

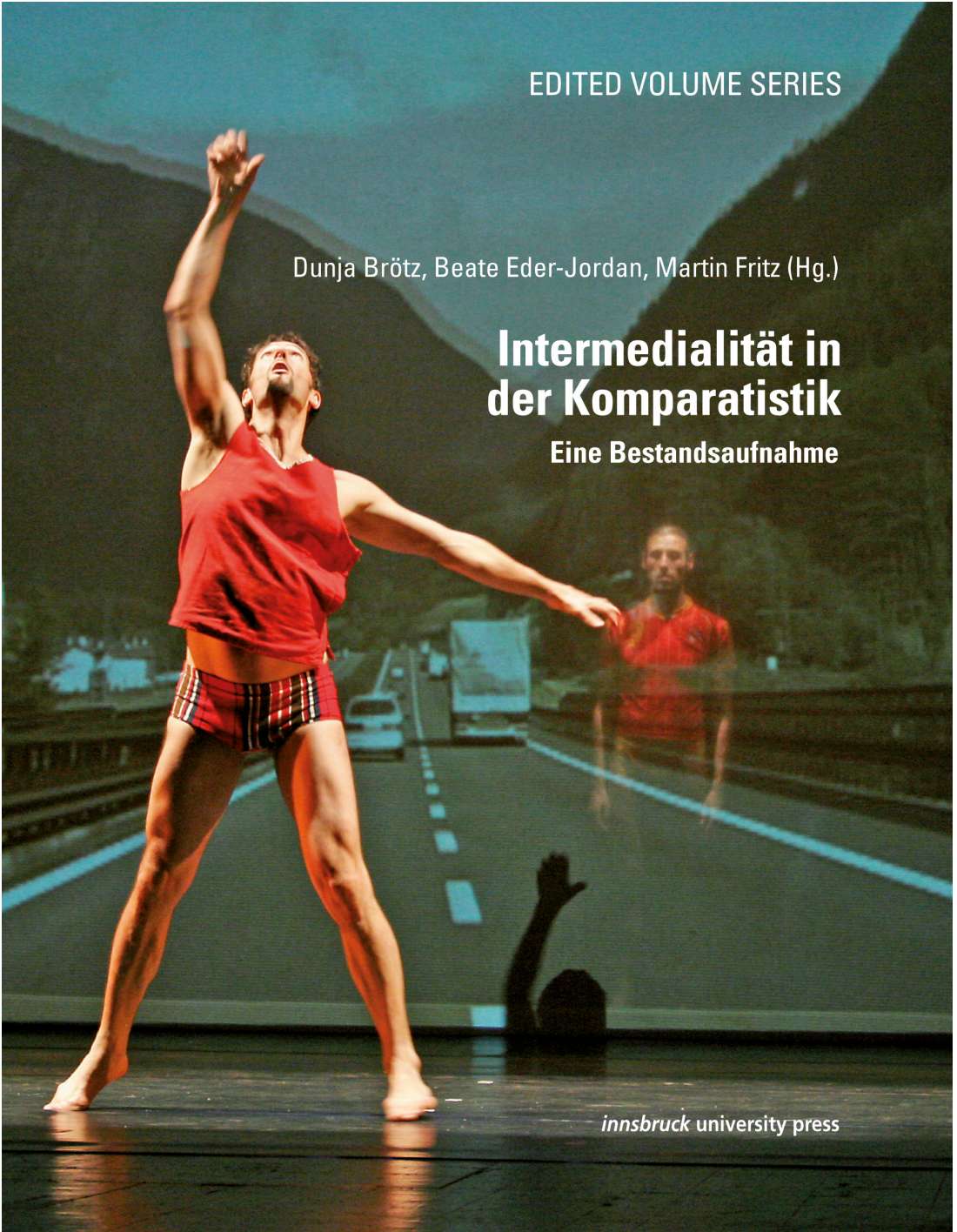
EDITED VOLUME SERIES

Dunja Brötz, Beate Eder-Jordan, Martin Fritz (Hg.)

Intermedialität in der Komparatistik

Eine Bestandsaufnahme

innsbruck university press



EDITED VOLUME SERIES

innsbruck university press



Dunja Brötz, Beate Eder-Jordan, Martin Fritz (Hg.)

**Intermedialität in
der Komparatistik**
Eine Bestandsaufnahme

Dunja Brötz, Beate Eder-Jordan, Martin Fritz

Institut für Sprachen und Literaturen, Vergleichende Literaturwissenschaft, Universität Innsbruck

Diese Publikation wurde mit finanzieller Unterstützung aus den Fördermitteln des Vizerektorats für Forschung der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck (Allgemeine Förderung von Druckkosten des Vizerektorats, HYPO Tirol Bank Forschungsförderung) sowie der Stiftung Fürstl. Kommerzienrat Guido Feger (Vaduz) gedruckt.

Die Verwendung des Cover-Bildes, das eine Szene aus dem Tanztheater „G’hupft wie g’sprungen – Una questione di identità“ (Tyrolean Tuareg) der Südtiroler Tanztage „Alps Move“ 2006 zeigt, erfolgt mit freundlicher Genehmigung von Josef Peppi Gander (Fotograf) und der Tanzkooperative Alps Move (Rechthehalter).

© *innsbruck university press*, 2013

Universität Innsbruck

1. Auflage

Alle Rechte vorbehalten.

www.uibk.ac.at/iup

ISBN 978-3-902811-81-3

Für Klaus Zerinschek von seinen Schüler_innen

Inhaltsverzeichnis

Persönliches Vorwort der Herausgeber_innen 9

Was ist komparatistische Intermedialitätsforschung?

Eine Einleitung

DUNJA BRÖTZ (Innsbruck) 11

Inter media: Zum Verhältnis von Architektur und Sprache in

Bora Ćosićs *Eine kurze Kindheit in Agram*

ULRIKE SÖLLNER-FÜRST (Innsbruck) 41

„Let the atrocious images haunt us“ –

Intermedialität als Herausforderung der Gefühlspolitik

JULIA PRAGER (Berlin) 73

Konstellation Benjamin

ARNO GISINGER (Paris) 95

Im Lichtspielhaus – Fotoarbeit zum

kinematografischen Kokon

GEORG SIMBENI (Berlin) 115

The Age of Innocence on Screen:

A Costume Piece of Tribal Conflict

SONJA BAHN-COBLANS (Innsbruck) 125

<p>„Mit der Kamera konnte ich meiner Mutter auf einmal nahe sein ...“ <i>Meine „Zigeuner“ Mutter</i>. Ein Film von Therese L. Ràni BEATE EDER-JORDAN (Innsbruck)</p>	151
<p>Der Tanz und die Ewigkeit. Einige Beobachtungen und Überlegungen zu Interdisziplinarität und Narrativität in postchoreographischen Zeiten EWALD KONTSCHIEDER (Meran)</p>	175
<p>Verunordnungen. Zur Ästhetik künstlerischer Interventionen im öffentlichen Raum ANITA MOSER (Innsbruck)</p>	213
<p>Digitale Intermedialität – Literatur und das Netz MARTIN FRITZ (Innsbruck)</p>	239
<p>Böse Viren – gute Kunst? Der Computervirus als Kunstwerk PHILIPP SPERNER (Innsbruck)</p>	257
<p>Intermediale Impressionen zur theatralen Adaption von W. G. Sebalds <i>Austerlitz</i> des Théâtre du Jeu de Paume. Ein Nachwort FRIDRUN RINNER (Aix-en-Provence)</p>	275

Persönliches Vorwort der Herausgeber_innen

DUNJA BRÖTZ, BEATE EDER-JORDAN, MARTIN FRITZ
(Innsbruck)

Der vorliegende Band ist ao. Prof. Dr. Klaus Zerinschek, einem außergewöhnlichen Menschen und Lehrer, zu seinem 66. Geburtstag und 40jährigen „Dienstjubiläum“ gewidmet. Im Laufe seiner Tätigkeit an der Innsbrucker Vergleichenden Literaturwissenschaft konnte Klaus Zerinschek mehrere Generationen von Studierenden für sein Hauptforschungsgebiet „Intermedialität / Literatur und andere Künste“ begeistern. Wir Herausgeber_innen stehen stellvertretend für drei dieser Generationen von Studierenden und für eine große Schar von Absolvent_innen der Vergleichenden Literaturwissenschaft, die im Laufe der letzten Jahrzehnte von Klaus Zerinschek lernen durften und ihm dafür danken möchten.

Intermedialität und die Beziehung zwischen Literatur und den anderen Künsten, besonders die Beziehung zwischen Literatur und Musik, kann – wie gesagt – seit den 1970er Jahren als *das* zentrale Lehr- und Forschungsgebiet des Jubilars bezeichnet werden. Aus diesem Grund verfolgten wir bei der Auswahl der Autor_innen für diesen Band eine etwas ungewöhnliche, „doppelte“ Strategie: Zum einen sollte es sich bei allen Autor_innen um enge Weggefährt_innen und/oder ehemalige Schüler_innen von Klaus Zerinschek handeln und zum anderen sollten diese Autor_innen auch allesamt innovative und kompetente Beiträge auf dem Gebiet der komparatistischen Intermedialitätsforschung verfassen können. Doch gerade diese Verknüpfung zwischen persönlicher Verbundenheit und hohem, wissenschaftlichen Anspruch stellte für so manche/n von uns eine große Herausforderung dar. Gerade in Hinblick auf Klaus Zerinscheks enorme Kenntnis der vielschichtigen und komplexen Anwendungs- und Analyseformen der Intermedialitätsforschung erlegten sich viele Autor_innen (die Herausgeber_innen nicht ausgenommen) selbst ganz besonders hohe Ansprüche auf.

Es war wohl gerade dieser äußerst selbstkritische Blick auf die eigene Arbeit, der uns alle anspornte, sodass der vorliegende Band den Titel *Intermedialität in der Komparatistik. Eine Bestandsaufnahme*, der an jenen der lange Zeit von Klaus Zerinschek angebotenen Einführungsvorlesung *Intermedialität. Eine Bestandsaufnahme* angelehnt ist, auch durchaus

verdient. Denn eine Bestandsaufnahme, so der Jubilar in einem persönlichen Gespräch, erhebt im Gegensatz zum Überblick nicht den Anspruch auf Vollständigkeit. Sie erlaubt Leerstellen, den oft zitierten „Mut zur Lücke“, Unabgeschlossenheit und – was gerade bei einem derart weitreichenden Forschungsfeld wie dem der Intermedialität unerlässlich ist – eine auch subjektive Präferenz für ganz bestimmte Relationen zwischen literarischen und anderen Textsystemen. Der Begriff „Bestandsaufnahme“ spiegelt aber auch jene Offenheit gegenüber neuen Gesichtspunkten sowie die Flexibilität und das Prozesshafte der Wissenschaft wider, die Klaus Zerinschek im Laufe seiner Tätigkeit an der Vergleichenden Literaturwissenschaft selbst stets lebte und ohne die eine moderne Komparatistik heute undenkbar ist.

Ganz im Sinne dieser Offenheit und Flexibilität hat Klaus Zerinschek nie damit aufgehört, sich für die Forschungsinteressen und -projekte seiner (auch ehemaligen) Studierenden zu interessieren. Auch heute noch versorgt er viele von uns regelmäßig mit wertvollen Tipps, Zeitungsartikeln, Links und Hinweisen auf neueste Publikationen. In diesem Band soll Klaus Zerinschek nun das Ergebnis seiner unermüdlichen Unterstützung unserer aller Forschungsarbeit präsentiert werden.

Innsbruck, im September 2012

Was ist komparatistische Intermedialitätsforschung? Eine Einleitung

DUNJA BRÖTZ (Innsbruck)

1. Intermedialität und Komparatistik

Kaum ein *Terminus technicus* hat in den letzten 30 Jahren einen derart beeindruckenden Siegeszug im deutschsprachigen geisteswissenschaftlichen Diskurs erlebt wie jener der „Intermedialität“. Irina O. Rajewsky machte darauf bereits 2002 aufmerksam, als sie die von Umberto Eco in *Apocalittici e integrati* geprägte Wendung des „*termine ombrello*“ (Eco 1994, 24) aufgriff und auf die Intermedialitätsdebatte übertrug. Ecos leicht ironischer Schirm-Begriff erschien Rajewsky deshalb so passend, weil sich unter ihm ganz generell all jene weitläufigen Sammelbezeichnungen eines wissenschaftlichen Diskurses subsumieren lassen, die nicht eindeutig und klar definiert werden können und damit ein breites und vielschichtiges, aber auch schwammiges Interessensgebiet benennen. Und Rajewsky ging sogar noch einen Schritt weiter und sprach im Zusammenhang mit dem fast schon inflationär verwendeten Intermedialitätsbegriff von einem „*termine ombrello*“ (Rajewsky 2002, 6), womit sie den Regenschirm zum Sonnenschirm aufblähte, unter dem so ziemlich jede wissenschaftliche Untersuchung medialer Spielarten Obdach findet.

Tatsächlich entstammen Studien, in denen im Verlauf der vergangenen drei Jahrzehnte das Modewort „Intermedialität“ auftaucht, einem schier gigantischen Spektrum an wissenschaftlichen Disziplinen, das sich von den „Einzelphilologien“ Germanistik, Anglistik, Romanistik, Slawistik u.a.m. über allgemeine Linguistik, Medien- und Kommunikationswissenschaft bis hin zu Kunst-, Film-, Kultur- und Vergleichender Literaturwissenschaft erstreckt. Unter all den genannten Disziplinen sieht sich die Vergleichende Literaturwissenschaft traditionell als eine der ersten, die sich der wissenschaftlichen Untersuchung von Phänomenen der medialen Grenzüberschreitung annahm. Denn viele künstlerische „Mischformen“ wie die Oper, der bebilderte Roman oder die Literaturverfilmung verfügen unbestritten über eine schriftlich-fixierte und damit literarische Teilkomponente, die eine komparatistische Analyse dieser Phänomene rechtfertigt.

Intermediale Phänomene überschreiten aber nicht nur die formale und inhaltliche Grenze einzelner Kunstformen und Medien, sie können gegebenenfalls auch zu völlig neuen medialen Hybridformen führen. Eine komparatistische Untersuchung dieser Phänomene kann – wie Peter V. Zima in seinem mittlerweile zum Klassiker der Intermedialitätsforschung avancierten Band *Literatur intermedial* bereits 1995 belegte – zur Initialzündung für eine interdisziplinär ausgerichtete Kunstwissenschaft werden. (Cf. Zima 1995, 3f.) Führende Komparatist_innen interessierten sich deshalb bereits sehr früh – ca. ab Mitte der 1960er Jahre – für die Beziehungen zwischen Literatur und anderen Künsten, auch wenn der terminologische Entwicklungsweg von der „Wechselseitigen Erhellung der Künste“ (Walzel), über „Literatur und andere Künste“ (Weisstein, Konstantinović) und „Interart(s) studies“ bis zu „Intermedialität“ (Hansen-Löve) ein langer und mancherorts auch zögerlicher war.

Im Rahmen dieser Einleitung sollen nun paradigmatisch einige der wichtigsten historischen Stationen auf dem Weg zu einer komparatistisch ausgerichteten Intermedialitätsforschung umrissen und grundlegende, teils bis heute gültige Problem- und Fragestellungen dieses mittlerweile fest etablierten Forschungszweigs der Vergleichenden Literaturwissenschaft aufgezeigt und zur Diskussion gestellt werden. Dabei steht vor allem die Definition und Eingrenzung eines intermedial-komparatistischen Forschungsbereichs im Vordergrund, sowie die Entstehungsgeschichte einer, wenn auch mancherorts umstrittenen, Basisterminologie, dank derer aber die verschiedenen Interaktions- und Fusionsformen intermedialer Phänomene erst beschreibbar gemacht werden konnten. Mit den folgenden, kurzen historischen Schlaglichtern kann und soll deshalb kein vollständiger genealogischer Überblick über die Entwicklung einer interdisziplinären Intermedialitätsforschung gegeben werden – so ein Unterfangen würde mittlerweile wohl mehrere tausend Seiten füllen –, es geht lediglich um die Skizzierung einiger, vorwiegend komparatistischer Perspektiven des intermedialen Diskurses, die als roter Faden und einende theoretische Basis für die in diesem Band versammelten Beiträge fungieren.

2. Literatur und andere Künste – Definition eines komparatistischen Forschungsfelds

Bereits 1968 widmete Ulrich Weisstein ein Kapitel seiner *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft* dem damals noch recht neuen Forschungsgebiet „Literatur und andere Künste“. In Anlehnung an Oskar Walzels programmatischen Aufsatz von 1917, in dem erstmals im deutschsprachigen Raum eine einheitliche Terminologie zur Analyse von Literatur, Musik und Malerei im Vergleich gefordert wurde, nannte Weisstein dieses Kapitel *Wechselseitige Erhellung der Künste*. Doch während Walzel – in Ermangelung einer brauchbareren Begrifflichkeit – im Grunde nur die Übertragung der zur Analyse von Werken der bildenden Kunst entwickelten Termini Heinrich Wölfflins auf die Literatur forderte, grenzte Ulrich Weisstein bereits verschiedene Untersuchungsfelder und Fragestellungen von einander ab, mit denen er die Erforschung der vielschichtigen Relationen zwischen Literatur und anderen Kunstformen klar als komparatistischen Forschungsschwerpunkt auszuweisen versuchte. Schützenhilfe holte sich Weisstein v.a. von Kollegen aus dem anglo-amerikanischen Raum wie Henry H. H. Remak, der die Untersuchung der Beziehung zwischen Literatur und anderen Künsten schon 1961 in seine Definition von Vergleichender Literaturwissenschaft aufnahm:

Comparative Literature is the study of literature beyond the confines of one particular country, and the study of the relationships between literature on one hand and other areas of knowledge and belief, such as *the arts* (e.g. *painting, sculpture, architecture, music*), philosophy, history, the social sciences, (e.g. politics, economics, sociology), the sciences, religion, etc., on the other. In brief it is the comparison of one literature with another or others, and the comparison of literature with other spheres of human expression. (Remak 1961, 3; kursive Hervorhebung von mir D.B.)

