreibesysteme. In: Segeberg, Harro (Hrsg.) (2000): Die Perfektionierung des Scheins. Das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste, München, S. 275-296
- KAFKA**, Franz: Beschreibung eines Kampfes. Die zwei Fassungen. Parallelausgabe nach den Handschriften. Hrsg. von Brod, Max (1969), Frankfurt a.M.
- KALLAI**, Ernst: Malerei und Fotografie. In: Kemp, Wolfgang (Hrsg.) (1979): Theorie der Fotografie II [1912-1945], München, S. 112-135
- KELLNER**, Rolf: Unterhaltungsliteratur. In: Schweikle, Günther / Schweikle, Irmgard (Hrsg.) (²1990): Metzler-Literatur-Lexikon, Stuttgart, S. 481
- KEMP**, Wolfgang: Die Kunst des Schweigens. In: Koebner, Thomas (Hrsg.) (1989): Laokoon und kein Ende: der Wettstreit der Künste, München, S. 96-119
- KERBER**, Bernhard: Rahmen ohne Bilder – Eine Zitat-Montage. In: Scheel, Werner / Bering, Kunibert (Hrsg.) (1997): Kunst und Ästhetik: Erkundungen in Geschichte und Gegenwart, Berlin, S. 117-139
- KITTLER**, Friedrich A. (²1987): Aufschreibesysteme 1800/1900, München
- KLARER**, Mario (2001): Ekphrasis: Bildbeschreibung als Repräsentationstheorie bei Spenser, Sidney, Lyly und Shakespeare, Tübingen
- KLEE**, Paul (²1991): Kunst-Lehre. Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formenlehre, Leipzig
- KLEIN**, Hans Joachim: Kunstpublikum und Kunstrezeption. In: Gerhards, Jürgen (Hrsg.) (1997): Soziologie der Kunst: Produzenten, Vermittler und Rezipienten, Opladen, S. 337-359

- KLEIN**, Ulrike (1993): Der Kunstmarkt. Zur Interaktion von Ästhetik und Ökonomie, Frankfurt a.M.
- KLIER**, Melanie (2002): Kunstsehen. Literarische Konstruktion und Reflexion von Gemälden in E. T. A. Hoffmanns Serapions-Brüdern mit Blick auf die Prosa Georg Heyms, Frankfurt a.M.
- KLIER**, Melanie: Kunstsehen. E.T.A. Hoffmanns literarisches Gemälde Doge und Dogaresse. In: E.T.A. Hoffmann Jahrbuch 7 (1999), S. 29-49
- KLING**, Silvia (2002): Filmologie und Intermedialität. Der filmologische Beitrag zu einem aktuellen medienwissenschaftlichen Konzept, Tübingen
- KLINKERT**, Thomas: Der Text als Bildmedium? Zu Text-Bild-Beziehungen bei Claude Simon und Georges Perec. In: Ochsner, Beate / Grivel, Charles (Hrsg.) (2001): Intermediale: kommunikative Konstellationen zwischen Medien, Tübingen, S. 117-147
- KLUGE**, Friedrich (²²1989): Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Berlin / New York
- KOCH**, Sandra: Die nackte Maske: Bild-Text-Beziehungen. In: Fix, Ulla / Wellmann, Hans (Hrsg.) (2000): Bild im Text – Text und Bild, Heidelberg, S. 409-141
- KOCHHAN**, Christoph: Faible für Heiteres. Marktforschung: Romane sind beim Kunden beliebt. Welche Themen besonders gut ankommen und welche Preise akzeptiert werden, zeigt eine neue Untersuchung. In: Börsenblatt 6 (2004), S. 13-15
- KOEBNER**, Thomas: Verteidigung der Bildbeschreibung. Fragmente zu einem anderen Laokoon. In: Lämmert, Eberhard / Scheunemann, Dietrich (Hrsg.) (1988): Regelkram und Grenzgänge: von poetischen Gattungen, München, S. 136-162
- KOLERS**, Paul A.: Reading Pictures and Reading Texts. In: Perkins, David / Leondar, Barbara (Hrsg.) (1977): The Arts and Cognition, Baltimore, S. 136-164
- KOLESCH**, Doris: Intermedialität. In: Fischer-Lichte, Erika / Kolesch, Doris / Warstat, Matthias (Hrsg.) (2005): Metzler Lexikon Theatertheorie, Stuttgart / Weimar, S. 159-161
- KOLESCH**, Doris: Robert Wilsons *Dantons Tod*: Das nomadische Auge und das Archiv der Geschichte. In: Eming, Jutta / Jael Lehmann, Annette / Maassen, Irmgard (Hrsg.) (2003): Mediale Performanzen. Historische Konzepte und Perspektiven, Freiburg, S. 237-250
- KÖRTE**, Peter: Die DNA der Kunst. Kunsthistoriker glaubten es nicht, doch Naturwissenschaftler haben es bewiesen: Jetzt wird in London der letzte Vermeer versteigert. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 27 (2004), S. 23
- KRANZ**, Gisbert (1981): Das Bildgedicht: Theorie, Lexikon, Bibliographie, Band 1, Köln / Wien / Böhlau
- KRANZ**, Gisbert: Das Bildgedicht: Geschichtliche und poetologische Betrachtungen. In: Weisstein, Ulrich (Hrsg.) (1992): Literatur und bildende Kunst: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes, Berlin, S. 152-157
- KREISER**, Imke (2002): Laokoon im einundzwanzigsten Jahrhundert oder die Neurobiologie der Ästhetik, Bochum
- KREMER**, Detlef (1995): Peter Greenaways Filme. Vom Überleben der Bilder und Bücher Stuttgart
- KREMER**, Detlef (2004): Literaturwissenschaft als Medientheorie, Münster
- KREMER**, Detlef: Synästhesie. In: Müller, Jan-Dirk (Hrsg.) (2003): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Band III, Berlin / New York, S. 557-559
- KREMER**, Detlef: Text und Medium. In: Sabel, Barbara / Bucher, André (Hrsg.) (2001): Der unfeste Text. Perspektiven auf einen literaturwissenschaftlichen Leitbegriff, Würzburg, S. 23-53
- KREUZER**, Helmut (Hrsg.) (1977): Literaturwissenschaft – Medienwissenschaft, Heidelberg
- KREUZER**, Helmut: Trivilliteratur als Forschungsproblem. Zur Kritik des deutschen Trivialromans seit der Aufklärung. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literatur und Geistesgeschichte 41 (1967), S. 173-191
- KRIEGER**, Murray: Das Problem der Ekphrasis: Wort und Bild, Raum und Zeit – und das literarische Werk. In: Boehm, Gottfried / Pfothenhauer, Helmut (Hrsg.) (1995): Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zu Gegenwart, München, S. 41-57
- KRIPPENDORFF**, Klaus: Der verschwundene Bote. Metaphern und Modelle der Kommunikation. In: Merten, Klaus / Schmidt, Siegfried J. / Weischenberg, Siegfried (Hrsg.) (1994): Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft, Opladen, S. 79-113
- KRIS**, Ernst / **KURZ**, Otto (1980): Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, Frankfurt a.M.
- KRISTEVA**, Julia (1978): Die Revolution der poetischen Sprache, Frankfurt a.M.
- KROEBER-RIEL**, Werner / **WEINBERG**, Peter (⁷1999): Konsumentenverhalten, München
- KROEBER-RIEL**, Werner: Effects of Emotional Pictorial Elements in Ads Analyzed by Means of Eye Movement Monitoring. In: Advances in Consumer Research 11 (1984), S. 591-596
- KUNERT**, Günter: Beschreiben I. In: Ders. (1984): Verspätete Monologe, München, S. 101-102
- LACHMANN**, Renate: Ebenen des Intertextualitätsbegriffs. In: Stierle, Karlheinz / Warning, Reiner (Hrsg.) (1984): Das Gespräch, München, S. 133-138