Die zentrale Frage für Weisstein lautet nun jedoch, ob sich auch die Untersuchung medienübergreifender Phänomene, die keine national-sprachlichen und/oder kulturellen Grenzen überschreiten bzw. keine Vergleiche zwischen verschiedenen Kulturen und Sprachfamilien erlauben, in den Forschungsbereich der Komparatistik einordnen lassen. Mit Hinweis auf Calvin S. Brown und Henry H. H. Remak kommt Weisstein zum folgenreichen Schluss, dass komparatistische Studien in erster Linie im literaturwissenschaftlichen Feld verankert bleiben müssen, und erst in zweiter Linie die kulturelle Grenz-

überschreitung als kennzeichnende Komponente zum Tragen kommt. Demnach wären laut Weisstein sowohl der Vergleich zwischen Anton Čechovs Drama *Drei Schwestern* (Trisestri 1901) und Woody Allens Film *Hannah and her Sisters* (1986) als auch jener zwischen Maurice Maeterlincks symbolistischem Drama *Pelléas et Mélisande* (1893) und der gleichnamigen Opernadaptation von Claude Debussy (Uraufführung 1902) eindeutig komparatistische Arbeiten. Im ersten Fall werden sowohl einzelphilologische Grenzen (zwischen Slawistik und Amerikanistik) als auch mediale Grenzen (zwischen Literatur und Film) überschritten und beim zweiten Beispiel erfolgt – wenn schon keine kulturell-sprachliche – dann zumindest eine mediale Transgression vom literarischen zum musikalischen Text.

Was Weisstains Exkurs aber bis heute für die komparatistische Intermedialitätsforschung so interessant macht, ist der darin enthaltene beherzte Versuch, eine Reihe von möglichen Untersuchungs- und Anwendungsgebieten zu definieren, mit denen die komparatistische Analyse medienübergreifender Phänomene und Prozesse von thematisch ähnlich gelagerten, musikwissenschaftlichen und/oder kunstgeschichtlichen Studien abgegrenzt werden kann. So schlägt Weisstein etwa bereits die Analyse künstlerischer „Mischformen“ wie Oper, Singspiel, Musical, Film und Cartoon vor, da die Literatur eine wesentliche Teilkomponente dieser Erscheinungen darstellt. (Cf. Weisstein 1968, 192f.) Besonderen Weitblick beweist Weisstein außerdem, wenn er gerade der Untersuchung des Opernlibrettos eine vielversprechende Sonderstellung innerhalb des Forschungsbereichs zu medialen Mischformen einräumt. Womit er zum Impulsgeber für die in den 1960ern noch kaum existente Librettologie wurde.

Von den künstlerischen Mischformen grenzt Weisstein nun bereits weitere hybride Textformen ab, die wiederum auf anderer formal-gestalterischer und inhaltlicher Ebene als die Mischformen Verknüpfungen zwischen der Literatur und anderen Kunstformen herstellen. So bezeichnet er zum einen Texte, mittels derer – wie z.B. in den dadaistischen Lautgedichten Hans Arps oder den Figurengedichten Christian Morgensterns – gezielt musikalische oder figural-bildnerische Qualitäten imitiert werden, als „Grenzformen der Literatur zur Musik und den bildenden Künsten“ (Weisstein 1968, 194) und schlägt zum anderen die Untersuchung literarischer Werke, „die Fragen der Kunst und des Künstlertums behandeln“ (Weisstein 1968, 197) – wie z.B. Thomas Manns *Doktor Faustus* (1947) – als weiteres kunstübergreifendes Forschungsfeld der Komparatistik vor. Nun mag Weisstains Trennung zwischen Mischformen, Grenzformen und Thematisierungen anderer Künste heutigen Intermedialitätsforscher_innen auf den ersten Blick etwas umständlich und auch grob vereinfachend erscheinen, man darf jedoch m.E. nicht übersehen, dass

Weisstein mit dieser Abgrenzung bereits in den 1960er Jahren den Weg für eine ganze Reihe viel später entstandener intermedialer Typologien ebnete.

An dieser Stelle sei etwa auf die Typologie von Werner Wolf hingewiesen, der ganz im Sinne Weisstens zwischen plurimedialen Medienmischungen (Oper, Film, Cartoon), expliziten, thematisierenden Referenzen (Künstlerroman, Biopic) und impliziten, imitierenden Referenzen (Lautgedichte, musikalisierte Prosa) unterscheidet. (Cf. Wolf 2002, 168f.) Wolfs Typologie nimmt natürlich noch weitere und komplexere mediale Spielarten in den Blick als Weisstens erste grundlegende Definition komparatistisch-intermedialer Forschungsfelder, so beschränkt sich Wolf natürlich nicht mehr nur auf Vergleiche zwischen den drei „Basiskünsten“ Literatur, bildende Kunst und Musik, sondern bezieht Fotografie, Film, Comic, Videoinstallation und die neuen, digitalen Computermedien in seine Klassifikation mit ein. Trotzdem dürfen Weisstens frühe Überlegungen m.E. aber gerade aus fachhistorischer Perspektive nicht unterschätzt werden. Denn sie trugen wesentlich zur Entwicklung einer komparatistisch-intermedialen Basisterminologie bei.

Heute geht die Intermedialitätsforschung komparatistischer Prägung in erster Linie von zwei Basisphänomenen der medialen Grenzüberschreitung aus, die Werner Wolf schon vor einigen Jahren als „werkübergreifende“ und „werkinterne“ Intermedialität bezeichnete. (Cf. Wolf 2002, 168f.) Im ersten Fall stehen der Prozess des Überschreitens und die darauf basierende Wechselwirkung zwischen den diversen, in der Regel als distinkt wahrgenommenen Einzelmedien im Fokus des Interesses. Hierzu zählen etwa die zahlreichen Untersuchungen von Literaturverfilmungen, bei denen es meist um den „Medienwechsel“ eines bestimmten, narrativen Inhalts vom verbal-schriftlichen Medium „Literatur“ ins audio-visuelle Medium „Film“ geht. Im zweiten Fall, der „werkinternen“ Intermedialität, steht das Ergebnis einer Verbindung zwischen zwei oder mehreren, als distinkt wahrgenommenen Medien im Zentrum des Forschungsinteresses. Unter diese Kategorie fallen etwa die Analysen von modernen, künstlerischen Hybridformen wie der sog. choreographischen Oper. Mit diesem Begriff bezeichnet die Berliner Choreographin Sascha Waltz eine von ihr erschaffene Fusion der Künste, bei der Tanz, Musik, Performance-Art, Theater, Malerei, Film und Videoinstallation zu einer neuen Gattung verschmelzen.

Ganz allgemein gesprochen lässt sich mit dem Begriff „Intermedialität“ somit ein Forschungsfeld umreißen, das sich sowohl der Untersuchung von Relationen zwischen verschiedenen Künsten bzw. Medien widmet, als auch der Analyse der Ergebnisse, künstlerischen Produktionen und Spielarten, die aus diesen Beziehungen hervorgehen. Hier

muss jedoch ergänzt werden, dass sich neueste Studien der Intermedialitätsforschung, die auch die digitalen Computermedien in ihre Untersuchungen einbeziehen, mit einer solchen, letztlich auf der Annahme klar benennbarer, unverrückbarer, medialer Merkmale basierenden Definition nicht mehr zufrieden geben. Im Vorwort zum 2008 erschienenen Sammelband *Intermedialität – analog/digital* geben etwa die beiden Herausgeber Joachim Paech und Jens Schröter zu bedenken, dass Intermedialität neuerer Provenienz „um die Simulierbarkeit jeder Form medialer Eigenschaften durch ihre digitale Programmierung“ (Paech/Schröter 2008, 10) weiß. Dieser Aspekt der Simulierbarkeit brachte in den letzten Jahren eine Erweiterung und Neuperspektivierung des Intermedialitätsbegriffs mit sich. Denkt man nämlich die Prämisse der Aufhebung aller medialen Differenzen durch die Computermedien konsequent zu Ende, wäre eine Erforschung intermedialer Phänomene letztendlich sinnlos. Denn wie sollen Interaktionen und Fusionen zwischen verschiedenen Kunst- und Medienformen untersucht werden, wenn sich die beteiligten Medien nicht mehr voneinander unterscheiden lassen? Joachim Paech und Jens Schröter sehen die Simulation analoger Medien und Kunstformen durch digitale Computersysteme allerdings nicht als Bedrohung für die Intermedialitätsforschung. Sie weisen viel mehr auf die neuen, durch die digitalen Computermedien erst ermöglichten intermedialen Spielarten hin und sind weit davon entfernt, in den mancherorts bereits angestimmten Schwangesang einzustimmen. Denn auch in ihren digital simulierten Spielarten bleiben die ursprünglichen, ästhetischen Parameter der „alten“ Kunst- und Medienformen bestehen und erkennbar. Paech und Schröter belegen ihre Argumentation am Beispiel der digitalen Fotografie und stellen die durchaus berechtigte Frage, wie sich dieser Begriff überhaupt etablieren konnte, wenn nicht zumindest ein ästhetisches „Fortbestehen einer ‚Fotografizität‘ auch im Feld des Digitalen“ (Paech/Schröter 2008, 11) angenommen werden kann:

Die Spezifik der Medien bleibt also in den Formen ihrer jeweiligen Aisthesis bestehen – wohl kein Zufall, dass sich seit den frühen 1990er Jahren der Begriff der ‚Medienästhetik‘ etabliert hat. Wenn Intermedialität die Frage nach den Übergängen oder Verbindungen dieser Formen bezeichnet, dann gibt es auch eine digitale Intermedialität, insofern z.B. die Form des Fotografischen und die Form der Zeichnung unter digitalen Bedingungen in ein neues Verhältnis zueinander treten können, wie etwa in den populären Trickfilmen aus dem Hause *Pixar*. (Paech/Schröter 2008, 11)

„Herkömmliche“, analoge Medien und Kunstformen werden demnach also nicht im digitalen Computermedium aufgelöst, sondern erfahren lediglich eine formal-technische Neukonzeptionierung, die ihnen – geht man von einem dynamisch-prozessualen Verständnis medialer Parameter und Grenzziehungen aus – im Grunde immer schon inhärent war. Mit Blick auf Derridas Begriff der *Différance* stellen Paech und Schröter fest, dass „Medienspezifiken“ immer schon „institutionell gerahmte und diskursiv stabilisierte Ausschnitte aus größeren Netzwerken technologischer, diskursiver, formal-ästhetischer und sozialer bzw. ‚praktischer‘ Elemente“ (Paech/Schröter 2008, 11f.) waren und sich deshalb auch permanent in einem Prozess der Ausdifferenzierung und Neuperspektivierung befinden.

Im Hinblick auf eine Intermedialitätsforschung komparatistischer Prägung, die v.a. von den sprachlich-literarischen Aspekten intermedialer Phänomene ausgeht, sind Überlegungen dieser Art und die mit ihnen verbundene Neuperspektivierung und Erweiterung des intermedialen Forschungsbereiches ebenfalls von großem Interesse. Denn obwohl sich die formal-technischen und ästhetischen Spezifika literarischer Texte durch Simulationsversuche in digitalen Medien noch weit weniger verwischen lassen als jene der visuellen Medien Fotografie und Film, wurden selbst in literaturwissenschaftlichen Kreisen in den letzten 20 Jahren immer wieder Stimmen laut, die die altehrwürdige Buchtradition durch e-Books, Netzliteratur, Hyperfiction und andere digitale Spielarten nachhaltig bedroht sahen. Besinnt man sich jedoch auf die schon in den 1960er Jahren von den französischen Poststrukturalist_innen postulierte Prämisse, dass alle kulturellen und damit auch künstlerischen Texte samt ihren Definitionsmerkmalen diskursiv hervorgebracht werden, verlieren derartige Szenarien relativ rasch ihren bedrohlichen Charakter.

Ein poststrukturalistisch-diskursanalytischer Zugang zu intermedialen Phänomenen wie ihn Paech und Schröter vorschlagen, dürfte für Komparatist_innen auch deshalb nichts Ungewöhnliches an sich haben, weil gerade der von Aage A. Hansen-Löve 1983 erstmals in einem wissenschaftlichen Kontext verwendete Intermedialitätsbegriff, auf den die komparatistische Forschung rekurriert, aus der direkten Auseinandersetzung mit poststrukturalistischen Theorien und Begrifflichkeiten hervorging. Da diese Tatsache angesichts einer zunehmend medienwissenschaftlich ausgerichteten Diskussion in den letzten zwei Jahrzehnten aber etwas in Vergessenheit geraten ist, soll im folgenden Abschnitt eine kurze chronologische Genese des Intermedialitätsbegriffs komparatistischer Prägung skizziert werden, die sich von Michail M. Bachtins Terminus der „Dialogizität“ (1929/1963) über Julia Kristevas „Intertextualität“ (1967) bis hin zu Hansen-Löves „Intermedialität“ (1983) erstreckt.

3. Theoriegeschichtliche Stationen: Dialogizität – Intertextualität – Intermedialität

In der heutigen literaturwissenschaftlichen Diskussion gilt die Feststellung, Julia Kristevas Theorem der „Intertextualität“ basiere auf Bachtins Begriffen „fremdes Wort“ und „Dialogizität“, eigentlich schon als redundante Binsenweisheit. Macht man sich jedoch auf die Suche nach der konkreten Verbindung zwischen den beiden theoretischen Ansätzen und spinnst man womöglich den Faden noch weiter, indem man etwa die Frage nach dem Konnex zwischen „Intertextualität“ und „Intermedialität“ aufwirft, scheint dem auf den ersten Blick so deutlich hervortretenden Bild eines kausallogischen Zusammenhangs immer wieder ein kleines Puzzleteil zu fehlen. Um die Genealogie des komparatistischen Intermedialitätsbegriffs nachvollziehen zu können, muss man deshalb bis in die 20er Jahre des letzten Jahrhunderts zurückblicken, als Michail Bachtin seine ersten literaturwissenschaftlichen Essays in St. Petersburg (damals Leningrad) publizierte.

Bei den Begriffen „fremdes bzw. ambivalentes Wort“ und „Dialogizität“ handelt es sich um zwei der wesentlichsten theoretischen Eckpfeiler der Dostojewskij-Bücher Bachtins, mit denen dieser ganz bestimmte poetologische Verfahren bezeichnete.¹ Laut Bachtin setzte Dostojewskij diese beiden Verfahren in seinen Romanen gezielt zur Erschaffung der für ihn typischen Erzählerinstanz ein. Mit dem Begriff der „Dialogizität“ will Bachtin etwa eine besondere Kommunikationsform in Dostojewskijs Romanen beschreiben, die er sowohl in der direkten und indirekten Rede der handelnden Figuren als auch in den Aussagen der Erzählerinstanz ortet. Laut Bachtin sind Dostojewskijs Romane nicht nur von einem „äußeren, in der Komposition in Erscheinung tretenden Dialog“ (Bachtin 1985, 48) geprägt, den die Protagonist_innen im Werk miteinander führen, sondern von einem zwischen „allen Elementen der Romanstruktur“ (Bachtin 1985, 48) verlaufenden, dialogischen Beziehungsgeflecht. In Dostojewskijs Romanen ist nicht nur die Kommunikation der handelnden Figuren auf ein Gegenüber ausgerichtet, sondern auch die Rede des Erzählers; auch dieser scheint sich permanent an einen imaginierten

1 Bachtins erstes Buch über Dostojewskij trug den Titel „Problemy tvorčestva Dostoevskogo“ (Die Probleme des Schaffens Dostojewskijs) und erschien bereits 1929. In „Problemy poetiki Dostoevskogo“ (Die Probleme der Poetik Dostojewskijs), das 1963 erschien, hat Bachtin seine ursprünglichen Thesen so nachhaltig überarbeitet und erweitert, dass in der Forschung generell vom zweiten Dostojewskij-Buch und nicht von der zweiten Auflage des ersten Buchs gesprochen wird. Bachtin entwickelte in den beiden Dostojewskij-Büchern eine ganze Reihe literaturwissenschaftlicher Termini, die in der kultur- und kunstwissenschaftlichen Diskussion bis heute von großer Bedeutung sind. Auf Bachtin gehen etwa Begriffe zurück wie: Chronotopos, Ambivalenz, Dialogizität, Wortstatus und Polyphonie.

Gesprächspartner zu wenden. Für Bachtin sind Dostojewskijs Romane deshalb in ihrer Gesamtstruktur wie „große Dialoge“ konstruiert.

Der zweite Begriff Bachtins, den Julia Kristeva im Kontext ihrer Intertextualitätsforschung aufgreift und weiterentwickelt, ist jener des „fremden Wortes“, der auch in enger Verbindung zum Konzept der „Dialogizität“ steht. Da Dostojewskijs Romanstruktur durchwegs dialogisch konzipiert ist, spielt immer auch ein fremdes, imaginiertes Bewusstsein, an das sich die Romanfiguren und die Erzählerinstanz im Werk wenden, eine wesentliche Rolle. Dieses fremde Bewusstsein verfügt über ein eigenes „fremdes Wort“, das wiederum deutliche Spuren in der poetologischen Struktur des literarischen Werkes hinterlässt. Dostojewskijs Romane sind, so Bachtin, gleichsam von einem Netz aus fremden Worten durchzogen, die nicht die Ansicht des Autors wiedergeben, sondern stilisierend, polemisch oder parodistisch auf andere, außerhalb des Werkes in Erscheinung tretende Sprachformen und Textgattungen rekurren. In diesem Zusammenhang spricht Bachtin auch vom zweistimmigen, ambivalenten Wort:

Das Wort hat hier eine zweifache Ausrichtung, es ist sowohl auf den Gegenstand der Rede, wie das gewöhnliche Wort, als auch auf ein anderes Wort, auf eine fremde Rede gerichtet. Wenn wir von der Existenz dieses zweiten Kontextes der fremden Rede nichts wissen und die Stilisierung oder Parodie wie eine gewöhnliche, nur auf den Gegenstand gerichtete Rede auffassen, dann erfassen wir das Wesen dieser Erscheinungen nicht: wir begreifen die Stilisierung als Stil, die Parodie als misslungenes Werk. (Bachtin 1985, 206)

In ihrem erstmals 1967 in der Zeitschrift *Critique XXIII* erschienenen Aufsatz *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, der heute unbestritten als das Fundament der modernen Intertextualitätsforschung gilt, greift Julia Kristeva gerade diese zweifache, ambivalente Ausrichtung des fremden Wortes auf. Indem sie Bachtins dynamisch-prozessualen Zugang zu literarischen Texten betont, bettet sie seine Theorien in die poststrukturalistische Diskussion der 1960er Jahre ein und macht sie für diskursanalytische Ansätze in der Kultur- und Literaturwissenschaft fruchtbar:

Bachtin gehört zu den ersten, die die statische Zerlegung der Texte durch ein Modell ersetzen, in dem die literarische Struktur nicht ist, sondern sich erst aus der Beziehung zu einer anderen Struktur herstellt. Diese Dynamisierung

des Strukturalismus wird erst durch eine Auffassung möglich, nach der das „literarische Wort“ nicht ein Punkt (nicht ein feststehender Sinn) ist, sondern eine Überlagerung von Text-Ebenen, ein Dialog verschiedener Schreibweisen. (Kristeva 1972, 346.)

Kristeva zählt Bachtin damit zu den ersten Literaturwissenschaftler_innen, die den Text nicht als statische, in sich geschlossene Einheit auffassen, sondern als ein sich stets weiterentwickelndes, dynamisches Gebilde, das durch soziale, kulturelle und historische Prozesse geprägt und geformt wird. In diesem Zusammenhang rekurriert sie auf Bachtins Begriff des fremden Wortes und überträgt seine These, Dostojewskijs Helden stünden stets im Austausch mit fremden Worten, ganz allgemein auf den Entstehungsprozess literarischer Texte. Jede/r Autor_in, aber auch jede/r Leser_in, greift im Prozess des Schreibens/Lesens unwillkürlich die sie/ihn umgebenden literarischen, historischen, sozialen, kulturellen, und künstlerischen Erzeugnisse und Ereignisse auf und lässt sie in ihren/seinen Text bzw. in ihre/seine Lektüre einfließen. Das Wort im literarischen Werk lässt sich immer auch als ein aus einem anderen Text übernommenes und transformiertes Wort lesen und ist somit gleichzeitig immer auch ein fremdes Wort. Jedem Text – und Kristeva subsumiert unter diesem Begriff auch kulturelle Phänomene wie Geschichte und Gesellschaft, da auch diese auf gewisse Weise gelesen und entziffert werden können – ist demnach immer eine dynamische Komponente inhärent. (Cf. Kristeva 1972, 346ff.)

Im Unterschied zu Bachtin, der bei seiner Definition des fremden, ambivalenten Wortes stets auch die/den Sprecher_in und damit die/den Autor_in dieses Wortes im Blick hat, löst Kristeva den Prozess des Schreibens aber vom expliziten Bezug auf eine/n fremde/n Autor_in. Im Zentrum ihres Interesses steht nicht mehr das andere Subjekt, mit dem die Figuren eines literarischen Textes in Dialog treten, sondern der Text als „Mosaik von Zitaten“ (Kristeva 1972, 348), der andere Texte absorbiert und transformiert. Indem Kristeva die Relation zwischen verschiedenen Textsystemen in den Blick nimmt, entindividualisiert und entsubjektiviert sie das Bachtin'sche Wort, und „an die Stelle des Begriffs der Intersubjektivität tritt der Begriff der Intertextualität“. (Kristeva, 1972, 348) Es ist nun gerade dieser Begriff der Intertextualität, der in den letzten vier Jahrzehnten einen noch beeindruckenderen Siegeszug in der literaturwissenschaftlichen Welt feierte als jener der Intermedialität. Da Kristeva ja bereits selbst einen weiten Textbegriff vertrat, der sich nicht nur auf literarische und damit schriftlich-fixierte Werke beschränkt, wurden unter dem Schlagwort der Intertextualität auch bald Relationen zwischen Musik, Malerei, Film und Literatur untersucht, und damit eben gerade jene Phä-

nomene, derer sich auch die Intermedialitätsforschung annimmt. Diese Ausdehnung des Intertextualitätsbegriffs über die Grenzen der Literatur hinaus findet bis heute v.a. im anglo-amerikanischen Raum statt. Erst in den letzten Jahren konnte „Intermediality“ auch dort allmählich „Intertextuality“ ablösen.

Die in manchen Fragen bis heute nicht immer eindeutig zu ziehende Grenze zwischen Intertextualität und Intermedialität spielt auch eine wesentliche Rolle in Aage A. Hansen-Löves Aufsatz „Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst am Beispiel der russischen Moderne“, in dem der Terminus „Intermedialität“ erstmals im deutschsprachigen Raum in einem wissenschaftlichen Kontext Verwendung findet. Um die beiden Termini und damit auch die beiden auf ihnen aufbauenden Forschungsbereiche voneinander abzugrenzen, unterscheidet Hansen-Löve zunächst zwischen Kunstformen – wie Literatur, Malerei, Musik und Film – und Gattungen – wie im Falle der Literatur z.B. Roman, Erzählung, Novelle, Gedicht, Ballade, Komödie und Tragödie. Letztere bezeichnet er synonym als „Texte“, während er die den Texten hierarchisch übergeordneten Kunstformen auch „Medien“ nennt.

Ähnlich wie Julia Kristeva schränkt Hansen-Löve den Textbegriff also nicht auf schriftlich-fixierte, literarische Werke ein, sondern dehnt ihn ganz generell auf jede Art von künstlerischer und kultureller Hervorbringung aus. Auch Gemälde, Zeichnungen, Musik- und Theaterstücke, Performances und Videoinstallationen u.v.a.m. sind nach dieser Definition Texte, die ihren Rezipient_innen bestimmte Formen der Dekodierung abverlangen. Treten nun Relationen zwischen Gattungen (und damit Texten) derselben Kunstform (bzw. desselben Mediums) auf, so spricht Hansen-Löve von „Intertextualität“. Erst für jene Texte, die aus der Verbindung zwischen verschiedenen Kunstformen (wie Musik und Literatur) hervorgehen, verwendet er die Bezeichnung „Intermedialität“. Ein Medium verfügt demnach über bestimmte, formal-technische und ästhetische Verfahrensweisen, die die Produktion von Texten erst ermöglichen. Hansen-Löve interessiert sich nun v.a. für intermediale Texte, da diese seines Erachtens die kunstphilosophischen Tendenzen ihrer Entstehungsepochen besser verdeutlichen als die Hervorbringungen intertextueller bzw. intramedialer bzw. monomedialer Relationen:

Das gemeinsame Auftreten von heterogenen Kunstformen im Rahmen eines integralen Mediums (Theater, Oper, Film, Performance etc.) bzw. einer multimedialen Präsentation schafft ganz andere intertextuelle Bedingungen und gattungstypologische Korrelationen als der Fall einer monomedialen Kom-

munikation (Tafelbild, Stummfilm, literarischer Text, u.a.). Die multimedialen Typen der Präsentation registrieren allgemein Dominantenverschiebungen im System der Kunstformen weitaus offenkundiger als die monomedialen, wo durch die spezifische Bindung des jeweiligen Mediums an entweder primär räumliche oder aber primär zeitliche Vermittlungsbedingungen der Integration heterogener Medien konstitutiv Grenzen gesetzt sind. (Hansen-Löve 1983, 291f.)

Mit Blick auf eine komparatistische Intermedialitätsforschung neuerer Prägung fällt auf, dass Hansen-Löve, wenn er von „integralen Medien“ und „multimedialen Präsentationen“ spricht, im Grunde bereits zwischen verschiedenen, intermedialen Relationsformen unterscheidet und damit eine Typologisierung vornimmt, die stark an Claus Clüvers fast zwanzig Jahre später entstandenen Definitionen von „Intermedia-“ und „Multimedia-Texten“ erinnert. (Clüver 2001, 25f.) Doch etwaige Parallelen zwischen Clüvers und Hansen-Löves Terminologie werden an späterer Stelle nochmals etwas detaillierter skizziert.

Die eigentliche Grundintention, die Hansen-Löve mit der Abgrenzung zwischen „Intermedialität“ und „Intertextualität“ verfolgte, zielte auf die Definition zweier unterschiedlicher kunsttheoretischer Ansätze und der mit diesen verbundenen künstlerischen Arbeitsweisen ab. Während nämlich laut Hansen-Löve in den bildnerischen und literarischen Werken des russischen Symbolismus eine gewisse Vorliebe für eine Substitution bzw. Simulation einer Kunstform durch eine andere zu beobachten sei, versuchten Künstler_innen und Theoretiker_innen der russischen Avantgarde gerade durch die Überschreitung medialer Grenzen das Verständnis für die „Autonomie und Spezifik des jeweiligen Mediums und auch Genres“ (Hansen-Löve 1983, 292) zu schärfen. Durch die künstlerische Praxis der medialen Synthese im Symbolismus, deren Ziel es war, die Grenzen zwischen den Kunstformen verschwinden zu lassen, sahen aber die Vertreter_innen der Avantgarde die jeweiligen „Differenzqualitäten“ der verschiedenen Medien verschleiert und bedroht. Trotzdem tendierten auch die Avantgardist_innen stark zur Interaktion und Fusion zwischen verschiedenen Kunstformen bzw. Medien, sie verfolgten damit jedoch ein ganz anderes künstlerisches Ziel als die Symbolist_innen:

Während der Symbolismus beim Transzendieren von Grenzen (zwischen den Medien, den Gattungen [...] etc.) mehr oder weniger ernsthaft an deren Aufhebung und die tatsächliche Vereinigung der ursprünglich abgegrenzten Ordnungen glaubt, fungiert dieses Transzendieren von Grenzen in der Avantgarde

[...] als dialektische Bestätigung dieser Grenzen, als Affirmation der Autonomie der jeweiligen Ordnung. (Hansen-Löve 1983, 293)

Nun ist die von Hansen-Löve hier skizzierte Problematik, die von unterschiedlichen Intentionen für die Erschaffung intermedialer Kunstwerke ausgeht, keineswegs erst in Russland zur Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert entstanden, sie geht viel mehr auf eine bereits mehrere Jahrhunderte alte Diskussion zurück, die einen ihrer ersten Höhepunkte in der Aufklärung mit Lessings berühmter Laokoon-Schrift (1766) erlebte. Lessing nahm, ähnlich wie die Vertreter_innen der russischen Avantgarde gut 140 Jahre später, besonders die Beziehung zwischen bildender Kunst und Literatur in den Blick. Er legte größten Wert auf die Definition der medialen Spezifika und Differenzen zwischen diesen beiden Kunstformen, um damit v.a. einer in den kunsttheoretischen Schriften seiner Zeit um sich greifenden Hierarchisierung der Künste entgegenzuwirken.

4. Historischer Exkurs: Interaktion vs. Fusion – eine jahrhundertalte Streitfrage?

Lessing grenzte Malerei und Bildhauerei als statisch-räumliche Kunstformen von der Literatur, die er noch ausschließlich als mündlichen Vortrag auffasste, als transitorisch-zeitlicher Kunstform ab und wies damit als einer der ersten Künstler der Neuzeit explizit auf ästhetische, semiotische und gestalterische Unterschiede zwischen den Künsten hin. Damit reagiert er zum einen ganz allgemein auf die bis ins 18. Jahrhundert vorherrschende „ut pictura poesis“-Debatte, deren Vertreter im Sinne ihrer normativen Ästhetik von der Dichtung verlangten, sich den ästhetischen Prinzipien der Malerei unterzuordnen, und zum anderen polemisierte Lessing im *Laokoon*-Text ganz konkret gegen Johann Joachim Winckelmann. Winckelmann hatte in seinem Aufsatz *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755) behauptet, die griechischen Bildhauer der berühmten Laokoon-Gruppe hätten den in Vergils *Aeneis* so detailliert beschriebenen Schmerzensschrei des Laokoon in ihrer Skulptur ausschließlich aus ethisch-moralischen Gründen auf ein „beklemmtes Seufzen“ (Lessing 1970, 12) reduziert. Gegen diese These Winckelmanns setzt sich Lessing nun entschieden zur Wehr, indem er gerade die medialen, formal-technischen und ästhetischen Differenzen zwischen bildender Kunst und Dichtung betont. Legendär ist etwa seine Verknüpfung zwischen den

materiellen Grundvoraussetzungen der beiden Kunstformen mit bestimmten räumlichen und/oder zeitlichen Parametern:

Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel, oder Zeichen gebrauchet, als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen: So können neben einander geordnete Zeichen, auch nur Gegenstände, die neben einander [...] existieren, auf einander folgende Zeichen aber, auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander [...] folgen. (Lessing 1970, 102f.)

Auf die bildnerische Darstellung des um sein Leben kämpfenden Laokoon angewandt, bedeutet dies, dass die Bildhauer den von Vergil im Epos beschriebenen Schmerzensschrei gleich aus mehreren medial bedingten Gründen „entschärfen“ mussten: Zum einen ist die bildende Kunst, im Gegensatz zur Literatur, die sich dem abstrakteren Zeichensystem der Sprache bedient, an die direkte „analoge“ Nachahmung einer bestimmten Erlebniswirklichkeit gebunden und zum anderen kann sie, ebenfalls im Gegensatz zur Dichtung, als statisch-räumliche Kunstform keine chronologischen Abläufe und damit Handlungen gestalten. Nun mögen die von Lessing angeführten Differenzen zwischen den Kunstformen aus heutiger Sicht antiquiert und überholt erscheinen, für die kunsttheoretische Diskussion seiner Zeit waren sie jedoch von unschätzbarem Wert. Indem Lessing nämlich erstmals formal-technische und ästhetische Unterschiede zwischen den Künsten ins Feld führte, hebelte er die Argumentation der „ut pictura poesis“-Befürworter aus und belegte eindrücklich, dass Literatur schon allein aus medialen Gründen nicht wie Malerei verfahren könne.

Als *der* zentrale Angelpunkt der kunstübergreifenden Thesen Lessings gilt jedoch zweifelsohne sein Postulat des „fruchtbaren Augenblicks“. Denn trotz all der im Laokoon-Text aufgezeigten Differenzen zwischen bildender Kunst und Literatur lehnt Lessing Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten keineswegs ab. Doch anders als die Vertreter der „ut pictura poesis“-These ging er davon aus, dass die Malerei keine Geschichten erzählen kann, sondern – sollte sie sich eines literarischen Werkes als Inspirationsquelle bedienen – jenen Moment aus einer zeitlich-transitorischen Erzählung auswählen muss, der sich am besten zur Fixierung in einem statisch-räumlichen Bild eignet. Die Malerei kann deshalb laut Lessing „in ihren koexistierenden Kompositionen nur einen ein-

zigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreifichsten wird.“ (Lessing 1970, 103)

Bei all der hier deutlich hervortretenden Normativität darf nicht übersehen werden, dass es Lessing in erster Linie darum ging, die zweifellos bestehenden Wechselwirkungen zwischen den Künsten in bestimmte ästhetische Bahnen zu lenken, um deren spezifische mediale Eigenheiten zu unterstreichen und ihre Eigenständigkeit zu betonen. Seine Intention ist also durchaus mit jener verwandt, die Hansen-Löve den russischen Avantgardist_innen attestiert. Doch schon zu Ende des 18. Jahrhunderts werden einige gewichtige Stimmen laut, die Lessings strikte Differenzierung zwischen den Künsten zu kritisieren beginnen, und dabei ganz ähnliche Argumente wie die russischen Symbolist_innen ins Feld führen. Während aber die russischen Avantgardist_innen mit ihrer gezielten Betonung der künstlerischen Differenzen auf das Modell einer alle Merkmale aufhebenden Kunstsynthese der Symbolist_innen reagierten, griffen die Vertreter_innen der Weimarer Klassik und der Romantik gerade Lessings aufklärerische Grenzziehung zwischen den Künsten an, und somit verlief die Argumentationskette im Deutschland des 18. Jahrhunderts in umgekehrter chronologischer Abfolge zu jener in Russland um 1900.

Deutliche Gegenpositionen zu Lessing vertreten am Ende des 18. Jahrhunderts sowohl Johann Wolfgang von Goethe, etwa in seiner kunsttheoretischen Schrift *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* (1798), als auch die Frühromantiker um August Wilhelm Schlegel, die, ähnlich wie die russischen Symbolist_innen um 1900, von einer neuen, alle Künste integrierenden und verschmelzenden Hybridform träumen. Anders als bei Lessing, der v.a. von klassischen Normen und einer auf die Antike rekurrierenden Ästhetik ausgeht, stehen bei Goethe und Schlegel v.a. Begriffe wie Intuition und künstlerische Wahrhaftigkeit im Zentrum ihrer kunsttheoretischen Überlegungen. Goethes kurzer Text gilt heute als Vorläufer und Inspirationsquelle für Richard Wagners Theorie des Gesamtkunstwerks und ist als fiktives Gespräch zwischen einem Verteidiger der Künste und einem Theaterbesucher gestaltet, deren Ausführungen bald den Charakter einer theoretischen Abhandlung annehmen. Die Quintessenz des Gesprächs besteht darin, dass Goethes Anwalt des Künstlers den anfangs noch nach einer realistischen Abbildung von Wahrheit und Wirklichkeit verlangenden Theaterzuschauer eines Besseren belehrt und ihn schließlich davon überzeugt, dass in der Kunst ein ästhetisches Empfinden und die Erschaffung eines harmonischen Ganzen weit über einer wahrheitsgetreuen Nachahmung stehen müsse. Als in dieser Hinsicht vollkommenste Kunstform hebt Goethe die

Oper hervor, die – trotz der Darstellung „unrealistischer“, noch dazu gesungener Ereignisse – den Zuseher „lebhaftes vollständiges Vergnügen“ (Goethe 1830, 145) empfinden lässt. Hervorgerufen wird dieses Empfinden durch eine gelungene Synthese von Musik, Literatur, Bühnenbild und Theaterinszenierung, die aus der Oper „eine kleine Welt für sich“ macht, „in der alles nach gewissen Gesetzen vorgeht, die nach ihren eigenen Gesetzen beurtheilt, nach ihren eigenen Eigenschaften gefühlt seyn will“ (Goethe 1830, 148).