- LAMBERT**, Frédéric: Versinkung (in) und Ablenkung – Tugenden der Lektüre und Gefahren des Bildes? In: Früh, Werner / Stiehler, Hans-Jörg (Hrsg.) (2003): Theorie der Unterhaltung. Ein interdisziplinärer Diskurs, Köln, S. 182-198
- LÄMMERT**, Eberhard / **SCHEUNEMANN**, Dietrich: Literatur und andere Künste. Einer neuen Reihe zum Geleit. In: Dies. (Hrsg.) (1988): Regelkram und Grenzgänge: von poetischen Gattungen, München, S. 7-14
- LANGEN**, August (1940): Kunstwerke in dichterischer Deutung, Dresden
- LANGEN**, August: Die Technik der Bildbeschreibung in Diderots „Salons“. In: Romanische Forschungen. Vierteljahrsschrift für romanische Sprachen und Literaturen 61 (1948), S. 324-387
- LANTERMANN**, Ernst-Dieter (1992): Bildwechsel und Einbildung. Eine Psychologie der Kunst, Berlin
- LAROCHE**, Bernd (1976): Das Bildnis und die Bildnisbegegnung. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung eines Motivs in der deutschen Literatur des 16. – 19. Jahrhunderts, Münster
- LE BON**, Gustave (¹⁵1982): Psychologie der Massen, Stuttgart
- LENZ**, Bernd: Popular Literature und Cultural Studies. Bilanz und Perspektiven. In: Petzold, Dieter / Späth, Eberhard (Hrsg.) (1990): Unterhaltungsliteratur: Ziele und Methoden ihrer Erforschung, Erlangen, S. 161-175
- LESSING**, Gotthold Ephraim: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hrsg. von Barner, Wilfried (1979ff.), Frankfurt a.M.
- LEWEKE**, Anke: Tänzeln über dem Nichts. In seinem Film „Vater und Sohn“ gelingt dem russischen Regisseur Alexander Sokurov ein wunderbares Beziehungsgemälde. In: Die Zeit 34 (2004), S. 41
- LICHTENBERG**, Georg Christoph (1972): Schriften und Briefe, Band 3, München
- LICHTWARK**, Alfred (⁷1909): Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken, Berlin
- LISSMANN**, Konrad Paul: Unterhaltungsindustrie. In: Nünning, Ansgar (Hrsg.) (²2001): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, Stuttgart, S. 653-654
- LINDNER**, Bernd (1995): Besucher im Sprengel Museum Hannover. Eine kultursoziologische Bestandsaufnahme, Band 1, Leipzig
- LOBSIEN**, Eckhard: Bildlichkeit, Imagination, Wissen: Zur Phänomenologie der Vorstellungsbildung in literarischen Texten. In: Bohn, Volker (Hrsg.) (1990): Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik, Frankfurt a.M., S. 89-114
- LUHMANN**, Niklas (1987): Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie, Frankfurt a.M.
- LUHMANN**, Niklas (1995): Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt a.M.
- LUHMANN**, Niklas (²1996): Die Realität der Massenmedien, Opladen
- LUSERKE-JAQUI**, Matthias (2002): Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft, Göttingen
- LÜTZELER**, Heinrich (1975): Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft – Systematische und entwicklungsgeschichtliche Darstellung und Dokumentation des Umgangs mit der bildenden Kunst, Freiburg / München
- LÜTZELER**, Paul Michael (2001): Kulturbruch und Glaubenskrise. Hermann Brochs „Die Schlafwandler“ und Matthias Grünewalds „Isenheimer Altar“, Tübingen
- LYOTARD**, Jean-Francois (1973) : Dérive à partir de Marx et Freud, Paris
- MAASE**, Kaspar: Massenkultur. In: Hügel, Hans-Otto (Hrsg.) (2003): Handbuch Populärer Kultur. Begriff, Theorien und Diskussionen, Stuttgart / Weimar, S. 48-56
- MAHLER**, Andreas: Erzählt der Film? In: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur (2001), S. 260 –269
- MAI**, Martina (2000): Bilderspiegel – Spiegelbilder. Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst in Malerromanen des 20. Jahrhunderts, Würzburg
- MAINTZ**, Christian: Theater und Film. Historische Präliminarien. In: Ders. / Möbert, Oliver / Schumann, Matthias (Hrsg.) (2002): Schaulust. Theater und Film – Geschichte und Intermedialität, Münster, S. 5-36
- MALETZKE**, Gerhard (1978): Psychologie der Massenkommunikation. Theorie und Systematik, Hamburg
- MANGOLD**, Ijoma: Ein regelrechtes Erdbeben. Steht der Verkauf von Ullstein Heyne List bevor? In: Süddeutsche Zeitung (8./9.2.2003), S. 13
- MANGUEL**, Alberto (2002): Bilder lesen. Eine Geschichte der Liebe und des Hasses, München
- MANN**, Thomas: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Hrsg. von Detering, Heinrich et. al. (2002ff.), Frankfurt a.M.
- MARIN**, Louis: Zu einer Theorie des Lesens in den bildenden Künsten: Poussins Arkadische Hirten. In: Kemp, Wolfgang (Hrsg.) (1992): Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Berlin, S. 142-168
- MARTENSTEIN**, Harald: Als das Zappen noch geholfen hat. Vor zwanzig Jahren startete das private Fernsehen. Seither muss sich unser Leben zwischen die Werbeblöcke zwängen. In: Die Zeit 3

(2004), S. 37

MÄRZ, Ursula: Bovary, rückwärts. Cathleen Shines „Tage mit Emma“ oder das Ende der Postmoderne. In: Die Zeit 13 (2004), S. 59

MATT, Peter von: Die gemalte Geliebte. Zur Problematik von Einbildungskraft und Selbsterkenntnis im erzählenden Werk E.T.A. Hoffmanns. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift (1971), S. 395-412

MATTENKLOTT, Gert: Gibt es U- und E-Leser? In: Heckmann, Herbert (Hrsg.) (1986): Angst vor Unterhaltung? Über einige Merkwürdigkeiten unseres Literaturverständnisses, München / Wien, S. 34-40

MAUR, Karin von (Hrsg.) (1985): Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts, München

MAYER, Ruth: Populärkultur. In: Nünning, Ansgar (Hrsg.) (²2001): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, Stuttgart, S. 514-515

MAYER, Ruth: Postmoderne/Postmodernismus. In: Nünning, Ansgar (Hrsg.) (²2001): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, Stuttgart, S. 522-523

McHALE, Brian (1987): Postmodernist Fiction, New York

MCLUHAN, Marshall (1968): Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters, Düsseldorf / Wien

MCLUHAN, Marshall (²1995): Die Magischen Kanäle, Dresden / Basel

MECKE, Jochen / **ROLOFF**, Volker (Hrsg.) (1999): Kino-(Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur, Tübingen

MECKE, Jochen / **ROLOFF**, Volker: Intermedialität in Kino und Literatur der Romania. In: Dies. (Hrsg.) (1999): Kino-(Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur, Tübingen, S. 7-22

MERGENTHALER, Volker (2002): Sehen schreiben – schreiben sehen. Literatur und visuelle Wahrnehmung im Zusammenspiel, Tübingen

MERSCH, Dieter (2002): Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis, München

METZ, Christian (2000): Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino, Münster

MEYER, Petra Maria (2001): Intermedialität des Theaters. Entwurf einer Semiotik der Überraschung, Düsseldorf