Auch August Wilhelm Schlegel, der seine Thesen über die Wechselwirkungen zwischen den Künsten v.a. in seiner ebenfalls in Gesprächsform verfassten Abhandlung *Die Gemälde* (1799) entwickelt, hebt die Bedeutung der Musik für die angestrebte Synthese zwischen den Künsten besonders hervor. Während Schlegels fiktive Protagonist_innen – der Dichter Waller, die Kunstkennerin Louise und der Maler Reinhold – nach dem Besuch der Dresdner Kunstgalerie zunächst nur über die Wechselwirkungen zwischen Literatur und Malerei sprechen, lässt sie eine unvermittelt einsetzende Debatte über Landschaftsmalerei bald auch wesentliche Parallelen zwischen Malerei und Musik aufzeigen. Damit wird in die bislang ausschließlich auf die Beziehung zwischen Literatur und bildender Kunst fokussierende Diskussion endlich auch die Musik als dritter Grundpfeiler der angestrebten Kunstsynthese mit einbezogen. Die Geräusche der Natur werden in der Frühromantik mit den Tönen der Musik verglichen, so ist es letztlich nur konsequent, wenn Schlegel einige Jahre später in seinen *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* (1801-1804) Landschaftsmalerei als in Farbe festgehaltene Musik bezeichnet:

Wenn die Malerey, je nachdem sie den Geist bey der ruhigen Betrachtung eines umgränzten Gegenstandes fixirt, oder das Gemüth zu unbestimmten Fantasien anregt, und in eine unnennbare Sehnsucht verstrickt, sich entweder der Plastik oder der Musik annähert, so kann man die Landschaft ihren musikalischen Theil nennen. Es wird zugleich hieraus klar, warum sie bey den Alten nicht in so hohem Grade wie bey den Neuern ausgebildet worden; bei ihnen waltete nämlich das Plastische vor. (Schlegel 1884, 203)

Goethes und Schlegels Überlegungen kulminieren schließlich in Richard Wagners Konzept des Gesamtkunstwerks, das dieser v.a. in den beiden frühen theoretischen Werken *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) und *Oper und Drama* (1850/1851) entwirft. Wagner strebt eine unauflöbliche, vollkommene Verschmelzung aller Kunstformen in der Oper an, bei der die „höchste Fähigkeit“ aller „Schwesterkünste“ zur „höchsten Entfaltung kommt“ (Wagner 1850, 196). Mit geradezu sakralem Duktus skizziert Wagner die von ihm ange-

strebte ideale Kunstform, in der die bisherigen Einzelkünste Literatur, Musik, Malerei aber auch Tanz und Theater eine so perfekte Synthese eingehen, dass all ihre differenzierenden Spezifika ausgelöscht und jegliche Formen der medialen Abgrenzung unmöglich gemacht werden. Wenn die Künste nun aber nicht mehr von einander unterschieden werden können, benötigt Wagners Konzeption andere Kriterien, auf denen die Fusion zum Gesamtkunstwerk basiert. Zu diesem Zweck entwickelt er die These vom Gesamtkunstwerk als Organismus, dessen „organische Glieder“ – wie jene des menschlichen Körpers – erst in ihrer perfekten Symbiose eine lebendige Einheit ergeben. (Cf. Wagner 1852, 185) Derartige organische Glieder, wie die Handlung oder die Melodie, entstehen nun nach Wagner aus dem harmonischen Zusammenwirken verschiedener Elemente, die sich von Gestik und Gesang, über den sprachlichen Ausdruck der Darsteller_innen bis hin zur dramatischen Wirkdimension des Orchesters erstrecken. Wie Erika Fischer-Lichte feststellt, umgeht Wagner die „herkömmlichen“ Abgrenzungskriterien zwischen den Einzelkünsten geschickt, indem er zur Erklärung des Aufbaus eines organischen Gliedes einen Schritt zurückgeht und auf jene grundlegenden Mikroeinheiten (wie Gebärden und Tonfolge) rekurriert, in die sich die einzelnen Künste zerlegen lassen. „Die Einzelkünste bewerkstelligen also mit den sie konstituierenden Elementen den Aufbau solcher komplexer Einheiten wie Handlung und Figur, sind aber als Einzelkünste in ihnen ausgelöscht und aufgehoben.“ (Fischer-Lichte 2010, 19)

Es versteht sich von selbst, dass Lessings und Wagners ästhetische Schlussfolgerungen für heutige Intermedialitätsforscher_innen kaum noch Anknüpfungspunkte bereit stellen, doch die Grundintentionen dieser beiden Modelle, die letztlich zur Unterscheidung zwischen (inter)medialer Interaktion und (inter)medialer Fusion führten, haben sich über die Jahrhunderte hinweg als äußerst einflussreich erwiesen. So lässt sich etwa durchaus sagen, dass es sich bei der von Hansen-Löve skizzierten Auseinandersetzung zwischen russischen Symbolist_innen und Avantgardist_innen im Grunde um eine Neuauflage der alten Diskussion handelt; auch wenn diese unter ganz anderen politischen Vorzeichen und mit weitaus progressiveren künstlerischen Stilmitteln geführt wurde. Wie aktuell so mancher Aspekt der beiden kunsttheoretischen Modelle nach Lessing und Wagner bis heute geblieben ist, skizziert u.a. auch Erika Fischer-Lichte eindrücklich in ihrer Einleitung zum 2010 erschienenen Sammelband *Ausweitung der Kunstzone. Interart Studies – neue Perspektiven der Kunstwissenschaften*.

5. Typologische Entwürfe: Korrelationstypen – Intermedia-Texte – Plurimedialität

Wie bereits im vorletzten Abschnitt angedeutet, bleibt Hansen-Löve aber nicht bei der Darstellung der unterschiedlichen Zielsetzungen von Symbolismus und Avantgarde stehen. Er geht noch einen wesentlichen Schritt weiter und betrachtet die auf der medialen Grenzüberschreitung zwischen Literatur und Malerei basierenden Kunstwerke der beiden Epochen im Detail, wobei er auffällige methodische Unterschiede bei deren künstlerischen Realisierung feststellt. Um nun diese unterschiedlichen künstlerischen Praktiken terminologisch zu erfassen, grenzt Hansen-Löve drei Korrelationstypen voneinander ab, die er als „Transposition von narrativen Motiven“, „Transfiguration von semantischen Komplexen“ und „Projektion von schematischen, konzeptionellen Modellen“ bezeichnet. (Cf. Hansen-Löve 1983, 304f.) Hansen-Löve zählt damit zu den ersten Wissenschaftler_innen im deutschsprachigen Raum, die eine kohärente Typologie intermedialer Textformen erstellen. Da einige seiner grundsätzlichen Überlegungen bislang nichts an Aktualität eingebüßt haben, sein Aufsatz aber im intermedialen Diskurs der letzten Jahre etwas in Vergessenheit geriet, sollen Hansen-Löves Termini an dieser Stelle etwas eingehender vorgestellt und ihrer Bedeutung als Impulsgeber für spätere Klassifikationsmodelle nachgespürt werden.

Beim ersten Korrelationstypus nach Hansen-Löve, der „Transposition von narrativen Motiven“, findet die mediale Transgression noch ausschließlich auf einer inhaltlichen Ebene statt. Ein bestimmtes narratives Motiv aus einem schriftlich fixierten „Wort-Text“ wird in einem ebenfalls narrativen „Bild-Text“ dargestellt. Ein berühmtes Beispiel hierfür ist etwa John Everett Millais' Gemälde *Ophelia* (1852), das den Tod der gleichnamigen Protagonistin aus Shakespeares *Hamlet* thematisiert. Man kann in diesem Fall also von literarischer Malerei sprechen, die, wie Hansen-Löve auch selbst anmerkt, durchaus Analogien zur Programmmusik des 19. Jahrhunderts aufweist. Auch die Programmmusik, zu der etwa Hector Berlioz' Sinfonie *Harold en Italie* (1834) zählt, die bekanntlich auf Lord Byrons *Childe Harold's Pilgrimage* (1812-1818) rekurriert, bezieht sich auf außermusikalische Texte und versucht, diese in Musik zu transformieren. (Cf. Hansen-Löve 1983, 304f.)

Beim zweiten Korrelationstypus, der „Transfiguration von semantischen Komplexen“, basiert die Verknüpfung zwischen Literatur und Malerei auf ganz anderen theoretischen Überlegungen und künstlerischen Praktiken als beim ersten. In diesem Fall geht es nicht mehr um die bildnerische Darstellung eines narrativen Themas, sondern um

die ikonische Realisierung eines semantischen Textkomplexes bzw. um die Übertragung sprachlicher Zwei- oder Mehrdeutigkeiten eines Wort-Textes in die „Raumsemantik“ eines Bild-Textes. Mediale Transfigurationen dieser Art entlarven also die semantische Doppelbedeutung von Sprache, indem sie lexikalische Einheiten wie Phraseologismen, Kalauer, Synonyme, Homonyme oder Anagramme „verbildlichen“. Hansen-Löve führt als Beispiel für diesen Typus u.a. die Symbolsprache in den Bildern von Hieronymus Bosch an. Es lassen sich aber auch durchaus einige Werke des Surrealismus wie Salvador Dalís berühmtes Gemälde *La persistencia de la memoria* (1931) dem Typus der Transfiguration von semantischen Komplexen zuordnen.

Der dritte Typus nach Hansen-Löve, die „Projektion von schematischen, konzeptionellen Modellen“, zielt schließlich darauf ab, selbst die formalen Gestaltungsprinzipien eines Mediums in ein anderes zu übertragen. Es geht also nicht mehr nur um die Realisierung semantischer Mehrdeutigkeit, sondern um die Rekonstruktion konkreter Verfahren wie Montage, verfremdete Perspektive oder Gegenstandslosigkeit. Dieser Typus ist nun – da die formalen Parameter von Bild-Text und Wort-Text austauschbar werden und nicht mehr nur einer Medien- oder Kunstform zugeordnet werden können – auch nicht mehr an die Transformationsrichtung vom Wort-Text zum Bild-Text gebunden. Bei der „Projektion von schematischen, konzeptionellen Modellen“ können etwa geometrische Formen der abstrakten Malerei in literarischen Figurengedichten nachgestaltet werden oder Buchstaben als Bildmotive auf Gemälden figurieren. Für Hansen-Löve stellt erst dieser Typus den eigentlich spannenden dar; in ihm ortet er ein „Maximum an intersemiotischen Korrelationen – bis hin zur Verschmelzung der Medien zu einer ganzheitlich rezipierten Mediengattung.“ (Hansen-Löve 1983, 325) Und eine derartige Verschmelzung kann erst dann erzielt werden, „wenn innerhalb ein- und desselben Artefakts verbale und ikonische Zeichen gleichzeitig und oszillierend präsent sind, sodass vom jeweiligen pragmatischen Kontext her nur zu entscheiden ist, ob es sich etwa um ein „Gedichtbild“ [...] oder um ein „Bildgedicht“ [...] handelt.“ (Hansen-Löve 1983, 325)

Für diese konsequenteste Form der intermedialen Verschmelzung, bei der die medien-spezifischen Grenzen zwischen Literatur und Malerei tatsächlich so weit verschwimmen, dass die Zuordnung des jeweiligen Werkes zur Gattung „Gedicht“ oder „Gemälde“ letztlich nur mehr davon abhängt, ob es an der Wand einer Galerie hängt oder auf den Papierseiten eines Buches abgedruckt wird, findet Hansen-Löve einige eindruckliche Beispiele in der russischen Avantgarde. So besteht etwa das bekannteste Bild des russisch-finnischen Malers Iwan Puni *Spektr begstvo* (dt. Titel: Flucht der Formen, 1919) zum

größten Teil aus verschiedenfarbigen, kyrillischen Buchstaben, die durch ihre spezifische geometrische Anordnung die drei Worte „Бегство“ (Flucht), „Спектр“ (Spektrum) und „Форма“ (Form) bilden. Ganz ähnlich gestaltete auch der futuristische Dichter Wasilij Kamenskij die Gedichte seines Zyklus *Tango s korovami. Železobetonnnye poëmy* (Tango mit Kühen. Eisenbeton-Gedichte, 1914). Entweder ergänzt Kamenskij seine oftmals willkürlich zusammengesetzten, lautmalerischen Fantasieworte durch kleine Figuren und abstrakte Gebilde, die er in seine Gedichte hinein zeichnet, oder er grenzt verschiedene geometrische Räume voneinander ab und füllt diese mit Buchstabenkombinationen und Wortspielen (Abb. 1). Die Grenzen zwischen Bild-Text und Wort-Text sind somit in den Werken Punis und Kamenskij schon im Verschwimmen begriffen.

Aber auch andere Vertreter_innen der russischen Avantgarde überschreiten in ihren Werken die formal-gestalterischen und materiellen Grenzen zwischen Literatur und Malerei auf die von Hansen-Löve für seinen dritten Korrelationstypus skizzierte Weise. Ein besonders eindrückliches Beispiel für eine „Projektion von schematischen, konzeptionellen Modellen“ ist das Gemälde *Gazeta* (Zeitung, 1918) des bereits zu Beginn der 1920er Jahre unter ungeklärten Umständen verstorbenen Suprematisten Michail Menkow. Ähnlich wie Kamenskij unterteilt Menkow die Leinwand seines Bildes in Dreiecke von unterschiedlicher Größe, die er in der Mitte des Bildes zu einer Rosette zusammenführt, sodass der Bildaufbau an die Aufsicht auf einen aufgespannten Regenschirm erinnert. Die Dreiecke malt Menkow nun entweder in Grau- und Brauntönen aus oder er füllt sie mit Buchstaben und Zahlen, die an die Überschriftenlettern einer Zeitung erinnern. Eine dieser Buchstabenkombinationen ergibt das Wort „Париж“ (Paris), eine andere lässt sich als „Среда“ (Mittwoch, Milieu, aber auch Medium) entziffern (Abb. 2).

Was nun Hansen-Löves frühe Typologie auch für heutige Intermedialitätsforscher_innen durchaus noch interessant macht, ist die Definition seines letzten Korrelationstyps als einer medienverschmelzenden, aus einem diskursiven Prozess hervorgegangenen Hybridform. Diese Begriffsbestimmung weist nun frappante Parallelen zum Begriff des Intermedia-Textes nach Claus Clüver auf, den dieser 2001 in seinem programmatischen Aufsatz *INTER TEXTUS/INTER ARTES/INTER MEDIA* skizziert. Ausgehend von den in Jörg Helbig's Band *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets* (1998) analysierten Beispielen, grenzt Clüver zunächst die drei grundlegenden Relationsformen „Beziehungen zwischen Medien allgemein“, „Transformationen von Medium zu Medium“ und „Verbindungen (Fusionen) von Medien“ voneinander ab. (Cf. Clüver 2001, 30) Während das Forschungsinteresse bei den ersten beiden Formen auf

historische Prozesse und mediale Interaktionen gerichtet ist, liegt der Fokus bei Analysen intermedialer Verbindungen auf der Beschreibung neuer medialer Hybridformen und deren künstlerischen und soziokulturellen Funktionsweisen.

Clüver richtet sein Augenmerk besonders auf die dritte Relationsform der (inter)medialen Fusionen und unterscheidet innerhalb dieser – je nach Intensität der Verbindung – nochmals zwischen Multimedia-, Mixed-Media- und Intermedia-Texten. Während Multimedia-Texte noch aus „trennbaren und in sich zusammenhängenden Texten in verschiedenen Medien“ (Clüver 2001, 25) bestehen und sich ihre einzelnen Teilkomponenten, wie das Opernlibretto oder die Partitur, somit auch alleine, ohne größeren Sinnverlust rezipieren lassen, sind die medialen Bestandteile in einem Mixed-Media-Text schon so eng miteinander verwoben, dass sie außerhalb dieses „Textzusammenhangs weder kohärent noch selbstgenügsam sind“ (Clüver 2001, 25). Intermedia-Texte definiert Clüver schließlich als „derart durch zwei oder mehr Zeichensysteme konstituierte Texte, dass sich die visuellen, musikalischen, verbalen, kinetischen und/oder performatischen Aspekte ihrer Zeichen nicht trennen oder auflösen lassen“ (Clüver 2001, 26). Damit stellt die unauflösliche Verschmelzung zweier oder mehrerer Medien zu einer neuen medialen Hybridform das wesentlichste Charakteristikum der Intermedia-Texte dar. Als ein Beispiel für einen derartigen Intermedia-Text führt Clüver das berühmte Gemälde *LOVE* (1964) des amerikanischen Pop-Art-Künstlers Robert Indiana an, in dem die Buchstaben L O V E des Mediums Literatur untrennbar mit den Farben Rot, Blau und Grün des Mediums Malerei, sowie mit der geometrischen Anordnung des Buchstabens L auf dem V und des kursiv gestellten Buchstabens O auf dem E, verschmolzen sind. (Cf. Clüver 2001, 32ff.) Vergleicht man nun die oben beschriebenen Bilder Iwan Punis und Michail Menkows mit Robert Indianas *LOVE*-Gemälde oder anderen Buchstaben- und Zahlenbildern der Pop Art und vergegenwärtigt man sich parallel dazu Hansen-Löves und Clüvers Definitionen von schematisch-konzeptionellen Projektionen bzw. Intermedia-Texten, so lässt sich unschwer erkennen, dass beide Begriffe im Grunde dasselbe intermediale Phänomen beschreiben.

Ähnliches gilt auch für den von Werner Wolf geprägten, bereits an früherer Stelle erwähnten Begriff der Medienmischung bzw. Medienverschmelzung. Wolf hat bislang bestimmt eine der ausgeklügeltsten und einflussreichsten Systematiken des intermedialen Forschungsfelds im deutschsprachigen Raum entwickelt und trennt innerhalb der bereits im ersten Abschnitt kurz umrissenen „werkinternen“ Intermedialität grundsätzlich zwischen intermedialen Referenzen und plurimedialen Phänomenen. Werkinterne Inter-

medialität definiert sich generell durch das nachweisbare Zusammenwirken mehrerer, ursprünglich als distinkt wahrgenommener Medien „innerhalb eines Werkes oder Zeichenkomplexes“ (Wolf 2002, 172). Während aber bei plurimedialen Erscheinungen die Verknüpfung zwischen den verschiedenen am Werk beteiligten Medien bereits auf der Signifikantenebene ersichtlich wird, indem die medialen Zeichensysteme mit ihren spezifischen, formal-gestalterischen Distinktionsmerkmalen auf der Werkoberfläche präsent werden (z.B. in einem bebilderten Roman), wird bei intermedialen Referenzen das Prämedium gerade nicht mit seinem eigenen Zeichensystem im Postmedium präsent. Dies ist etwa der Fall, wenn die beiden Protagonisten Myschkin und Rogoschin in Dostojewskijs Roman *Der Idiot* (1868/69) über Hans Holbeins Bild *Der tote Christus im Grabe* (1521) sprechen. Im Gegensatz zu einem bebilderten Roman befinden sich in Dostojewskijs *Idiot* keine tatsächlichen Bilder, Holbeins Werk wird lediglich thematisiert.

Für plurimediale Phänomene, die aufgrund der Vielschichtigkeit der in ihnen kooperierenden Zeichensysteme selbstredend immer eine heterogene Werkoberfläche aufweisen, definiert Wolf – in Anlehnung an Clüvers Parameter der Intensität der medialen Verbindung – die drei Subkategorien Medienkombination, Medienmischung und Medienverschmelzung. Wobei er die beiden letzt genannten Termini in der schematischen Darstellung seiner Typologie jedoch lediglich unter der Bezeichnung Medienmischung subsumiert. (Cf. Wolf 2002, 178) Robert Indianas *LOVE*-Gemälde, Iwan Punis *Spektr begstvo*, Michail Menkows *Gazeta* sowie Wasilij Kamenskijks *Tango s korovami*-Gedichte lassen sich allesamt Wolfs Kategorie der Medienmischung bzw. -verschmelzung zuordnen, da die in ihnen kooperierenden Medien Hybridformen bilden, „die nicht mehr ohne weiteres in ihre – unselbständigen – Bestandteile trennbar sind“ (Wolf 2002, 173). Der Projektion schematischer, konzeptioneller Modelle nach Hansen-Löve und dem Intermedia-Text nach Clüver lässt sich somit die Medienmischung nach Wolf als weiteres terminologisches Synonym zur Seite stellen.

Doch noch ein weiterer Korrelationstypus nach Hansen-Löve findet seine Entsprechung in der typologischen Systematik Werner Wolfs. Denn Wolf grenzt auch innerhalb der Gruppe der intermedialen Referenzen die Subkategorien der impliziten von jener der expliziten Referenzen ab. Während bei der ersten Form der Bezugnahme ein Postmedium die medialen Spezifika eines Prämediums mit dem ihm eigenen Gestaltungsmitteln imitiert – dies geschieht etwa in der sog. „musikalisierten Prosa“, in der musikalische Rhythmen und Kompositionstechniken sprachlich nachgeahmt werden –, findet bei der zweiten Form, der expliziten Referenz, wie im obigen Beispiel aus Dostojewskijs Ro-

man, eine Thematisierung des Prämediums im Postmedium statt. Vergegenwärtigt man sich nun in diesem Zusammenhang nochmals die drei Korrelationstypen nach Hansen-Löve, so entspricht sein Typus der Transposition von narrativen Motiven eindeutig der Kategorie der expliziten Referenz nach Werner Wolf, denn auch bei der Übertragung literarischer Motive in die Malerei erfolgt – ebenso wie bei der Thematisierung eines Musikstückes oder eines Gemäldes in einem literarischen Werk – keine Veränderung auf der Signifikantenebene und die Werkoberfläche bleibt damit homogen.

6. Ausblick: Digitale Erweiterung des Forschungsgebietes

Mit der Skizzierung der aus kunst- und literaturwissenschaftlicher Sicht wohl fruchtbarsten und prägnantesten Typologien ist der paradigmatische Rückblick auf die Entstehungsgeschichte einer Intermedialitätsforschung komparatistischer Prägung nun mehr oder weniger abgeschlossen. Um aber auch jenen Kreis zu schließen, der am Ende des zweiten Abschnittes mit dem Hinweis auf eine digitalbedingte Neuperspektivierung des intermedialen Forschungsgebietes eröffnet wurde, sollen abschließend in einem kurzen Ausblick zwei theoretische Ansätze vorgestellt werden, die durchaus vielversprechende Impulse für den künftigen Umgang mit dem „digital turn“ in der Intermedialitätsforschung bereithalten. Da aber eine eingehende Auseinandersetzung mit den aus den digitalen Medien hervorgegangenen Intermedialitätstheorien den Rahmen dieser Einleitung sprengen würde, sind die folgenden grob skizzierten Vorschläge, die sich an Thesen von Michael Wetzel und Irina O. Rajewsky orientieren, lediglich als erste Denkanstöße zu verstehen.

Ausgehend vom Clip *Rubber Johnny* (2005) des avantgardistischen Videokünstlers Chris Cunningham, in dem digital erstellte bzw. nachbearbeitete Bilder mit analogen Filmbildern und der Elektromusik von Aphex Twin zu einer medialen Hybridform verschmelzen, legt Michael Wetzel in seinem 2008 erschienenen Aufsatz *Von der Intermedialität zur Inframedialität* – ähnlich wie Paech und Schröter – sein Hauptaugenmerk auf die Simulation der medialen Spezifika analoger Medien im digitalen Computersystem:

Die immer wieder beschworene Hybridität hebt gerade die Differenz aller Medien zur virtuellen Realität von aufzählbaren, entscheidbaren und somit berechenbaren Datenmengen auf. Genau genommen sind es keine Fotografi-

en, keine Filme, keine Malerei, keine Musik, was durch den Computer erzeugt wird, als wäre er eine Art in seiner Medialität absolut zu sich selbst gekommene, Hegelsche Maschine. Es ‚sieht‘ gewissermaßen ‚nur so aus‘, *als ob* es Fotografien, Filmbilder etc. wären; die Simulation spielt mit der Allusion auf die spezifische Leistung von Einzelmedien, ohne deren Leistung zu erbringen. (Wetzel 2008, 140f.)

Doch auch für Wetzel sind die simulativen Qualitäten der digitalen Medien nicht gleichbedeutend mit dem Ende der Intermedialitätsforschung, sie zwingen die Forschung viel mehr zum Umdenken und regen zur Analyse bislang kaum beachteter medialer Tiefenstrukturen an. In diesem Zusammenhang greift Wetzel Michel Foucaults Begriff des Dispositivs auf und versucht diesen mit Marcel Duchamps Ästhetik des *Infra-*mince** zu verknüpfen. Geht man davon aus, dass auch Medien erst aus dem diffizilen Zusammenwirken verschiedener Teilfaktoren – wie etwa ihrer Materialität, ihrer apparativen Komponenten oder ihrer Codes – hervorgehen, so basieren sie – wie alle diskursiven Hervorbringungen – auf der „Struktur des Dispositivs“ (Wetzel 2008, 141). Medien werden damit im Prozess des Zusammenspiels ihrer Elemente ständig neu geformt und auch neu erfunden. Sie dürfen deshalb auch nicht als fertige „vollendete Tatsache“ gedacht werden, „sondern als experimentelle Anordnung, deren Funktionieren Innovation und Kreation eines schöpferischen Werdens in dem Maße garantiert, wie technisch-szientifische und spielerisch-artifizielle Aspekte, Wissenschaft und Kunst einander durchdringen“ (Wetzel 2008, 143).

Wenn Medien aber ständig neu geformt werden, sind sie auch unablässig in Bewegung und damit verändern sie sich auch sekundlich. Laut Wetzel werden diese zeitlich-transitorischen Veränderungen aber nicht – oder zumindest nicht sofort – an der Werkoberfläche sichtbar, sie finden viel mehr auf einer medialen Infrastruktur statt, die – wie das Präfix „*Infra*“ ja intendiert – weit „unter“ der Vergleichsebene bisheriger Intermedialitätsforschung liegt. Für eine *inframediale* Analyse muss somit die „Perspektive eines immanenten, unterschwelligen, eingefalteten oder eingestülpten Dazwischen-Seins“ (Wetzel 2008, 151) mitgedacht werden, die Wetzel mit Duchamps Begriff *Infra-*mince** zu beschreiben versucht. In Duchamps Ästhetik bezeichnet das *Infra-*mince** eine „hauch-dünne Differenz“ (Wetzel 2008, 143), die bereits auf eine in der nächsten Sekunde mögliche Veränderung vorausweist. Dem Begriff der *Inframedialität* ist demnach durchaus auch ein visionärer Zug inhärent, denn er zielt darauf ab, „eine Kraft des Werdens“ spürbar zu machen, die ein Medium künftig zur Überschreitung seiner diskursiv gesetzten Grenzen

antreiben kann. Inframedialität soll also dort ansetzen, wo Intermedialität an die Grenze einer äußerlich wahrnehmbaren Differenz stößt. Sie dringt praktisch ins Innere, in die Tiefenstruktur, eines medialen Werkes vor und untersucht virtuelle Bezüge zu anderen Mediensystemen. (Cf. Wetzel 2008, 151)

Ganz anders gelagert sind nun die Thesen Irina O. Rajewskys, die diese in ihrem Aufsatz *Intermedialität und remediation* (2008) skizziert. Sie weist zunächst auf das durchaus irritierende Faktum hin, dass die Vertreter_innen einer medienwissenschaftlich orientierten und die einer komparatistischen Intermedialitätsforschung bislang kaum voneinander Notiz nahmen. Diese Tatsache erstaunt besonders, da beide Forschungslinien „in ihren Konvergenz- wie auch in ihren Divergenzpunkten Gewinn bringend miteinander verzahnt bzw. vergleichend aufeinander bezogen werden können“ (Rajewsky 2008, 48f.). Besonders vielversprechend erscheint Rajewsky nun der Konnex zwischen ihren eigenen Arbeiten und dem medienwissenschaftlichen Konzept der *Remediation*, das Jay David Bolter und Richard Grusin in ihrer Studie *Remediation. Understanding New Media* (2000) skizzieren.

Bolter und Grusin verstehen Intermedialität – ganz im Sinne einer auf McLuhan rekurrierenden Medienwissenschaft – als ein soziokulturelles Basisphänomen, bei dem sich jedes Medium erst durch seinen Bezug auf ein anderes Medium definiert. Und somit stehen bei intermedialen Analysen medienwissenschaftlicher Prägung auch die Entwicklungs- und Wandlungsprozesse zwischen den verschiedenen Medien im Zentrum des Interesses. Derartige Prozesse sollen auch mit dem Begriff der Remediation beschrieben werden, den Bolter und Grusin als „representation of one medium in another“ (Bolter/Grusin 2000, 45) bzw. als „the formal logic by which new media refashion prior media forms“ (Bolter/Grusin 2000, 273) definieren. Als medientheoretisches Basisphänomen markiert *Remediation* nun aber einen allgemeinen Umgestaltungsprozess, der auf alle Medienarten ausgedehnt werden kann. Auf spezifische, medial bedingte Differenzen und unterschiedliche Relationsformen muss dabei keine Rücksicht genommen werden, wodurch es aber – wie Rajewsky zu bedenken gibt – so gut wie unmöglich wird, divergierende Interaktions- und Fusionstypen von einander abzugrenzen. Für eine Intermedialitätsforschung komparatistischer Prägung, die sich bislang v.a. auf die Entwicklung eines differenzierten Instrumentariums zur Textanalyse konzentrierte, stellt ein so allgemeines Konzept wie jenes der Remediation deshalb auf den ersten Blick kein ausreichendes Beschreibungsmodell dar. (Cf. Rajewsky 2008, 51)

Ein gutes Beispiel für eine komplexe und vielschichtige Verknüpfung verschiedener Medien, bei der der Terminus der Remediation mit Sicherheit zu kurz greifen würde, stellt etwa die Tanz-Theater-Performance *Puz/ze* des flämisch-marokkanischen Choreographen Sidi Larbi Cherkaoui dar, die am 10. Juli 2012 beim Festival d'Avignon Premiere feierte. In diesem Stück, das die Entstehung menschlicher Beziehungs- und Identitätsstrukturen mit der Metapher des Ineinanderfügens von Puzzleteilen zu beschreiben versucht, interagieren Cherkaoui und sein Tanzensemble mit dem korsischen Vokalensemble *A Filetta* und der libanesischen Sängerin Fadia Tomb El-Hage, die allesamt in verschiedenen Szenen auch live auf der Bühne anwesend sind. Allein dadurch ergibt sich ein intermediales Zusammenspiel, das sich mit der Terminologie Werner Wolfs als Medienmischung bezeichnen ließe.

Doch es gibt noch weitaus komplexere intermediale Bezüge in Sidi Larbi Cherkaouis Choreographie: Am Ende des Stückes betreten z.B. einige Tänzer_innen mit Meisel, Hammer, Bohrmaschine und Schleifgerät bewaffnet die Bühne und geben vor, die graubemalten Körper anderer Tänzer_innen mit dem Werkzeug in ihren Händen zu bearbeiten. Die zuerst leblos wirkenden, an Stein gemahnenden Körper der „zu formenden“ Tänzer_innen bewegen sich auch erst, nachdem sie vom Werkzeug der anderen Tänzer_innen aus ihrer imaginären Steinhülle befreit werden. Für die Rezipient_innen entsteht so der Eindruck, man habe Bildhauer bei der Arbeit vor sich. Kurz darauf wird auf eine bewegliche weiße Trennwand ein Film projiziert, der in immer schneller ablaufenden Bildern das Durchschreiten einer nicht enden wollenden Zimmerflucht zeigt. Einer der Tänzer läuft direkt vor der Leinwand auf der Stelle und passt sein Tempo an jenes der Filmbilder an. Je schneller die Kamera die Räume passiert, umso schneller läuft auch der Tänzer, sodass Film und Tanz den Zuschauer_innen bald als tatsächlich miteinander verschmolzene Einheit erscheinen. Die beiden hier skizzierten medialen Spielarten lassen sich mit Wolfs Terminologie recht eindeutig als implizite, intermediale Referenz (Imitation der bildenden Kunst im Tanz) bzw. als Medienkombination (zwischen Film und Tanz) benennen. Doch nach Bolters und Grusins Ansatz müssten all diese unterschiedlich funktionierenden, intermedialen Spielarten unter dem Begriff der Remediation subsumiert werden.

Allerdings lässt sich das Konzept der Remediation laut Rajewsky gerade im Zusammenhang mit den simulativen Qualitäten der digitalen Medien äußerst Gewinn bringend einsetzen. Da die Simulation der „alten“ analogen Medien – wie nun schon des Öfteren erwähnt – zur Aufhebung der bislang gedachten, formal-technischen und apparativen

Mediengrenzen führt, stoßen die elaborierten, auf medialer Abgrenzung basierenden Begriffssysteme komparatistischer Provenienz zwangsläufig an ihre Grenzen. Hier könnte das Konzept der Remediation Abhilfe leisten, denn Bolter und Grusin geht es ja ganz allgemein um grundlegende Korrelationen zwischen neueren und älteren Medien. Aus ihrer Sicht ist demnach „zwar eine Differenzierbarkeit zwischen Medien an sich relevant, nicht aber die Frage, ob sich eine mediale Differenz wahrnehmbar innerhalb einer gegebenen medialen Form niederschlägt.“ (Rajewsky 2008, 59) Rajewsky ortet nun gerade hier *die* große Chance, um die beiden Pole der medienwissenschaftlichen und der komparatistischen Intermedialitätsforschung sinnvoll miteinander zu verzahnen: Jede der beiden Forschungslinien sollte sich der theoretischen Modelle der anderen bedienen, sobald die eigenen Konzepte und Verfahrensweisen nicht mehr ausreichen. Auf diese Weise könnten sich die beiden bisher so oft getrennt agierenden Traditionslinien künftig sinnstiftend ergänzen. Dieser zukunftsweisende Appell Rajewskys soll nun auch als endgültiger Schlusspunkt für diese Einleitung dienen.