MITCHELL, W.J.T.: Spatial Form in Literature: Toward a General Theory. In: Critical Inquiry 6 (1980), S. 539-556

MITCHELL, W.J.T.: The Pictorial Turn. In: Art Forum 3 (1992), S. 89-95

MITCHELL, W.J.T.: The Pictorial Turn. In: Kravagna, Christian (Hrsg.) (1997): Privileg Blick: Kritik der visuellen Kulturen, Berlin, S. 15-40

MITCHELL, W.J.T.: Was ist ein Bild? In: Bohn, Volker (Hrsg.) (1990): Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik, Frankfurt a.M., S. 17-68

MOLNAR, Francois / **RATSIKAS**, Demitrios: Some Aesthetical Aspects of Visual Exploration. In: O`Regan, J. Kevin / Lévy-Schoen, Ariane (1987): Eye Movements: from Physiology to Cognition, Amsterdam, S. 363-374

MÖNIG, Klaus (2002): Malerei & Grafik in deutscher Lyrik des 20. Jahrhunderts, Freiburg

MONTY, Richard A. / **SENDERS**, John W. (Hrsg.) (1976): Eye Movements and Psychological Processes, Hillsdale (N.J.)

MOOG-GRÜNEWALD, Maria: Der Sänger im Schild – oder: Über den Grund ekphrastischen Schreibens. In: Drügh, Heinz J. / Dies. (Hrsg.) (2001): Behext von Bildern? Ursachen, Funktionen und Perspektiven der textuellen Faszination durch Bilder, Heidelberg, S. 1-19

MOOKYU, Kim (2003): Mediale Konfigurationen. Ein Beitrag zur Theorie der Intermedialität, Konstanz

MORITZ, Karl Philipp: Werke. Hrsg. von Hollmer, Heide / Meier, Albert (1997), Frankfurt a.M.

MOSTHAF, Franziska (2000): Metaphorische Intermedialität: Formen und Funktionen der Verarbeitung von Malerei im Roman. Theorie und Praxis in der englischsprachigen Erzählkunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Trier

MUKAROVSKÝ, Jan (1978): Structure, Sign and Funktion, New Haven, S. xxix.

MÜLLER, Jürgen E. (1996): Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation, Münster

MÜLLER, Jürgen E.: Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte. In: Helbig, Jörg (Hrsg.) (1998): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes, Berlin, S. 31-40

MÜLLER, Jürgen E.: Intermediality. A Plea and Some Theses for a New Approach in Media Studies. In: Lagerroth, Ulla-Britta / Lund, Hans / Hedling, Erik (Hrsg.) (1997): Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media, Amsterdam, S. 295-304

MÜLLER, Marion G. (2003): Grundlagen der visuellen Kommunikation. Theorieansätze und Analysemethoden, Konstanz

- MÜLLER-SEIDEL**, Walter (²1969): Probleme der literarischen Wertung. Über die Wissenschaftlichkeit eines unwissenschaftlichen Themas, Stuttgart
- MURCH**, Gerald / **WOODWORTH**, Gail (1978): Wahrnehmung, Stuttgart
- MUSIL**, Robert: Der literarische Nachlaß. Hrsg. von Aspetsberger, Friedbert / Eibl, Karl / Frisé, Adolf (1992), Reinbek (CD-ROM)
- NETTA**, Irene (2001): Vermeer van Delft. Ein Maler und seine Stadt, München / London / New York
- NETTA**, Irene: Zeit als gestalterisches Element bei Jan Vermeer van Delft und Bill Viola. In: Friedel, Helmut (Hrsg.) (1999): Geschichten des Augenblicks. Über Narration und Langsamkeit, S. 142-155
- NEUHAUS**, Stefan (2002): Revision des literarischen Kanons, Göttingen
- NEWMAN**, Barnett: Schriften und Interviews 1925-1970. Hrsg. von O'Neill, John (1996), Bern / Berlin
- NICODEMUS**, Katja: Das Leben, Ein Brettspiel. Das Kino als hundgemeinde Versuchsordnung: Lars von Triers neuer Film „Dogville“ ist ein großartiger Appell an die Vorstellungskraft des Zuschauers. In: Die Zeit 44 (2003), S. 33
- NIEDERHOFF**, Burkhard: Spatial form. In: Nünning, Ansgar (Hrsg.) (²2001): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, Stuttgart, S. 590
- NIEHOFF**, Rolf: Bild und Sprache. Beobachtungen, Reflexionen, Konsequenzen, Anregungen. In: Kunst + Unterricht. Zeitschrift für Kunstpädagogik 136 (1989), S. 12-20
- NOOTEBOOM**, Cees (2004): Allerseelen, München
- NÜNNING**, Ansgar (1989): Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung. Die Funktion der Erzählinstanz in den Romanen George Eliots, Trier
- NÜNNING**, Ansgar (1995): Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion Teil I: Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans, Trier
- NÜNNING**, Vera / **NÜNNING**, Ansgar (Hrsg.) (2002): Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär, Trier
- NUSSER**, Peter (1980): Der Kriminalroman, Stuttgart
- NUSSER**, Peter (1991): Trivialliteratur, Stuttgart
- NUSSER**, Peter (2000): Unterhaltung und Aufklärung: Studien zur Theorie, Geschichte und Didaktik der populären Lesestoffe, Frankfurt a.M. / Berlin / Bern / Bruxelles / New York / Wien
- NUTZ**, Walter (1999): Trivialliteratur und Popularkultur. Vom Hefromanleser zum Fernsehzuschauer. Eine literatursoziologische Analyse unter Einschluß der Trivialliteratur der DDR, Opladen
- OCHSNER**, Beate / **GRIVEL**, Charles: Einige Gedanken zur Intermedialität... In: Dies. (Hrsg.) (2001): Intermediale: kommunikative Konstellationen zwischen Medien, Tübingen, S. 3-9
- OLDÖRP**, Andreas / **METZGER**, Christoph: Akustische Architekturen. Ein Gespräch. In: Sanio, Sabine / Metzger, Christoph (Hrsg.) (1988): Musik im Dialog. Jahrbuch der Berliner Gesellschaft für Neue Musik 1997, Saarbrücken, S. 89-104
- OTTO**, Gunter / **OTTO**, Maria (1987): Auslegen. Ästhetische Erziehung als Praxis des Auslegens in Bildern und des Auslegens von Bildern, Seelze
- OTTO**, Gunter: Das erneute Interesse der Kunstpädagogik an der Wahrnehmungstheorie. In: Kunst + Unterricht. Zeitschrift für alle Bereiche der ästhetischen Erziehung 40 (1976), S. 26-33
- OTTO**, Gunter: Text und Bild – Bild und Text. In: Kunst + Unterricht. Sonderheft (1978), S. 4-16
- ODART**, Jean Pierre: Cinema und Suture. In: Screen 18/4 (1977/78), S. 35-47
- PAECH**, Joachim (1988): Literatur und Film, Stuttgart
- PAECH**, Joachim (1989): Passion oder die Einbildungen des Jean-Luc Godard, Frankfurt a.M.
- PAECH**, Joachim: Einleitung in Realismus und Dokumentarismus. In: Paech, Joachim / Borchers, Detlef / Donnerberg, Gabi / Hartweg, Inge / Hohenberger, Eva (Hrsg.) (1985): Screen-Theory. Zehn Jahre Filmtheorie in England von 1971-1981, Osnabrück, S. 183-210
- PAECH**, Joachim: 'Filmisches Schreiben' im Poetischen Realismus. In: Segeberg, Harro (Hrsg.) (1996): Die Mobilisierung des Sehens – Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst, München, S. 237-260
- PAECH**, Joachim: Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen. In: Helbig, Jörg (Hrsg.) (1998): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes, Berlin, S. 14-30
- PAIVIO**, Allan (1971): Imagery and verbal processes, New York
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO**, Antonio: El museo pictórico y escala óptica. Hrsg. von Ceán y Bermúdez, Juan Agustín (1947), Madrid
- PANOFSKY**, Erwin: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst. In: Ders. (1992): Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin, S. 85-95
- PARS**, Hans H. (1953): Noch leuchten die Bilder. Ihr Schicksal – ihre Rettung – ihr Untergang ,