Da alle Beiträge in diesem Band von Komparatist_innen oder komparatistisch arbeitenden Philolog_innen stammen, werden selbstverständlich auch die in den einzelnen Beiträgen untersuchten intermedialen Phänomene von einer spezifisch komparatistischen Warte aus betrachtet. So bilden in einigen Beiträgen literarische Werke oder die literarischen Teilkomponenten einer intermedialen Mischform die Basis für die wissenschaftliche Analyse, während wiederum in anderen Fällen die narrativen Qualitäten audio-visueller und/oder ikonischer Medien wie Tanz, Performance-Art und Film in den Blick genommen werden. In manchen, auf die Entwicklung neuer, intermedialitätstheoretischer Modelle ausgerichteten Beiträgen werden hingegen kultur-, literatur- und medientheoretische Ansätze auf komparatistische Weise verknüpft und auf intermediale Phänomene angewendet. Und schließlich finden die theoretischen Ansätze ihre praktische Realisierung in zwei künstlerischen Beiträgen, in denen Fotografie und literarischer Text zu neuen medialen Hybridformen verschmolzen werden. In ihrer Gesamtheit spiegeln die Beiträge in diesem Band somit eindrücklich die kaleidoskopische Vielfalt des komparatistisch-intermedialen Forschungsfeldes wider.

Abbildungen

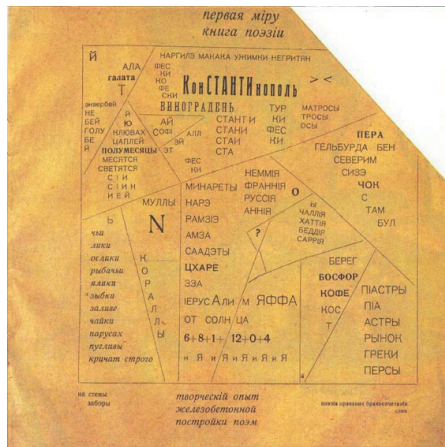


Abb. 1: Kamenskij, Wasilij (1914): Tango s korovami. Železobetonnje počmy, 23.



Abb. 2: Menkow, Michail (1918): Gazeta (Zeitung). Uljanowsk (Simbirk): Oblastnoj chudožestvennyj muzej.

Bibliographie

- Bachtin, Michail M. (1985): *Probleme der Poetik Dostojewskijs*. Frankfurt a. M.: Ullstein (Ullstein Materialien).
- Bolter, Jay David/Grusin, Richard (2000): *Remediation. Understanding New Media*. London/Cambridge Mass.: MIT Press.
- Clüver, Claus (2001): „INTER TEXTUS / INTER ARTES / INTER MEDIA“. In: *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (DGAVL) 2000/2001*. Heidelberg: Synchron, 14-50.
- Eco, Umberto (1994): *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teoria della cultura di massa*. Milano: Bompiani (Saggi tascabili 26).
- Eicher, Thomas (1994): „Was heißt (hier) Intermedialität“? In: Eicher, Thomas/Bleckmann, Ulf (Hg.): *Intermedialität. Vom Bild zum Text*. Bielefeld: Aisthesis, 11-29.
- Fischer-Lichte, Erika/Hasselmann, Kristiane/Rautzenberg, Markus (Hg.) (2010): *Ausweitung der Kunstzone. Interart Studies. Neue Perspektiven der Kunstwissenschaften*. Bielefeld: transcript (Kultur- und Medientheorie).
- Fischer-Lichte, Erika (2010): „Einleitung“. In: Fischer-Lichte, Erika/Hasselmann, Kristiane/Rautzenberg, Markus (Hg.): *Ausweitung der Kunstzone. Interart Studies. Neue Perspektiven der Kunstwissenschaften*. Bielefeld: transcript (Kultur- und Medientheorie), 7-33.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1830): „Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke“. In: Goethe, Johann Wolfgang von: *Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand. Bd. 37*. Stuttgart/Tübingen: Gotta, 143-155.
- Hansen-Löve, Aage A. (1983): „Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst am Beispiel der russischen Moderne“. In: Schmid, Wolf/Stempel, Wolf-Dieter (Hg.): *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Wien: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, 291-360.
- Kamenskij, Wasilij (1914): *Tango s korovami. Železobetonnye poëmy*. Moskau: Izdat. Kniga.
- Kristeva, Julia (1972): „Wort, Dialog und Roman bei Bachtin“. In: Ihwe, Jens (Hg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd. 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II*. Frankfurt a. M.: Athenäum, 345-376.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1970): „Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Erstdruck: 1766“. In: Lessing, Gotthold Ephraim: *Werke*. Bd. 6. München: Vollmer, 9-187.
- Müller, Jürgen E. (2008): „Intermedialität und Medienhistoriographie“. In: Paech, Joachim/Schröter, Jens (Hg.): *Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen*. München: Fink, 31-47.
- Paech, Joachim/Schröter Jens (2008): „Intermedialität analog/digital – ein Vorwort“. In: Paech, Joachim/Schröter Jens (Hg.): *Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen*. München: Fink, 9-14.

- Rajewsky, Irina O. (2002): *Intermedialität*. Tübingen/Basel: Francke (UTB Wissenschaft 2261).
- Rajewsky, Irina O. (2008): „Intermedialität und Remediation. Überlegungen zu einigen Problemfeldern der jüngeren Intermedialitätsforschung“. In: Paech, Joachim/Schröter, Jens (Hg.): *Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen*. München: Fink, 47-61.
- Rajewsky, Irina O. (2010): „Medienbegriffe – reine diskursive Strategien? Thesen zum >relativen Konstruktcharakter< medialer Grenzziehungen“. In: Fischer-Lichte, Erika/Hasselmann, Kristiane/Rautzenberg, Markus (Hg.): *Ausweitung der Kunstzone. Interart Studies. Neue Perspektiven der Kunstwissenschaften*. Bielefeld: transcript (Kultur- und Medientheorie), 33-49.
- Remak, Henry H.H. (1961): „Comparative Literature. Its Definition and Function“. In: Stallknecht, Newton P./Frenz, Horst (Hg.): *Comparative Literature. Method and Perspective*. Edwardsville: Southern Illinois UP, 3-37.
- Schlegel, August Wilhelm (1996): *Die Gemählde. Ein Gespräch*. Amsterdam/Dresden: Verl. der Kunst (Fundus-Bücher 143).
- Schlegel, August Wilhelm (1884): *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. 1. Teil: Die Kunstlehre*. Heilbronn: Verl. Gebr. Henniger.
- Schmitz-Emans, Monika (2005): „Literaturwissenschaft und Intermedialität“. In: *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (DGAVL) 2004/2005*. Heidelberg: Synchron, 103-115.
- Wagner, Richard (1850): *Das Kunstwerk der Zukunft*. Leipzig: Wiegand.
- Wagner, Richard (1852): *Oper und Drama*. Leipzig: Verlagsbuchhandlung Weber.
- Walzel, Oskar (1917): *Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*. Berlin: Reuther & Reichard (Philosophische Vorträge veröffentlicht von der Kantgesellschaft 15).
- Weisstein, Ulrich (1968): *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*. Stuttgart u.a.: Kohlhammer.
- Wetzel, Michael (2008): „Von der Intermedialität zur Inframedialität. Marcel Duchamps Genealogie des Virtuellen“. In: Paech, Joachim/Schröter, Jens (Hg.): *Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen*. München: Fink, 137-155.
- Wolf, Werner (2002): „Intermedialität: ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft“. In: Foltinek, Herbert/Leitgeb, Christoph (Hg.): *Literaturwissenschaft. intermedial – interdisziplinär*. Wien: Verl. d. österr. Akademie d. Wissenschaften, 163-193.
- Zima, Peter V. (1995): „Ästhetik, Wissenschaft und „wechselseitige Erhellung der Künste“. Einleitung“. In: Zima, Peter V. (Hg.): *Literatur Intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 3-28.

Inter media: Zum Verhältnis von Architektur und Sprache in Bora Ćosićs *Eine kurze Kindheit in Agram*

ULRIKE SÖLLNER-FÜRST (Innsbruck)

Dazwischen I

Gleich mehrfach markiert ist der prekäre Ort des *Dazwischen* in Bora Ćosićs 2011 erschienenem Erinnerungsbuch über seine Kindheit im Agram der Jahre 1932 bis 1935, in dem er ein subtiles und vielschichtiges Portrait seiner Geburtsstadt zeichnet: Zunächst und ganz offenkundig sind es mehr als 75 Jahre, die zwischen dem 80-jährigen Mann und dem Knaben liegen, der hier mit seiner Familie seine ersten fünf Lebensjahre verbracht hat. Über diesen Zeitraum hinweg – der also sowohl produktiv gemacht als auch vergessen werden soll – wendet sich der berühmte serbische Dichter an das Kind, das er einmal gewesen ist, und befragt es nach dessen Erinnerungen. Damit ist eine zweite Differenz berührt, jene zwischen der Wahrnehmung des Kindes und einer um Einfühlung und Genauigkeit bemühten Sprache, die diese zunächst vorsprachliche Wahrnehmung re-präsentiert und in die Ordnung der Rede überführt. Dass dieses Reden die Textur der Erinnerung konfiguriert, sie dabei aber immer wieder unterläuft, sie mit persönlichen und literarischen Reflexionen überschreibt und dabei gelegentlich auf anstrengende Weise beschwert, wie auch die Kritik bemerkt hat (z.B. Sander 2011), markiert nur um so deutlicher eine Zweistimmigkeit des Buches, das auf diese Weise die Nicht-Identität seiner Sprecher bewusst hält und daraus im personalen und temporalen Dialog ein *Mehr* an Komplexität und Plausibilität generiert. Gleichermassen wird die Differenz von gesprochener Sprache und Schrift, die im Text als Medien mit je unterschiedlichem Differenzierungs- und Orientierungspotential erfahren werden, offen gehalten und ermöglicht so distinkte Zugänge zur wahrgenommenen Realität. Schließlich artikuliert sich auch die Raum- und Weltwahrnehmung des Kindes aus einem verschränkenden *Dazwischen*: Aus einem verwirrenden Innenraum (dem Kinderzimmer, der elterlichen Wohnung, der kleinen Gasse), der allmählich zum *benältigten* Außen des Körpers und auf diese Weise zum Außenraum wird, bewegt sich das Kind in den *zu benältigenden* Außenraum der Stadt, in ihre architektonischen Ensembles und städtebauliche Struktur, die zuletzt zur „Schach-

tel“ werden, „weil alles in etwas enthalten sein muss“ (Ćosić 2011, 48). Und: *Zwischen* der körperlichen Wahrnehmung der Räume und der Stadt, die das Kind an der Hand der Mutter durchquert, dem Erlernen ihrer Codes, dem Erlernen der Muttersprache und ihrer Bedeutungen und dem Erlernen des Lesens und der Regeln der Schrift entsteht schließlich auch die *Erfahrung* der Stadt, an der das Medium der Sprache wie jene der Schrift und der Architektur gleichermaßen – einander befragend, störend, „erhellend“ (Walzel) und zugleich einander konturierend und dabei als distinkt konfigurierend – beteiligt sind. Dem so entstehenden Text sind, gewissermaßen als weiteres Widerlager, Fotografien (Familienbilder und Stadtansichten) eingefügt, auf die er selbst nicht direkt Bezug nimmt, die ihn daher sowohl auf der inhaltlichen als auch der poetologischen Ebene aus einem bildhaften Anderen heraus kommentieren. Und nicht zuletzt, so schließt sich diese vorläufige Kartierung von Zwischenräumen, hat schon der Titel des Buches auf etwas anderes als das in ihm Dargestellte verwiesen: Zur Zeit, während derer Bora Ćosić hier seine Kindheit verbringt, heißt die Stadt längst nicht mehr Agram, sondern seit mehr als 15 Jahren Zagreb – in den Stadt-Text ist, so lässt sich daraus schließen, nicht nur mit der biographischen Figur des zurückschauenden Dichters eine Zukunft, sondern im Kürzel des Namens diskret und zugleich programmatisch auch die Historie als ein temporales Differenzial eingebracht, das ihn über die beschriebene Raumstruktur hinaus ein weiteres Mal zugleich ausweitet und verdichtet.

Über eine solchermaßen komplexe Figuration von Zwischenräumen und Vektoren und entlang der Achsen zwischen den subtil angelegten Widerlagern treibt der Text über das personale, zeitliche und mediale Differenzial, also *inter personas*, *inter tempora* und *inter media* seinen Ort hervor: das Agram des Bora Ćosić.

Literatur und Architektur

Vor allem um das Verhältnis zwischen Architektur und Sprache scheint es Bora Ćosić in der Rückschau auf seine Kindheit zu gehen. Was den Text für eine dem Forschungsfeld der Intermedialität verpflichtete Fragestellung interessant macht, sind indes weniger die Zagreber Architekturen und ihre intermediale Transposition in das Medium der Sprache, nachdrücklich verweigert Ćosić Ekphrasis als die Beschreibung eines vorgefundenen Ganzen, sondern das dynamische, generative und remedialisierende Verhältnis zwischen beiden, dessen Darstellung und Reflexion er bis an den Rand einer privaten Architektur-,

Sprach- und Medientheorie vorantreibt. Im Fokus seines Buches und damit auch dieser Studie steht nicht die Integration einer der außerliterarischen „anderen Künste“ in den Text, sondern einerseits das Transferegeschehen zwischen ihnen und andererseits die gewissermaßen prä- und multimedialen Erfahrungsbedingungen eines Kindes, die von einer „Urszene“ der Wahrnehmung aus über die Begegnung mit Sprache und Architektur das Mediale an sich erfahrbar machen. Wahrnehmend erzeugt das Kind die Distinktionen zwischen den Medien und erfährt sie zugleich als etwas Vorgängiges.

Gerade die Schwerpunktsetzungen der jüngeren Intermedialitätsforschung kommen solchen Fragestellungen entgegen. Indem sie nach dem Kategorialen der Medien fragt, muss sie die maximale Differenz zwischen Literatur und Architektur nicht nivellieren, sondern kann sie eben als solche produktiv machen. Das von der postmodernen Architekturtheorie verkündete Postulat der „Architektur als Sprache“ (z.B. Venturi/Scott Brown/Izenour; Jencks), das schnell zum Slogan geworden war, hat den wechselseitigen Zugang so gesehen möglicherweise lange Zeit eher verstellt als geöffnet. Nun scheinen Raumfigurationen, Bewegungsmuster, Verkehrsströme ins Zentrum des Interesses zu gelangen, also von der Architektur real erzeugte Ereignisse, die reale Körper affizieren. Auch die, angesichts digitaler Medien und ihrer virtuellen Räume, dringend nötige Frage nach den realen Gegenständen wie z.B. Architekturen als physischen Körpern wird auf diese Weise neu gestellt. Solche Umbewertungen, vor allem aber auch ein neuer Fokus auf Transmedialität, sowie Fragen nach epistemischen Strukturen der Architektur haben Schöttker schon 2006 von einem *architectural turn* sprechen lassen.

Transmedialität

In der Betonung von Differenzen, Fugen, Brüchen, Grenzziehungen und Grenzüberschreitungen findet das Phänomen der „Transmedialität“ (seit ihrer Konzeption bei Walzel 1917 „noch kaum entwickelt“ – Meyer/Simanowski/Zeller 2006, 9) neue Anstöße: Uwe Wirth konzipiert sie im Paradigma des Hypertextes, der seiner Meinung nach als „dezentrales Netz ohne totalisierende Fluchtpunkte“ (Wirth 2006, 20) von höchstem interdisziplinären und literaturwissenschaftlichen Interesse ist. Er sieht darin entscheidende neue Anstöße für die Diskussion um eine intermediale Literaturwissenschaft und eine Herausforderung für deren Kernkompetenzen des „close reading“ und historischen Verständnisses auch in Bereichen jenseits des geschriebenen Textes. Die Positionen Saussures, Peirces, Bachtins und Kristevas aufnehmend fasst er den Zeichenprozess als

medialen Vermittlungsprozess, der das Zeichen als „Trägermedium“ berücksichtigt. „Im Rahmen der ‚mediating representation‘ wird eine Transformation vollzogen, die die Relationierung des Zeichens mit seinem Objekt in die Relationierung des Zeichens mit seinem *Interpretanten* übersetzt.“ (Wirth 2006, 30, Herv.i.O.) Transmedialität verortet er in seiner praktikablen Gliederung von „weicher“ und „harter“ Intermedialität (cf. Wirth 2006) im Bereich der harten Intermedialität, also der Medien-Kopplung, die er als integrierende konzeptionelle und mediale „Re-Konfiguration“ und Aufpfropfung beschreibt, bei der der Akzent auf dem Ergebnis der vollzogenen Verbindung liegt. Insofern als harte Intermedialität technisches Wissen und ein Bewusstsein für die mediale Differenz der Medien voraussetzt, kommt bei transmedialen Prozessen hingegen der Übergang selbst in den Blick, der über Interferenzen, Schnittstellen und indexikalische Hyperlinks läuft und damit Rahmungssignale setzt. Dabei ist es gleichgültig, ob der Wechsel zwischen verschiedenen semiotischen Systemen oder zwischen unterschiedlichen Präsentationstechnologien erfolgt.

Medienphysik

Angesichts der Tatsache, dass Architekturen – neben ihrer semiotischen Aufladung – zuallererst reale Körper und als solche wirksam sind, ist auch ihr physischer Aspekt medientheoretisch erfassbar zu machen (cf. Unsicheres Wissen der Literatur 2012, 8). Weiterführend scheint hier der Vorschlag Walter Seitters, der nicht ohne Provokation eine „Physik“ der Medien fordert, die er vom antik-kosmologischen Körperbegriff her denkt.