Stuttgart

- PENZENSTADLER**, Franz: Elegie und Petrarkismus. Alternativität der literarischen Referenzsysteme in Luigi Alamannis Lyrik. In: Hempfer, Klaus W. / Regn, Gerhard (Hrsg.) (1993): Der Petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen. Akten des Kolloquiums an der Freien Universität Berlin 23.-27.10.1991, Berlin, S. 77-114
- PETERSEN**, Swantje (1995): Korrespondenzen zwischen Literatur und bildender Kunst im 20. Jahrhundert, Frankfurt
- PFISTER**, Friedrich: Bild [...] und Bildzauber [...]. In: Bächthold-Stäubli, Hanns (Hrsg.) (1927): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Berlin / Leipzig, Sp. 1282-1298
- PFISTER**, Manfred (¹¹2001): Das Drama. Theorie und Analyse, München
- PFISTER**, Manfred: Konzepte der Intertextualität. In: Broich, Ulrich / Ders. (Hrsg.) (1985): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen, S. 1-30
- PICHOIS**, Claude / **ROUSSEAU**, André M. (1971): Vergleichende Literaturwissenschaft. Eine Einführung in die Geschichte, die Methoden und Probleme der Komparatistik, Düsseldorf
- PITTRUF**, Ursulina (2002): Der Weg der Rose vom Buch zum Film. Ein Vergleich zwischen dem Buch *Il nome della rosa* und seiner filmischen Umsetzung, Marburg
- PLATON**: Werke. Hrsg. von Ernst Heitsch / Carl Werner Müller (1993), Göttingen
- PLETT**, Heinrich F.: Bildwechsel. Impressionistische Intermedialität am Fin de Siècle. In: Helbig, Jörg (Hrsg.) (1998): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes, Berlin, S. 219-229
- PLINIUS SECUNDUS**, Gaius: Naturkunde (*Naturalis historia*). Hrsg. von Roderich König (1978), München
- POE**, Edgar Allen: Werke. Hrsg. von Schuhmann, Kuno / Müller, Hans Dieter (³1974), Olten / Freiburg im Breisgau
- POLANYI**, Michael: Was ist ein Bild? In: Boehm, Gottfried (Hrsg.) (1994): Was ist ein Bild?, München, S. 148-162
- PÖRKSEN**, Uwe (1997): Weltmarkt der Bilder. Eine Philosophie der Visiotype, Stuttgart
- POSNER**, Roland: Kultur als Zeichensystem. Zur semiotischen Explikation kulturwissenschaftlicher Grundbegriffe. In: Assmann, Aleida / Harth, Dietrich (Hrsg.) (1991): Kultur als Lebenswelt und Monument, Frankfurt a.M., S. 37-74
- POSTMAN**, Neil (⁷1987): Wir amüsieren uns zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie, Frankfurt a.M.
- PRÜMM**, Karl: Intermedialität und Multimedialität. Eine Skizze medienwissenschaftlicher Forschungsfelder. In: Bohn, Rainer / Müller, Eggo / Ruppert, Rainer (Hrsg.) (1988): Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft, Berlin, S. 195-200
- RAGER**, Dietmar: Aspekte Sehen. In: Steinbrenner, Jakob / Winko, Ulrich (Hrsg.) (1997): Bilder in der Philosophie & in anderen Künsten & Wissenschaften, Paderborn, S. 113-130
- RAJEWSKY**, Irina O. (2002): Intermedialität, Tübingen
- RAJEWSKY**, Irina O. (2003): Intermediales Erzählen in der italienischen Postmoderne. Von den "giovani scrittori" der 80er zum "pulp" der 90er Jahre, Tübingen
- RAUTERBERG**, Hanno: Exzess der Duldsamkeit. Das größte Kunstwerk der MoMA-Ausstellung ist die Schlange davor. Sie hat schon eine Millionen Menschen angelockt. In: Die Zeit 36 (2004), S. 37
- RAUTERBERG**, Hanno: Heiß auf Matisse. Kunst ist das neue Massenmedium: Warteschlangen vor den Museen, auf den Auktionen explodieren die Preise. Woher die Euphorie? Besuche bei Sammlern, Künstlern und Agenten des Marktes. In: Die Zeit 17 (20.4.2006), S. 17-20
- RAUTERBERG**, Hanno: Lust auf Bildung. In: Die Zeit 4 (2006), S. 18
- REISSMANN**, Isabel: „Bild im Text – Text und Bild“. Aspekte eines Kolloquiums zu Bild-Text-Beziehungen. In: Fix, Ulla / Wellmann, Hans (Hrsg.) (2000): Bild im Text – Text und Bild, Heidelberg, S. 391-398
- REITZ**, Manfred (2002): Die geraubte Mona Lisa. Spektakuläre Kunstdiebstähle von der Antike bis zur Gegenwart, Frankfurt a.M.
- REMSHARDT**, Ralf Erik: Als die Bilder laufen lernten. Dion Boucicault und das „vorfilmische“ Theater des 19. Jahrhunderts. In: Brandstetter, Gabriele / Finter, Helga Weißendorf, Markus (Hrsg.) (1998): Grenzgänge. Das Theater und die anderen Künste, Tübingen, S. 77-89
- RESCHKE**, Nils: Die Wirklichkeit als Bild. Lebende Bilder in Goethes „Wahlverwandtschaften“. In: Fohrmann, Jürgen / Schütte, Andrea / Vosskamp, Wilhelm (Hrsg.) (2001): Medien der Präsenz. Museum, Bildung und Wissenschaft im 19. Jahrhundert, Köln, S. 42-69
- REULECKE**, Anne-Kathrin (2002): Geschriebene Bilder: zum Kunst- und Mediendiskurs in der Gegenwartsliteratur, Berlin
- REVOLUTION DES SEHENS**. Interview mit Peter Greenaway. In: Focus 25 (1994), S. 91-93

- RICHTER**, Peter: Hundert Bilder Einsamkeit. Edward Hopper in London: Ist der amerikanische Ikonenmaler in Wahrheit der letzte Held der europäischen Romantik? In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung 23 (2004), S. 27
- RIHA**, Karl: Literatur in Bildern. Zur Grenzüberschreitung der Künste. In: Block, Friedrich W. / Funk, Hermann (Hrsg.) (1995): Kunst, Sprache, Vermittlung, München, S. 44-57
- RITTER-SANTINI**, Lea (Hrsg.) (1991): Mit den Augen geschrieben. Von gedichteten und erzählten Bildern, München / Wien
- RITTER-SANTINI**, Lea: Zu diesem Buch. In: Dies. (Hrsg.) (1991): Mit den Augen geschrieben. Von gedichteten und erzählten Bildern, München / Wien, S. 7-10
- RORTY**, Richard (Hrsg.) (1967): The Linguistic Turn. Recent Essays in philosophical Method, Chicago
- ROSENSTIEL**, Lutz von / **NEUMANN**, Peter (1982): Einführung in die Markt- und Werbepsychologie, Darmstadt
- ROSER**, Dieter (1994): Fingierte Mündlichkeit und reine Schriftlichkeit. Zur Sprachproblematik in Robert Walsers späten Texten, Würzburg
- RÖTTGERS**, Kurt: Traduktion als Seduktion. In: Schmelting, Manfred / Schmitz-Emans, Monika (Hrsg.) (1999): Das visuelle Gedächtnis der Literatur, Würzburg, S. 35-62
- RUBY**, Andreas: Wozu Worte, wenn man Bilder hat. Über die "Sichtbare Welt" der Schweizer Konzeptkünstler Fischli und Weiss. In: Die Zeit 29 (2001), S. 42
- SACHS-HOMBACH**, Klaus (2003): Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft, Köln
- SACHS-HOMBACH**, Klaus (Hrsg.) (2004): Wege zur Bildwissenschaft. Interviews, Köln
- SACHS-HOMBACH**, Klaus (Hrsg.) (2005): Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung, Köln
- SACHS-HOMBACH**, Klaus (Hrsg.) (2005): Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden, Frankfurt a.M.
- SACHS-HOMBACH**, Klaus / **REHKÄMPER**, Klaus (Hrsg.) (1998): Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft, Wiesbaden
- SACHS-HOMBACH**, Klaus: Bildtheorien in Geschichte und Gegenwart. In: Ta katoptrizomena. Magazin für Theologie und Ästhetik, 25 (2003), o.S., www.theomag.de/menu/index.htm (8.2.2006)
- SALOMON**, Gavriel (1979): Interaction of Media, Cognition and Learning, San Francisco
- SANDERS**, Richard (1999): Ein Auge zum Sehen, ein Auge zum Fühlen. Notizen zur Rezeption von Kunst, Aachen
- SARTRE**, Jean-Paul (1967): Was ist Literatur? Ein Essay, Reinbek
- SCHÄFER**, Gerhard: Auktoriales Erzählen. In: Schweikle, Günther / Schweikle, Irmgard (Hrsg.) (1990): Metzler-Literatur-Lexikon, Stuttgart, S. 32f.
- SCHANZE**, Helmut: Einleitung. In: Ders. (Hrsg.) (1996): Fernsehgeschichte der Literatur: Voraussetzungen – Fallstudien – Kanon, München, S. 7-13
- SCHANZE**, Helmut: Geschriebene Bilder. Zu Problem und Geschichte der literarischen Vorlage. In: Schanze, Helmut (Hrsg.) (1996): Fernsehgeschichte der Literatur: Voraussetzungen – Fallstudien – Kanon, München, S. 74-81
- SCHAPIRO**, Meyer: Über einige Probleme in der Semiotik der visuellen Kunst: Feld und Medium beim Bild-Zeichen. In: Boehm, Gottfried (Hrsg.) (1994): Was ist ein Bild?, München, S. 253-274
- SCHEFFER**, Bernd (2005): Bildwahrnehmung und Sprachprozesse, www.iconicturn.de/article.php?story=20050607135039913 (10.6.2005)
- SCHERPE**, Klaus R.: Beschreiben, nicht Erzählen! Beispiele zu einer ästhetischen Opposition. In: Zeitschrift für Germanistik 2 (1996), S. 368-383
- SCHEUNEMANN**, Dietrich: Ästhetische Modelle für den modernen Roman: Vom Austausch zwischen den Künsten. In: Lämmert, Eberhard / Ders. (Hrsg.) (1988): Regelkram und Grenzgänge: von poetischen Gattungen, München, S. 121-135
- SCHEUNEMANN**, Dietrich: Die Schriftzeichen der Maler – die Stilleben der Dichter. Grenzverwehungen zwischen den Künsten um 1910. In: Koebner, Thomas (Hrsg.) (1989): Laokoon und kein Ende: der Wettstreit der Künste, München, S. 58-95
- SCHIEMANN**, Jons M.: Das visuelle Tier. Menschliches Primat des Sehens. In: Die Gegenwart. Online Magazin 38 (2004), www.diegegenwart.de/ausgabe38/visuellestier.htm (26.7.2004)
- SCHIERWAGEN**, Andreas K.: Visuelle Wahrnehmung und Augenbewegung: Neuronale Mechanismen der Sakkadenkontrolle. In: Sachs-Hombach, Klaus / Rehkämper, Klaus (Hrsg.) (1998): Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft, Wiesbaden, S. 275-284
- SCHILLER**, Friedrich: Werke und Briefe. Hrsg. von Dann, Otto et. al. (1988ff.), Frankfurt a.M.

- SCHLAFFER**, Heinz (1990): Poesie und Wissen. Die Entstehung des ästhetischen Bewußtseins und der philologischen Erkenntnis, Frankfurt a.M.
- SCHLEIERMACHER**, Friedrich: Hermeneutik und Kritik. Hrsg. von Frank, Manfred (⁷1999), Frankfurt a.M.
- SCHLEIERMACHER**, Friedrich: Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens. In: Störig, Hans Joachim (Hrsg.) (1963): Das Problem des Übersetzens, Darmstadt, S. 38-70
- SCHMELING**, Manfred / **SCHMITZ-EMANS**, Monika: Vorbemerkungen. In: Dies. (Hrsg.) (1999): Das visuelle Gedächtnis der Literatur, Würzburg, S. 7-13
- SCHMIDT**, Christoph: Mach mehr aus deinem Typ. Das Theater kann sich selbst nicht mehr sehen. Darum geht es immer öfter ins Kino – und wundert sich, dass es kaum noch Besuch bekommt. In: Süddeutsche Zeitung. Wochenende, (16./17.11.2002), S. I.
- SCHMITZ**, Ulrich: Medien als Autoritätsersatz. Worte zu Bildern beim Deutschen Germanistentag 1997 in Bonn. In: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 1-2 (1998), S. 160-169
- SCHMITZ-EMANS**, Monika (1995): Schrift und Abwesenheit. Historische Paradigmen zu einer Poetik der Entzifferung und des Schreibens, München
- SCHMITZ-EMANS**, Monika (1999): Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare: Spielformen literarischer Bildinterpretationen vom 18. bis 20. Jahrhundert, Würzburg
- SCHMITZ-EMANS**, Monika: Das visuelle Gedächtnis der Literatur. Allgemeine Überlegungen zur Beziehung zwischen Texten und Bildern. In: Schmeling, Manfred / Dies. (Hrsg.) (1999): Das visuelle Gedächtnis der Literatur, Würzburg, S. 17-34
- SCHMITZ-EMANS**, Monika: Die Intertextualität der Bilder als Gegenstand der Literaturwissenschaft. In: Foltinek, Herbert / Leitgeb, Christoph (Hrsg.) (2002): Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär, Wien, S. 193-230
- SCHNELLE**, Helmut: Sprache, Anschauung, Sinnesdaten. In: Neue Hefte für Philosophie 18/19 (1980), S. 33-57
- SCHOLZ**, Oliver R. (1991): Bild, Darstellung, Zeichen: philosophische Theorien bildhafter Darstellung, Freiburg / München
- SCHOLZ**, Oliver R.: Was heißt es, ein Bild zu verstehen?. In: Sachs-Hombach, Klaus / Rehkämper, Klaus (Hrsg.) (1998): Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft, Wiesbaden, S. 105-117
- SCHOLZ**, Oliver R.: Was ist ein Bild? In: Über Medien. Geistes- und kulturwissenschaftliche Perspektiven (1998), <http://userpage.fu-berlin.de/~sybkram/medium/scholz.html> (30.8.2003)
- SCHRÖTER**, Jens: Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs. In: montage/av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation, 7/2 (1998), S. 129-154
- SCHUCK-WERSIG**, Petra (1993): Expeditionen zum Bild. Beiträge zur Analyse des kulturellen Stellenwerts von Bildern, Frankfurt a.M. / Berlin / Bern / New York / Paris / Wien
- SCHUCK-WERSIG**, Petra / **WERSIG**, Gernot (1986): Die Lust am Schauen oder müssen Museen langweilig sein? Plädoyer für eine neue Sehkultur, Berlin
- SCHUHMACHER**, Klaus: „Brüder der Schmerzen“. Zur Krise des geschriebenen Bildes um 1900. In: Kapp, Volker / Kiesel, Helmuth / Lubbers, Klaus (Hrsg.) (1997): Bilderwelten als Vergegenwärtigung und Verrätselung der Welt. Literatur und Kunst um die Jahrhundertwende, Berlin, S. 196-216
- SCHULZ**, Georg-Michael: Literarische Wertung. In: Schweikle, Günther / Schweikle, Irmgard (²1990): Metzler-Literatur-Lexikon, Stuttgart, S. 271-272
- SCHULZ**, Martin (2005): Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft, München
- SCHUSTER**, Michael (1998): Malerei im Film: Peter Greenaway, Hildesheim / Zürich / New York
- SCHWAN**, Werner: Die Zwiesprache mit Bildern und Denkmälern bei Theodor Fontane. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 26 (1985), S. 151-183
- SCHWEIKLE**, Irmgard: Personales Erzählen. In: Schweikle, Günther / Dies. (²1990): Metzler-Literatur-Lexikon, Stuttgart, S. 347
- SEEL**, Martin: Zur ästhetischen Praxis der Kunst. In: Deutsche Zeitschrift für Philosophie 41 (1993), S. 31-43
- SEIBEL**, Klaudia: Spannung. Nünning, Ansgar (Hrsg.) (²2001): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, Stuttgart, S. 589-590
- SELLO**, Thomas / **KELM**, Antje (Hrsg.) (1995): Der Rahmen ist das halbe Bild. Bilderrahmen in der Hamburger Kunsthalle, Hamburg
- SEYFARTH**, Carly (1979): Aberglaube und Zauberei in der Volksmedizin Sachsens, Hildesheim / New York
- SEYFARTH**, Ludwig: Bildleser wissen mehr. Über visuelle Bildung, Kunstgeschichte und Bildkompetenz im digitalen Zeitalter, www.igmedien.de/publikationen/kunst+kultur/1998/07/04.html