Mein Plädoyer für das Ernstnehmen alter Medien geht von einer Medienphysik aus, die gegenüber physiologischen, psychologischen, diskurstheoretischen und konstruktivistischen Ansätzen eine gewisse Skepsis walten lässt, sofern darin die Denkhaltung einer humanistischen Allmachtsphantasie zum Ausdruck kommt, welche den Medien kein autonomes Sein und Wirken zugeht. (Seitter 2011, 28)

Man kann dem Physiker Seitter vorhalten, er wende die von den Medienwissenschaften entwickelten Konzeptualisierungen auf Objekte zurück, die *vor* den Gegenständen der Medienwissenschaften existiert haben, um sie dort vorzufinden. Dennoch greift dieser Vorwurf zu kurz. Seine Überlegungen lassen sich auch als Versuch verstehen, über den interdisziplinären (Rück-)Transfer der medienwissenschaftlichen Begrifflichkeit in

die Physik die Medien-Terminologie – auch über begriffsgeschichtliche Argumente – zu dekonstruieren und aufzuklären. Anhand der Karriere zweier Kern-Termini zeigt er, wie sich den Begriffen „Information“ (in der Physik das Gegenteil von Entropie) und „Kommunikation“ – nicht zuletzt durch die Leistungen des Presse- und Funkwesens und die Zahl und Dichte der Massen-Kommunikation – Vorstellungen angelagert haben, die Leistungen, Ansprüche, „supponierte Bedürfnis- oder Wunschsituation bei den Adressaten“ (Seitter 2011, 29), Wunscherfüllungsfantasien und Erwartung höchsten technischen Fortschritts umfassen. Ein Begriffsapparat, der sich kontrastiv seine Präsuppositionen und Setzungen bewusst macht, gewinnt – in der Spezifizierung möglicherweise verlorene – Anschlussfähigkeit zurück. Es scheint Seitter weniger um Fragen der Hierarchisierung oder um terminologische Provenienzforschung zu gehen, sondern um den heuristischen Gewinn seiner Herangehensweise und darum, das Funktionsspektrum elastisch zu halten. Ein diskursanalytisch reflektierter Begriffsapparat kann auch die medialen Funktionen einfacher physikalischer Körper zufriedenstellend erfassen. Das ermöglicht es, etwa ein Möbelstück als „Mittelkörper“ zu denken: „Leistet [es] etwa das, was man heutzutage von einem Medium verlangt – nämlich Speicherung, Verarbeitung, Übertragung von Information? Nein und ja. Seine Leistung geht in diese Richtung – aber sie ist noch radikaler und elementarer.“ (Seitter 2011, 8) Die Leistung eines Tisches etwa „liegt in Präsentation – verstanden als Präsentmachung oder vielmehr Präsenthaltung. Und diese Präsentation ist sozusagen ein Radikal von Information, von Kommunikation.“ Der Tisch ermöglicht „Schubverkehr“ der Gegenstände auf ihm, „Luftverkehr“ und Sichtverkehr im Raum über der Tischoberfläche, und wird schließlich auch – z.B. als Stehtisch, Sitztisch – „zum Medium bestimmter Präsentierungen von Menschen“ (Seitter 2011, 21). Er führt seine Argumentation an anderen Beispielen weiter und stellt schließlich fest:

Die Medienphysik versucht eine andere Begriffspolitik, indem sie die Funktion der Medien konsequent nüchtern und sachlich und vielleicht sogar trivial benennt. Als Leistungen des Transports, des Verkehrs, des Präsentierens in all seinen Funktionen – allerdings auch als Leistungen, in die unvermeidlicherweise Vorstellungen, Verdeckungen und Absentierungen eingehen. Ihre Funktionsanalysen verbindet sie mit der Beschreibung der mehr oder weniger dinglichen Medien. (Seitter 2011, 30)

Nicht nur die Architektur-Theorie oder -Soziologie gewinnt von dem durch diesen Ansatz angemahnten Produktiv-Machen der konkreten Verkörperung (Lyotard) und Ver-

räumlichung. Sie bringt auch in Erinnerung, dass andere Medien, etwa der Kinofilm oder das Fernsehen, neben ihren (formal-)ästhetischen und imaginationsbildenden auch dispositionelle Aspekte haben, die Räume, die Besetzung von Raum und Verhalten im Raum erzeugen und organisieren und auf diese Weise als mediatisierte Präsentations-, Kommunikations- und Verkehrsformen beschreibbar werden. Damit wird Architektur nicht nur als eine der „anderen Künste“, sondern als Medium erfasst, wie das auch Ćosić in seinem Buch tut, indem er ihre medialen Funktionen in Erinnerung bringt. Gleichzeitig erzeugt er beständig ein irritierendes „Dazwischen“, das nach dem Medialen als solches fragen lässt.

Medialität

Schon 1998 hat Wilhelm Füger im Zusammenhang mit einer Abgrenzungsfrage, nämlich der, ab wann von transmediiierenden Prozessen gesprochen werden könne, bewusstseinsverarbeitende Prozesse als „Ur-Medien“ und ein „Prämediales“ problematisiert (Füger). Nunmehr stellt die jüngere Forschung eine kategoriale Medialität ins Zentrum ihrer Fragestellungen. Zum Schwerpunktthema werden damit mediale Dynamik und Transformationen sowie die Frage nach der Unhintergebarkeit der Medien: Georg Tholen hat darauf hingewiesen, dass jeder Begriff des Mediums „auf den *kategorialen Status eines ‚Dazwischen‘*“ verweise, der aber nicht in ausreichendem Maß reflektiert werde. Ohne dieses „eigensinnige“ Dazwischen als „Mitte, Mittel, Vermittlung oder Milieu“, das zugleich trennt und verbindet, „wären weder Medien zu unterscheiden noch Medienumbrüche zu situieren“. Er definiert Medialität daher als „*eine gegenüber den Medien selbst sich distanzierende Voraus-Setzung, als Vor-weg-Nahme medienvermittelter Welterschließung*“. (Tholen 2012, 43; kursive Hervorhebung von U. S.-F.) Der heuristisch erschlossene aber noch unausgeklügelte Begriff des Dazwischen bildet demnach den Ansatzpunkt für eine allgemeine Wissenschaft der Medien, die angesichts des sich ubiquitär verbreitenden Computers als Medium der Medienintegration „den epistemischen Ort medialer Welterschließung in den Vordergrund der kulturwissenschaftlichen Reflexion“ rückt. (Tholen 2012, 45) Damit lösen diskurs- und medienanalytische Fragestellungen die rein ideengeschichtlichen ab. Anhand von Überlegungen unter anderem zur Medialität als Zäsur in der Wahrnehmung konstatiert Tholen Wahrnehmung als stets historisch variabel und zwischen Verbergen und Entbergen immer medial verfasst. Auch Michael Wetzel spricht in seiner Studie zur Übersetzung von einer ‚Urszene‘ der Übersetzung, „so wie alles Reden im-

mer schon Übersetzung ist“ (Wetzel 2012, 64). Ebenso definiert Ludwig Jäger, der eben deshalb die Rehabilitation der „*Materialität, Performativität* und *Asthetik* von Zeichen- und Mediensystemen“ (Jäger 2012, 26, Herv.i.O.) fordert, Zeichen als Diskursort der „Sinnproduktion“, in deren Vermittlung stets semantische Konstitutionsprozesse eingeschrieben sind.

Medienarchäologie und Medienanthropologie

Mit dieser Neusituierung sind eine Medienarchäologie und eine Medienanthropologie verbunden, wie sie auch Seitter moniert (cf. Seitter 2011), der in diesem Zusammenhang auf Régis Debrays „Mediologie“ und deren Fokus auf Methoden der Transmission verweist. Ähnliche Vorschläge finden sich nach jenen Paechs (cf. Paech 1998) und Müllers (cf. Müller 1998) nunmehr erneut bei Müller, der das größte Potenzial der Intermedialitätsforschung in ihrer historischen Dimension sieht, „*in einer intermedialen Archäologie der Medien innerhalb der Netzwerke kultureller und technologischer Serien*“ (Müller 2008, 45, Herv.i.O.). Vom Grundgedanken Deleuzes und Guattaris ausgehend, dass „in der Mitte der Medienrelationen das Subjekt steht“, verweist Volker Roloff auf die Theoriebildungen einer neuen Anthropologie, die „von der brüchig gewordenen Souveränität des modernen Subjekts ausgehen und Anthropologie prinzipiell als einen Prozess der ‚Medialisierung‘ ansehen“ (Roloff 2008, 17).

Kognitive Multimedialität, Synästhesie

Die in der Intermedialitätsdebatte früh erkannten aber selten thematisierten Phänomene der Doppelbegabung, der Synästhesie oder einer ursprünglichen multimedialen Wahrnehmung werden damit aufs Neue relevant. In seiner Darstellung einer „transformationalen“ Intermedialität hat Jens Schröter auf deren ontologische Implikationen hingewiesen, die die Bestimmung wesentlicher Differenzen zwischen den Medien notwendig machen – erst sie machen beschreibbar, was „displaced“ wurde – um schließlich festzustellen: „Vielleicht bedeutet dies alles, anzuerkennen, [...] dass die Intermedialität ursprünglich ist und die klar von einander abgegrenzten ‚Monomedien‘ das Resultat gezielter und institutionell verankerter Zernierungen, Einschnitte und Ausschlußmechanismen sind.“ (Schröter 1998, 149) Paech hat „das perzeptive Zusammenspiel von Medien der Wahrnehmung zur kognitiven Rekonstruktion der Realität als erkenntnistheoretische

Intermedialität“ (Paech 1998, 18f.) als eine der Untersuchungsebenen der Intermedialitätsforschung genannt. Wiederaufnahmen dieser Frage finden sich nunmehr in differenzierter Form in einer Reihe von neuen Studien (cf. Jäger/Fehrmann/Adam 2012).

Auch weil Ćosić das erste Kennenlernen des Medialen in einer Situation multimedialer „Überschwemmung“ bzw. prämedialer Konturlosigkeit beginnen lässt, ist sein Buch auf erstaunliche Weise ein literarischer Beitrag zu solchen Intermedialitätsdebatten.

Zwischen Sprechern und Sprachen. Dialogizität

In der Mrazovićevo, der engen Gasse, im Kinderzimmer, einer Höhle, dem „Stall“ der Geburt, dem Nest findet sich das Kind Bora Ćosić noch eins mit seiner Mutter und verwachsen mit seiner unmittelbaren Umgebung, dem Körpernahen, dem Hemd, dem Höschen, in einem Zwischenreich, in dem der Raum selbst und die Dinge „in einem abstrakten Meer der Gegenständlichkeit“ schwimmen. Schon die Versprachlichung dieser frühen Erfahrung wirft die Frage auf, welche konzeptionellen, figurativen und poetologischen Raster sie möglich gemacht haben und *wer* spricht. In ihrem Buch *Kindheit* hat Nathalie Sarraute dieses Problem nicht zufällig dialogisch formuliert:

Das sind Bilder und Wörter, die freilich nicht so in jungen Jahren in deinem Kopf entstehen konnten ... [...] Natürlich nicht. Ebensovienig übrigens, wie sie im Kopf eines Erwachsenen hätten entstehen können ... Es war, wie immer, außerhalb der Worte als ein Ganzes empfunden worden ... Aber diese Wörter und diese Bilder sind eben das, was es schlecht und recht erlaubt, solche Empfindungen zu erfassen und zu behalten. (Sarraute 1984, 20f., Auslassungen i.O.)

Auch Ćosić erzeugt in seinem Text eine subtile Mehrstimmigkeit. Seine Strategie, die Differenz zwischen uneinholbarer Erfahrung und ihrer *ex post* – über biografische und intertextuelle Brechungen – angereicherten Repräsentation offenzuhalten, besteht in der fast überdeutlichen Markierung seiner Allusionen und der eigenen reflektierenden Passagen: Die Nennung Walter Benjamins und Vladimir Nabokovs als uneinholbare Vorbilder gleich zu Beginn seines Buches meint insofern nicht nur den Unterschied zwischen kleinbürgerlichen und großbürgerlichen Verhältnissen und dem daher unterschiedlichen Fundus an Bildungsgut und Vorwissen, der es den beiden – anders als Ćosić – ermög-

licht, ihre Kinderzimmer mit „jene[m] Quentchen Allegorie [...], früh verinnerlichte[n] Versatzstücken aus Mythen und Legenden“ (Ćosić 2011, 14) imaginär zu möblieren, sondern fungiert in erster Linie als Hinweis auf den Eintrag nachträglicher Erfahrung und Lektüre, damit als produktionsästhetisch motivierter Generalverweis auf die Brüche und Übersichtungen im Text. Von der Benjamin-Paraphrase in der Eröffnungspassage (die Stadt als „Uterus“) über die Reihe der eingebrachten Topoi – Haus, Nest, Schubladen und Schränke, Winkel, die Dialektik des Draußen und Drinnen, die an Bachelard erinnert – (Bachelard 1960), über den Bezug zu Miroslav Krleža, aus dessen Agramer Erinnerungsbuch Ćosić Passagen einfühlend aufgreift (cf. Gauss 2012), bis zu den zahllosen expliziten und impliziten Bezugnahmen auf Boris Pasternak, Rainer Maria Rilke, Miloš Crnjanski, Thomas Mann, Nathalie Sarraute etc. sind die Überschreibungen auf diese Weise ausgewiesen und motiviert. Damit sind die Ränder, Grenzen, Schwellen zwischen den sprechenden oder aufgerufenen Stimmen als Differenzzone markiert. Die eigenen Phantasien, Ergänzungen und Reflexionen werden immer wieder als Selbstgespräch des Autors inszeniert. Rekurrent erinnert der mit dem Kind einmal identische, dann ihm als alter Mann gegenüber tretende Erzähler über Illusions- und Identifikations-Brechung an die Unzuverlässigkeit des Narrativs und die Brüchigkeit der Erzählerposition. Einschübe wie „Dieser Bericht mag manchem trotzdem wie die Beichte eines Blinden vorkommen“ (Ćosić 2011, 52) oder „Vielleicht hat sich das in meiner Erinnerung verklärt, ist eine nachgeschobene dadaistische Konstruktion“ (Ćosić 2011, 144) kommentieren fortwährend die Entstehungsbedingungen des Textes. Realitätshaltige Partikel wie die – aus den Gesprächen der Erwachsenen aufgeschnappten – Namen von zeitgenössischen Opernstars oder Sportgrößen, unverständliche Ereignisse wie der Kondukt des in Frankreich ermordeten Königs oder rätselhafte Vorgänge im Alltag, Auswirkung der Wirtschaftskrise und sozialer Umschichtungsvorgänge, Firmenbezeichnungen, Produktmarken wie Elsafluid, M. Drucker, werden in die Rede des Kindes in einem narrativen „copy and paste“-Verfahren importiert, das sie ohne weitere Erklärung als opake Elemente des kulturellen „texte général“ referiert und auf diese Weise mit diesem verlinkt. Das Kind selbst wiederholt die fremde Rede nur, „die Sprache der Erwachsenen ist [...] zunächst eine Fremdsprache und ich lebte wie ein Ausländer, der höchstens ahnt, was seine Mitbewohner reden“ (Ćosić 2011, 139); die Einträge sind damit wie Platzhalter ihrer selbst als (Ein-)Bruchstelle und Fuge präsent. Der so zum Dialog mit dem Text aufgerufene Rezipient, oder die Rezipientin, kann dem impliziten Suchbefehl folgen, die Leerstellen füllen und damit die angebotene (zeit)historische Verortung selbst eintragen. Nicht nur

durch Textstrategien, auch sprachlich ist das dialogische Moment markiert: Im proleptischen „später werde ich wissen“ oder im verschränkenden „damals, bevor ich verstehe“, „dessen irritierende Kombination aus Temporaladverb und Präsens die erzählerische Anstrengung zeigt und zugleich aufhebt“ (Plath 2012), werden das Uneinholbare der Zeit und die biografischen Verwerfungen reflexiv gemacht.