(23.4.2003)

SOMBROEK, Andreas (2005): Eine Poetik des Dazwischen. Zur Intermedialität und Intertextualität bei Alexander Kluge, Bielefeld

SPAHN, Claus: Sturzflut der Bilder. Die neue Oper „Writing to Vermeer“ von Peter Greenaway und Louis Andriessen. In: Die Zeit 50 (1999)

SPICKERNAGEL, Ellen (²1976): Das Museum: Lernort contra Musentempel, Gießen

SPIELMANN, Yvonne (1994): Intermedialität: das System Peter Greenaway, München

SPIELMANN, Yvonne: Intermedialität als symbolische Form. In: Ästhetik und Kommunikation 24 (1995), S. 112-117

STEIGER, Klaus Peter: Literatur veropert. Anglophile Nachrichten aus dem anglophonen Grenzland zwischen Drama und Oper. In: Helbig, Jörg (1998): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsprojektes, Berlin, S. 120- 132

STEINBRENNER, Jakob / **WINKO**, Ulrich: Die Philosophie der Bilder. In: Dies. (Hrsg.) (1997): Bilder in der Philosophie & in anderen Künsten & Wissenschaften, Paderborn, S. 13-40

STEINBRENNER, Jakob / **WINKO**, Ulrich: Vorwort. In: Dies. (Hrsg.) (1997): Bilder in der Philosophie & in anderen Künsten & Wissenschaften, Paderborn, S. 7-12

STEINER, Wendy (1982): The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting, Chicago

STEINER, Wendy (1988): Pictures of Romance. Form against context in Painting and Literature, Chicago / London

STEMBERGER, Günter (1990): 2000 Jahre Christentum. Illustrierte Kirchengeschichte in Farbe mit mehr als 1300 Farbbildern und kirchengeschichtlichem Lexikon, Erlangen

STIERLE, Karlheinz: Ästhetisches Medium, das Werk, das Imaginäre. In: Henrich, Dieter / Iser, Wolfgang (Hrsg.) (1983): Funktionen des Fiktiven, München, S. 365-373

STOICHITA, Victor Ieronim (1999): Eine kurze Geschichte des Schattens, München

STOSS, Toni: Am Anfang. In: Louis, Eleonora / Ders. (Hrsg.) (1993): Die Sprache der Kunst – Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog Wien und Frankfurt, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart, S. 1-48

STRABNER, Erich (2002): Text-Bild-Kommunikation – Bild-Text-Kommunikation, Tübingen

STRÄTLING, Susanne / **WITTE**, Georg (2004): Die Sichtbarkeit der Schrift, www2.hu-berlin.de/slawistik/sichtbarkeit/expose.htm (8.2.1006)

SUTROP, Margit: Sympathy, Imagination, and the Readers' Emotional Response to Fiction. In: Schlaeger, Jürgen / Stedman, Gesa (Hrsg.) (1999): Representation of emotions, Tübingen, S. 29-42

SZAROTA, Elida Maria (1959): Lessings „Laokoon“. Eine Kampfschrift für eine realistische Kunst und Poesie, Weimar

TALKENBERG, Andrea (1992): Die Ökonomie des Bildermarktes. Eine informationsökonomische Analyse, Göttingen

THIELE, Jens (1974): Das Kunstwerk im Film. Zur Problematik filmischer Präsentationsformen von Malerei und Grafik, Göttingen

THOMPSON, Stith (1955 - 1958): Motif index of folk literature. A classification of narrative elements in folk-tales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla fabliaux, jest books and local legends, Helsinki

TITZMANN, Michael: Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relation. In: Harms, Wolfgang (Hrsg.) (1990): Text und Bild, Bild und Text, Stuttgart, S. 368-384

TODD, James / **KOENDERINK**, Jan J. / **DOORN**, Andrea J. van / **KAPPERS**, Astrid M. L.: Pointing out of the Picture. In: Perception 33,5 (2004), S. 513 - 530

TODOROV, Tzvetan (1992): Einführung in die fantastische Literatur, Frankfurt a. M.

TODOROV, Tzvetan: Ästhetik und Semiotik im 18. Jahrhundert. G.E. Lessing: Laokoon. In: Gebauer, Gunter (Hrsg.) (1984): Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik, Stuttgart, S. 9-22

TREUTWEIN, Michael: Neue Tanztheater-Studioproduktion „Blue Notes“. Der Versuch, ein Gemälde tänzerisch umzusetzen. In: Gießener Anzeiger (8.12.2002)

TSCHILSCHKE, Christian von (2000): Roman und Film. Filmisches Schreiben im französischen Roman der Postavantgarde, Tübingen

UEDING, Gert: Tendenzen der modernen Trivialliteratur. In: Jost, Hermand (Hrsg.) (1979): Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Literatur nach 1945 II. Themen und Genres, Wiesbaden, S. 69-98

UPDIKE, John: Meister der Spannung. Über den Maler Edward Hopper – aus Anlass einer Londoner Ausstellung. In: Die Zeit 23 (2004), S. 54

VARGA, Aron Kibédi: Visuelle Argumentation und visuelle Narrativität. In: Harms, Wolfgang (Hrsg.)

- (1990): Text und Bild, Bild und Text, Stuttgart, S. 356-367
- VEC**, Milos: Knick in der Optik. Für Augenmenschen: Sehtechniken in der Massenkultur. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (12.1.1999), S. N5
- VERNA**, Sacha: Schnurrbart im Sägemehl. Nur traurige Helden sind gute Helden, in seinem «Buch der Illusionen» schlägt Paul Auster jedoch zu viele melodramatische Purzelbäume. In: Die Weltwoche 31 (2002), S. 66-67
- VIEHOFF**, Reinhold: Von der Literaturwissenschaft zur Medienwissenschaft – und kein Weg zurück. In: Foltinek, Herbert / Leitgeb, Christoph (Hrsg.) (2002): Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär, Wien, S. 67-96
- VOGELEY**, Kai / **CURIO**, Gabriel: Imagination und Halluzination. In: Sachs-Hombach, Klaus/ Rehkämper, Klaus (Hrsg.) (1998): Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft, Wiesbaden, S. 285-295
- VOGT**, Jochen (⁴2002): Einladung zur Literaturwissenschaft, Paderborn
- VOIGTS-VIRCHOW**, Eckart: Fernsehen und Literatur. In: Nünning, Ansgar (Hrsg.) (²2001): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, Stuttgart, S. 172-174
- VOLKMANN**, Laurenz: Trivialliteratur. In: Nünning, Ansgar (Hrsg.) (²2001): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, Stuttgart, S. 644-645
- VOSS**, Julia: Bilder besser als ihr Ruf. W.J.T. Mitchell ist Professor für Literatur und Kunstgeschichte in Chicago, wo er über Kunst, Kino und Comics forscht. Sein Aufsatz „The Pictorial Turn“ wurde zum Schlagwort für die Macht der Bilder. Ein Mißverständnis. In: Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung 24 (2002) S. 74
- VOSS**, Julia: Ich male meine Gedanken. Mit dem Marker merken: Das moderne Mindmapping hieß einstmals Ars Memoria. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung 16 (2002), S. 68
- WAGNER**, Hans-Peter: Ekphrasis. In: Nünning, Ansgar (Hrsg.) (²2001): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, Stuttgart, S. 134-135
- WAGNER**, Horst (1967): Der zentrale Gegenstand im Drama Lessings, Kleists und Grillparzers. Untersuchungen zur Dramaturgie des 18. und 19. Jahrhunderts, Frankfurt a.M.
- WAGNER**, Peter (Hrsg.) (1996): Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality, Berlin / New York
- WAGNER**, Peter: Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s). In: Ders. (Hrsg.) (1996): Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality, Berlin / New York, S. 1-40
- WAGNER-EGELHAAF**, Martina (2000): Autobiographie, Stuttgart
- WAGNER-EGELHAAF**, Martina: Ein anderes Zeichen. In: Breger, Claudia / Ecker, Gisela / Scholz, Susanne (Hrsg.) (2002): Dinge. Medien der Aneignung, Grenzen der Verfügung, Königstein/Taunus, S. 87-90
- WALZEL**, Oskar (1917): Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe, Berlin
- WASCHINSKY**, Angelika (1989): Die literarische Vermittlung von Musik und Malerei in den Künstlernovellen des 19. Jahrhunderts, Frankfurt a.M.
- WEDEWER**, Rolf (1985): Zur Sprachlichkeit von Bildern. Ein Beitrag zur Analogie von Sprache und Kunst, Köln
- WEIDHASE**, Helmut: Synästhesie. In: Schweikle, Günther / Schweikle, Irmgard (Hrsg.) (²1990): Metzler-Literatur-Lexikon, Stuttgart, S. 453
- WEIGEL**, Sigrid: Malerei in der Literatur – zur Lesbarkeit von Bildern. In: UniMagazin. Die Zeitschrift der Universität Zürich 2 (1997), www.unicom.unizh.ch/unimagazin/archiv/2-97/malerei.html (16.2.2006)
- WEISNER**, Ulrich (1991): Museumsarbeit, Bielefeld
- WEISS**, Peter: Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache. In: Ders. (²1981): Rapporte, Frankfurt a.M., S. 170-187
- WEISSTEIN**, Ulrich (1968): Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft. Sprache und Literatur 50, Stuttgart
- WEISSTEIN**, Ulrich (Hrsg.) (1992): Literatur und bildende Kunst: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes, Berlin
- WEISSTEIN**, Ulrich: Einleitung. Literatur und bildende Kunst: Geschichte, Systematik, Methoden. In: Ders. (Hrsg.) (1992): Literatur und bildende Kunst: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes, Berlin, S. 11-31
- WEISSTEIN**, Ulrich: Literature and the visual Arts. Comparing Literature and Art: current Trends and Prospects in critical Theory and Methodology. In: Konstantinovic, Zoran / Scher, Steven P. / Ders. (Hrsg.) (1981): Literature and the other Arts / La Litterature et les autres Arts / Literatur und die anderen Künste, Innsbruck, S. 19-30

- WEISSTEIN**, Ulrich: Vorwort. In: Ders. (Hrsg.) (1992): *Literatur und bildende Kunst: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin, S. 9-10
- WELLBERY**, David E. / **GEBAUER**, Gunter: Die Beziehung von Bild und Text in Lessings Laokoon. In: Dümchen, Sybil / Nerlich, Michael (Hrsg.) (1990): *Texte – Image, Bild – Text*, Berlin, S. 17-27
- WELLBERY**, David E.: Das Gesetz der Schönheit. Lessings Ästhetik der Repräsentation. In: Hart Nibbrig, Christiaan L. (Hrsg.) (1994): *Was heißt „Darstellen“?*, Frankfurt a.M., S. 175-204
- WELLERSHOFF**, Dieter: Das Verschwinden im Bild. Über Blendwerke und Fiktionen. In: Ders. (Hrsg.) (1980): *Das Verschwinden im Bild. Essays*, Köln, S. 235-283
- WELSCH**, Wolfgang (²1991): *Ästhetisches Denken*, Stuttgart
- WENZEL**, Horst (1995): *Hören und Sehen. Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München
- WENZELBURGER**, Dietmar: Ut pictura poesis. In: Schweikle, Günther / Schweikle, Irmgard (Hrsg.) (²1990): *Metzler-Literatur-Lexikon*, Stuttgart, S. 483
- WERMKE**, Jutta (1999): *Die Bildbeschreibung – eine Frage des Standpunkts*, Frankfurt a.M.
- WESCHENFELDER**, Klaus / **ZACHARIAS**, Wolfgang (²1988): *Handbuch Museumspädagogik. Orientierungen und Methoden für die Praxis*, Düsseldorf
- WETZEL**, Michael / **WOLF**, Herta: Vorwort der Herausgeber, In: Dies. (Hrsg.) (1994): *Der Entzug der Bilder: visuelle Realitäten*, München, S. 7-9
- WETZEL**, Michael: Die Wahrheit nach der Malerei: Balzacs und Rivettes Belle Noiseuse. In: Ochsner, Beate / Grivel, Charles (Hrsg.) (2001): *Intermediale: kommunikative Konstellationen zwischen Medien*, Tübingen, S. 95 - 116
- WIESING**, Lambert (2005): *Artifizielle Präsenz. Studien zu Philosophie des Bildes*, Frankfurt a.M.
- WILDE**, Oscar: Lecture to Art Students. In: Ders. (1969): *Miscellanies*, London, S. 309 - 321
- WILDE**, Oscar: *Werke in zwei Bänden*. Hrsg. von Gruenter, Rainer (1970), Gütersloh
- WILLEMS**, Gottfried: Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen. Skizze der methodischen Grundlagen und Perspektiven. In: Harms, Wolfgang (Hrsg.) (1990): *Text und Bild. Bild und Text*, Stuttgart, S. 414-429
- WINCKELMANN**, Johann Joachim: Erläuterung der Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst; und Beantwortung des Sendeschreibens über diese Gedanken. In: Boehm, Gottfried / Miller, Norbert (Hrsg.) (1995): *Bibliothek der Kunstliteratur, Band 2 [Früh-Klassizismus]*, Frankfurt a.M., S. 51-86
- WINTER**, Helmut: „A Good Story!“ – Lesererwartungen in England und Deutschland. In: Heckmann, Herbert (Hrsg.) (1986): *Angst vor Unterhaltung? Über einige Merkwürdigkeiten unseres Literaturverständnisses*, München / Wien, S. 64-70
- WITTE**, Karsten: Direktor Musenfett, Ein Volksfeind und Die Ästhetik der Nebensachen. Zur Geschichte und Theorie des Drehbuchschreibens in Deutschland. In: Brunow, Jochen (Hrsg.) (³1991): *Schreiben für den Film. Das Drehbuch als eine andere Art des Erzählens*, München, S. 40-73
- WITTMANN**, Reinhard (1991): *Geschichte des deutschen Buchhandels. Ein Überblick*, München
- WOHLFART**, Günter: Das Schweigen des Bildes. In: Boehm, Gottfried (Hrsg.) (1994): *Was ist ein Bild*, München, S. 163-183
- WOLF**, Werner (1993): *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*, Tübingen
- WOLF**, Werner (1999): *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam / Atlanta
- WOLF**, Werner: Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie. In: Nünning, Vera / Nünning, Ansgar (Hrsg.) (2002): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, Trier, S. 23-104
- WOLF**, Werner: Franziska Mosthaf, Metaphorische Intermedialität. In: *Sprachkunst* 31 (2001), S. 385-391
- WOLF**, Werner: Illusionsdurchbrechung. In: Nünning, Ansgar (Hrsg.) (²2001): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart, S. 272-273
- WOLF**, Werner: Illusion, ästhetische. In: Nünning, Ansgar (Hrsg.) (²2001): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart, S. 270-271
- WOLF**, Werner: Illusionsbildung. In: Nünning, Ansgar (Hrsg.) (²2001): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart, S. 271-272
- WOLF**, Werner: Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? Plädoyer für eine literaturzentrierte Erforschung von Grenzüberschreitungen zwischen Wortkunst und anderen Medien am Beispiel von Virginia Woolfs „The String Quartet“ In: *AAA – Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 21.1 (1996), S. 85-116
- WOLF**, Werner: Intermedialität. In: Nünning, Ansgar (Hrsg.) (²2001): *Metzler Lexikon Literatur-*

und Kulturtheorie, Stuttgart, S. 284-285

WOLF, Werner: Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft. In: Foltinek, Herbert / Leitgeb, Christoph (Hrsg.) (2002): Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär, Wien, S. 163-192

WOLF, Werner: Irina O. Rajewsky: Intermedialität. In: Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft 34 (2002), S. 456-461

WOLF, Werner: Metatext und Metatextualität. In: Nünning, Ansgar (Hrsg.) (²2001): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, Stuttgart, S. 435-436

WOLF, Werner: Mise en abyme. In: Nünning, Ansgar (Hrsg.) (²2001): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, Stuttgart, S. 442-443

WOLF, Werner: Musicalized Fiction and Intermediality. Theoretical Aspects of Word and Music Studies. In: Bernhart, Walter / Scher, Steven Paul / Ders. (Hrsg.) (1999): Word and Music Studies: Defining the Field – Proceedings of the First International Conference on Word and Music Studies at Graz 1997, Amsterdam, S. 37-58

WOLF, Werner: Musik und Literatur. In: Nünning, Ansgar (Hrsg.) (²2001): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, Stuttgart, S. 461

WOLLHEIM, Richard: Sehen-als, sehen-in und bildliche Darstellung. In: Ders. (1982): Objekte der Kunst, Frankfurt a.M., S. 192-210

YARBUS, Alfred L. (1967): Eye Movements and Vision, New York

ZIEGLER, Klaus: Vom Recht und Unrecht der Unterhaltungs- und Schundliteratur. In: Die Sammlung 2 (1947), S. 565-574

ZIMA, Peter V. (Hrsg.) (1995): Literatur intermedial: Musik – Malerei – Photographie – Film, Darmstadt

ZIMA, Peter V.: Ästhetik, Wissenschaft und "wechselseitige Erhellung der Künste". Einleitung. In: Ders. (Hrsg.) (1995): Literatur intermedial: Musik – Malerei – Photographie – Film, Darmstadt, S. 1-28

ZIMA, Peter V.: Vorwort. In: Ders. (Hrsg.) (1995): Literatur intermedial: Musik – Malerei – Photographie – Film, Darmstadt, S. VII-X

ZIMBARDO, Philip G. (⁵1992): Psychologie, Berlin

ZIMMERMANN, Bernhard: Fernsehlandschaft im Wandel: ein Rückblick auf die Gegenwart, ein Ausblick in die Zukunft. In: Schanze, Helmut: Einleitung. In: Ders. (Hrsg.) (1996): Fernsehgeschichte der Literatur: Voraussetzungen – Fallstudien – Kanon, München, S. 106-109

ZIMMERMANN, Bernhard: Kanonbildung als Problem der Fernsehgeschichte der Literatur. In: Schanze, Helmut (Hrsg.) (1996): Fernsehgeschichte der Literatur: Voraussetzungen – Fallstudien – Kanon, München, S. 93-104

ZIMMERMANN, Bernhard: Literatur und Fernsehen. In: Schanze, Helmut (Hrsg.) (2002): Metzler-Lexikon Medientheorie, Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, Stuttgart, S. 177-179

ZIMMERMANN, Bernhard: Literatur und Medien. In: Schanze, Helmut (Hrsg.) (2002): Metzler-Lexikon Medientheorie, Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, Stuttgart, S. 180-183

ZIMMERMANN, Bernhard: Was heißt und zu welchem Ende erforschen wir die Fernsehgeschichte der Literatur? In: Schanze, Helmut (Hrsg.) (1996): Fernsehgeschichte der Literatur: Voraussetzungen – Fallstudien – Kanon, München, S. 36-42

ZIMMERMANN, Norbert (1989): Der ästhetische Augenblick. Theodor W. Adornos Theorie der Zeitstruktur von Kunst und ästhetischer Erfahrung, Bonn

Lebenslauf

Name	Kerstin Heil	
Anschrift	Kirchherrngasse 2, 48143 Münster	
Geburtsdatum	17. Juni 1976	
Geburtsort	Gießen	
Schulbildung	1982 bis 1988	Ludwig-Uhland-Schule in Gießen Grundschule mit Förderstufe
	1988 bis 1995	Ricarda-Huch-Schule in Gießen Integrierte Gesamtschule
Schwerpunktfächer	Deutsch, Geschichte	
Schulabschluss	1995	Abitur
Studium	1995 bis 2000	Studium der Deutschen Philologie, Kommunikati- onswissenschaft und katholischen Theologie an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster
Studienabschluss	Magister Artium	
Berufliche Ausbildung	2000 bis 2002	Redaktionsvolontariat im Medienhaus Lensing: Münstersche Zeitung (Münster) und Ruhr Nachrich- ten (Dortmund)
Promotionsstudium	Seit WS 2002/2003 Juni 2004 bis August 2006 November 2006	Studium zur Erlangung des Grades „Dr. phil.“ Gefördert von der Studienstiftung des Deutschen Volkes Promotion