Chora. Wörter. Das Mediale

Im Modus der unaufhebbaren „Nachträglichkeit der Repräsentation“ (Lyotard) also beschreibt Ćosić einen Raum, in dem es zunächst keine Grenzen zwischen innen und außen, Subjekt und Objekt, vorher und nachher gibt. Unter Hinweis auf Max Benses Schrift aus dem Jahr 1934 mit dem Titel *Raum und Ich* stellt Elisabeth von Samsonov in einer kulturanthropologischen Rekonstruktion für einen solchen ersten, weder von Wahrnehmung noch von Erinnerung besetzten Raum fest, dass „man schwerlich umhin[komme], den Raum als Stoff für ein ursprünglich plastisches *Imaginaire* anzuerkennen, dass also Menschen als eigentümlich Räumliche in einer plastisch zu gestaltenden Form zu ihrer Welt kommen“ (Samsonov 2003, 62). Kristeva hat diese Situation mit dem Platons *Timaios* entlehnten Begriff „chora“ beschrieben, die „zwar dem Begriff der Repräsentation [folgt], um sie überhaupt intelligibel zu machen“ (Kristeva 1978, 10), aber der Räumlichkeit und der Zeitlichkeit vorausgeht; sie ist, anders als die „Disposition“, die sich „der phänomenologischen Raumsituation fügt, über die sie dann später in die Geometrisierung mündet“ (Kristeva 1978, 10), unbeständige und unbestimmte „Artikulation“. Chora ist damit als Beziehungsraum gedacht, der „keine festen Differenzen, eher Diskontinuitäten, fließende Übergänge, plastische Markierungen, Pulsierungen, wechselnde Intensitäten“ (Wulf 1999, 26) kennt, die erst allmählich über einander wechselseitig bedingende Wahrnehmungs- und Empfindungsmuster und sich stabilisierende Erinnerungen entstehen. Aus pädagogischer Sicht hat Piaget auf die wahrnehmungsprägende und sprachwerbsfördernde Funktion körperlicher Raumerfahrung hingewiesen. Indem Kinder Räume und die in ihnen enthaltenen Gegenstände „mit Körperbewegungen erschließen, sedimentieren sich diese [...] in ihren Körpern. Ihr symbolischer Charakter wird inkorporiert und bewirkt die Inkulturation des Kindes“ (Wulf 1999, 15). Dabei haben Bewegungen „eine ‚Sprachmäßigkeit‘ und unterhalten sich mit den Dingen und Räumen. Sie

sind Formen des Umgangs mit diesen und zugleich Ausdrucksverhalten“ (Wulf 1999, 15). Zwischen Welt und Kind befindet sich keine Grenze, sondern eine multisensuelle Kontaktfläche, die erst später durch die Differenzierung der Wahrnehmung, deren Strukturierung durch die einzelnen Sinne, die Informationsverkehr an spezifischen „Grenzstationen“ erzeugen, zur Grenze wird (cf. Mattenklott 1999). In solch „prä-perspektivischen und präeuklidischen Relationen“ (Piaget) findet sich der kleine Bora Ćosić vor. Die Dinge, die zunächst zum Leib zu gehören scheinen, werden synästhetisch über Düfte, Raues und Weiches, Seidiges, Haariges, Lautes und Leises, also olfaktorisch, haptisch, akustisch, zuletzt visuell als etwas Äußeres wahrgenommen, können aber jederzeit wieder in den Körper zurückgenommen oder zu einer exterritorialiserten Zone des Körpers werden, wie die Söckchen, die über Nacht die Form der Füße angenommen haben oder das Bett der Eltern, in dem sich das Kind im „Kitzel des Körpers“ vergräbt. Mit der Beeinträchtigung des Wachzustandes während einer Erkrankung lösen sich die Konturen auf, auch der Abend scheint die Dinge mit „sepiabrauner Tusche“ (Ćosić 2011, 21) zu übergießen und sie damit nicht nur unsichtbar, sondern auch aufs Neue inexistent zu machen. Erst später leisten sie Widerstand, geben sich als dauerhaft zu erkennen wie die Wand, der Türrahmen, an die das Kind mit dem Knie stößt, wie der im Weg stehende Tisch, und konstituieren damit ein Außen, das sie sind und in dem sie sich zugleich befinden. Trotz ihrer vorbewussten und vorsprachlichen Konstituierung und ihrer Fragilität ist diese prekäre Trennung der Dinge in Ich und Nicht-Ich erste „Ordnung“, eine Ordnung, die daran erkannt werden kann, dass sie störrisch ist: Das Erscheinen der Reinigungsfrau versetzt das Kind in heilloser Entsetzen: Mit ihren Schrubbern und Putzlappen zerstört sie, was doch eben begonnen hat, „gewisse[n] Regeln“ (Ćosić 2011, 30) zu gehorchen. Auch das Temporale ist noch im Augenblick geballt – „Damit geht eine Verdichtung der Zeit einher, es war, als hätte jemand alle Erscheinungen und Geschehnisse in einen einzigen Tag gestopft“ (Ćosić 2011, 21) –, löst sich erst allmählich zu Tag und Nacht, kann freilich noch kein ordnendes Erinnern auslösen. Später erst können Ereignisse – wieder über den Körper – isoliert und damit identifiziert werden: die beständige Wiederkehr von Tag und Nacht am Wechsel von hell und dunkel, eine Phase der Krankheit an Unbehagen, Bettruhe, Dämmerzustand, der das Zimmer verkleinert, auflöst und der vorübergeht, sodass die neue Bewusstseinsklarheit die Dinge im Raum wieder zur Erscheinung bringt; der Winter und die Veränderung des Aggregatzustandes der Welt, die plötzlich weiß und weich, eiskalt und rutschig ist und dann wieder grün wird. Wiederholte Ding- und Zeit-

erfahrungen stabilisieren und garantieren die Welt, die nun auch veränderbar wird ohne aufzuhören. Das Kind begreift, „dass der Raum, den ich gewohnt [sic] bin, nicht von Dauer ist, dass sich seine Grenzen verschieben und verändern“ (Ćosić 2011, 23).

In seiner semiotischen Untersuchung der Architektur weist Umberto Eco ihr Funktion und Kommunikation zu. In der Welt des Kindes Bora Ćosić realisiert sich zunächst nur ihr (vorsprachlicher) kommunikativer Aspekt: Die Dinge beleben, verwandeln sich, der Vorhang wird zum Tier, im Fieberthermometer wohnt eine rote Schlange, Möbel reden mit dem Kind und das Kind mit ihnen, mit Schrank, Kissen und Teppich. Das Wunder des Ineinanderpassens von Schlüssel und Schloss, Türrahmen und Tür ist Funktion in ihrer reinen Potentialität, noch ohne Zweck. Erst als das Kind sich eines Tages allein in der verschlossenen Wohnung findet, erweist sich, wozu Schloss und Schlüssel dienen, wird das Kinderzimmer gleichzeitig zur phantasierten Festung, die tatsächlich „fest“ ist, aus dem Körper gelöst und beständig, so dass sie als Außenraum des Subjekts „behaupet“ werden kann. Das Diskontinuierliche des Raumes gliedert sich in das Kontinuum einzelner Räume, die unterschiedliche Qualitäten haben: das vertraute Kinderzimmer, das schmutzige Treppenhaus, der unheimliche Keller und der abstoßende Müll-Winkel. Die Wohnung wird zur „Schachtel“, erhält also definite Außengrenzen, die flackernde Glühbirne muss den Raum nicht mehr erzeugen, sondern macht ihn sichtbar. Mittel zum Zweck ist jetzt auch der Stuhl, den das Kind – Eroberung der Vertikalen – erklettert, um das Zimmer von oben zu sehen. Das Wunder des Schattenspiels der elterlichen Silhouetten verdankt sich der Vermittlung von Licht, Körpern und der Projektionsfläche der Wand, das Badezimmer mit seinen Messingarmaturen erzeugt Verhalten, die Morgentoilette des Kindes: Die zunächst „eigensinnigen“ Dinge bekommen nachvollziehbaren Sinn und Funktion. Diese ersten Erfahrungen des Medialen werden schließlich zum Verstehen medialer Vermitteltheit. Lange Zeit hat der Knabe gedacht, der durch die Buntglasscheiben des Treppenhauses gesehene Garten sei rot, blau und gelb wie diese. Dann begreift er, dass es das farbige Glas ist, das die Rabatten farbiger aussehen lässt. Die Passage spricht als medientheoretisches Argument das Wesentliche an: Das Medium und seine Botschaft können nicht gleichzeitig anwesend sein. Um seinen Effekt erzeugen zu können, muss das Medium selbst unsichtbar „transparent zu seiner Form“ (Paech 1998, 23) bleiben. Dieses blinden Flecks gewahr zu werden, bedeutet (erste) Medienreflexion.

In diese Welt dringt die Sprache schneidend, „metallisch“ (Ćosić 2011, 16) ein mit Wörtern, die reine Klanggebilde sind, die noch nichts und damit alles bezeichnen können: Bettzeug, Bordüre, Vorhang, Bügeln, Radio – rätselhafte akustische Ereignisse, die

mit ihrem Verhalten als Klangkörper inexistent werden, erst allmählich als erneut verwendbar wieder auftauchen und sich damit als dauerhaft erweisen, etwas „bezeichnen“. Dass Ćosić das Entstehen von Raum und Sprache auf so deutliche Weise parallel führt, verweist erneut auf Kristevas Konzept der chora, in der die vorsprachliche (kinetische) Funktionalität noch vor der Setzung von Zeichen das Subjekt „als den Schauplatz [sic] der vorsymbolischen Funktionen freilegt“ (Kristeva 1978, 38). „Wir haben es hier mit jener Modalität der Sinngebung zu tun, in der das Sprachzeichen noch nicht die Stelle des abwesenden Objekts einnimmt und noch nicht als Unterscheidung von Realem und Symbolischen artikuliert wird.“ (Kristeva 1978, 37) Dennoch unterliegt die chora einer Auflage, „ordonancement“ (Kristeva 1978, 37), über die die symbolische Gesellschaftsordnung auf Sprache und Spracherwerb vermittelnd einwirkt. Die Platzierung von dessen impliziter Thematisierung im Kontext erster Wahrnehmungen des Medialen lässt annehmen, dass Ćosić auf ein (auch in der neueren Forschung in den Blick genommenes) Mediales der Sprache selbst anspielt, also darauf, „dass Sprach- bzw. Medien-transzendente Ressourcen der semantischen Wortschöpfung nicht zur Verfügung stehen“ (Jäger 2012, 26). Das Mediale der Sprache ist nicht nur Ermöglichungsbedingung ihrer Übertragung, sondern zugleich auch Bedingung der „Sinnbildung“. Das Kinderzimmer, die kleine Gasse ist also nicht nur Raum des Präkognitiven und Vorsprachlichen, sondern auch des Prämedialen und zugleich jener Ort, von dem aus die Welt sinnhaft entstehen wird: „Die Stadt ist, da bin ich sicher, im Ganzen dem zwielfichtigen Grau dieser kurzen Gasse entsprungen.“ (Ćosić 2011, 12) Der erste Raum ist eine Schwelle, und es sind Schwellen, Brüche und Transferprozesse, die Ćosić in der Folge thematisieren wird.

Horizontale. Parole. Medien

Auffallend oft verwendet Ćosić Architekturmetaphern, um die Sprache und Sprach-Text-Metaphern um Architektur zu beschreiben: die Litfaß-Säule als öffentliches „Lesebuch“, die Läden eine „Enzyklopädie“, der Markt eine „Anthologie der Waren“, eine Buchseite ein „Ameisenmetropolis“ voller Druckbuchstaben. Dennoch liegt sein Akzent nicht auf der Integration von Architektur und Sprache, ihr Verhältnis wird nicht metaphorisch, sondern in einer „Simile“-Struktur erfasst, die den Zwischenraum anvisiert, aus dem heraus sich beide (erst) differenzieren. Er beschreibt die ersten Räume, Kinderzimmer und Wohnung, als aristotelischen Container, der mit den Körpern der Gegenstände gefüllt

wird (z.B. Ćosić 2011, 17), und wird das Bild der Schachtel bis zuletzt immer wieder aufrufen. Dennoch sind die erinnernde Suchbewegung und damit der Schreibprozess entlang einer phänomenologisch beschreibbaren, den Raum durchmessenden und ihn dabei erzeugenden Bewegung figuriert. Benjamin, Kracauer, Musil, Piaget (Piaget 1971), die Phänomenologie und in jüngerer Zeit neben anderen Certeau (Certeau 1988), Ette (Ette 2001) und Tausch (Tausch 2003) haben auf die vorstellungsabbildende- und vorstellungsprägende Kraft der Bewegung im Raum hingewiesen und sie als epistemisches Dispositiv beschrieben. Ćosić inszeniert es über die Figur des durch die Stadt wandernden Kindes. Aus der kleinen, jeden Ausblick verwehrenden Gasse – auch sie Schachtel mit zwei Fenster-Schlitzern an den Seiten, dort, wo sie auf die Querstraßen trifft – bewegt sich das Kind an „der eisernen Hand“ der Mutter durch die nahegelegenen Viertel: zum Gemischtwarenladen, zum Kolonialwarengeschäft, in den nahegelegenen Park, entlang gleichförmiger Gebäudefassaden, hinter denen das Kind weitere schachtelähnliche Wohnungen vermutet, in die Kirche, auf den Friedhof. Was dabei entsteht, ist eine in ihren Distanzen, Richtungen und Größendimensionen unspezifizierte Wahrnehmung der Stadt, die weder Orientierung noch eine totalisierende Vorstellung erlaubt. Wollte man ein Bewegungsdiagramm dieser „Stadtreisen“ zeichnen, ergäbe sich ein *Stern*, dessen Mittelpunkt die elterliche Wohnung ist, von der die Ausflüge ihren Ausgang nehmen und zu der sie zurückkehren. Ette beschreibt ein solches sternförmiges Erkundungsmuster als Modell und Abbild einer hermeneutischen Bewegung „eines stetigen und mehr oder minder regelmäßigen Alternierens zwischen der Aufnahme neuer Phänomene und deren Eingliederung in vorhandene Wissensbestände“, eine Figur, die also klassische „Denkfiguren und Formen der Wissensexpansion“ (Ette 2001, 77) spatialisiert. Später füllen wiederholte und vor allem variierende „allées et venues“ die Räume zwischen den ersten „Wegstrahlen“ und lassen Fläche entstehen. Das evozierte Vorstellungsbild wird zum ungerichteten und von Zufällen (den vom Kind nicht beeinflussbaren Wegentscheidungen der Mutter) abhängiges Vektornetz, das an die Raum- und Denkfigur des *Springens* erinnert, die ungeschlossen bleibt und als Wissensmodell „durch ihre radikale Offenheit [...] von Fahren und Erfahren, von Deutung und Bedeutung“ (Ette 2001, 78) keine Totalität, auch keinen kohärenten Sinn, erzeugen kann. Ćosić beschreibt diese Fläche schließlich als ein „Schachbrett“ mit ein paar Figuren: Eltern, Reinigungsfrau, den Herren Dočkal und Klancir, beide Berufskollegen des Vaters, dem Kaufmann, Bettlern. Ist schon die gewählte Metapher mit der Vorstellung von strategischen Vorgaben, vor allem aber taktischen Manövern konnotiert, die die Regeln des Spieles zwar aktualisieren, dabei

aber die Erwartungen des Gegners, der Gegnerin unterlaufen, so „subvenieren“ nun endgültig neue Erkundungsformen das vertraute Erfahrungstableau. In schier endlosen parataktischen Listen zählt das Kind Wahrnehmungen der Bewegung auf (gehen, rennen, sitzen, humpeln, Arme schwenken, traben, eilen ...), die den Raum scheinbar eigenwillig durchkreuzen. Certeau hat das Gehen im urbanen System mit dem Sprechakt verglichen. Beide umfassen (topologische/sprachliche) Aneignung, (räumliche/lautliche) Realisierung und (positionierende/anredende) Beziehung (cf. Certeau 1988). Der Gehende aktualisiert aus den vorgegebenen Möglichkeiten einen Geh-Akt, „parole“ des Raumes. Ćosić radikalisiert das Konzept sowohl inhaltlich als auch auf der Erzählebene mit seiner Verweigerung von stabilisierenden Stadtansichten und Orientierung – und unterläuft es zuletzt ironisch, indem er selbst den Topos der „Passage“, architektonisches Kürzel der räumlichen parole, dekonstruiert: Die Mutter hat sie nicht um des absichtslosen Flanierens willen, sondern als nützliche Abkürzung gewählt. Für das Kind wird sie zu einem „verglasten Tunnel“ (Ćosić 2011, 94), in dem man Verstecken spielen könnte, zu einem Labyrinth, in dem es sich verirrt. Ihre Schauwerte werden nicht aktualisiert. Auch die Erker, Balustraden, Ziergesimse werden nicht als Dinge begriffen, die etwas bedeuten, sondern als Auslösereiz für Aktivität, die das Kind phantasiert: erklettern, vom Balkon aus Reden halten, Arien singen. Selbst die Wetterfahnen und Kamine auf den Dächern, „Zeichen“, bedeuten zunächst nicht etwas, sondern werden in das Aktivitätsparadigma einbezogen: Sie reden miteinander. Legt Ćosić den Akzent zunächst also auf die Performanz der Sprache und der Medien, lernt das Kind schließlich auch ihren repräsentierenden Aspekt kennen.

Erneut parallelisiert Ćosić erzählerisch Raum und Sprache, nunmehr die Herstellung der Stadt durch die Bewegung durch sie hindurch mit der Herstellung von Sprache durch das Sprechen. „Parole“ ist auch die Sprache des Kindes, intuitives Nachsprechen, einfache Mitteilungen („niemand erklärt mir etwas“), die im Augenblick und in Aktivität aufgehen, schließlich zum lustvollen Ausprobieren neuer Wörter wird, die bislang unbekannte Dinge bezeichnen. „Mit zwei, drei Jahren bedeutete mir jedes Ding nicht mehr als eben dieses Ding, frei von Vergangenheit oder Anspielungen.“ (Ćosić 2011, 15) Erst das undurchschaubare Wandlungswunder der seltsamen Zeichen auf den Kassazetteln des Kaufmanns, die am Tresen – offenbar einer Verweisregel folgend – zu Zucker oder Mehl werden, lässt ahnen, dass Dinge auch etwas hervorbringen oder bedeuten können, was sie nicht sind, die Dose der Nizjak-Kekse mit dem wunderbaren Bild der Fabrik und ihrer Umgebung, Feldern, Wäldern, einem Weg, Leuten ... darauf, dass damit auch ein

imaginärer Mehrwert hinzugefügt werden kann. Schließlich löst sich die Identität von Ding und Namen und gibt die Sprache frei: In der Badeanstalt am Fluss, die das Kind mit den Eltern und deren Freunden besucht, geht erstaunlicherweise niemand ins Wasser, niemand „badet“, man sitzt nur in seltsamer Kleidung in der Sonne. Zeichen werden iterativ, können in andere Kontexte wandern und dabei andere Bedeutung bekommen so wie die Schachtel, die zunächst „Wohnung“ bedeutet hat, als langgezogene, ausgedehnte Schachtel nun „Kassensaal der Sparkasse“ geworden ist.

Wieder schiebt Ćosić Passagen der Medienreflexion ein. Gebäude „erzeugen“ etwas. Das Kind begreift, dass die Ströme der Kellner mit den Häusern zu tun haben, aus denen sie kommen, mit Gaststätten, kleinen Lokalen. Die Schüler, Briefträger, Boten, Radfahrer und Fuhrwerke bewegen sich zwischen unterschiedlichen Gebäuden und Räumen, die diese Bewegungen modellieren, also Medien der Bewegungsströme sind: die Schulen, das Postamt, die kleinen Handwerksbetriebe. Ort des Erscheinens dieser Hervorbringungen ist die Straße, die das Kind als leeren Raum wahrnimmt, „eine Hülle, das Einschlagpapier“ (Ćosić 2011, 110), ein Zwischenraum, „interstitium“, wie ihn Paech als konstitutiv für das Mediale beschrieben hat.

Der Film im verdunkelten Saal mit seiner Leinwand, auf der die Bilder (vielleicht auch aufgrund der schwankenden Stromspannung oder eines Fehlers des Projektionsapparates) tanzen, erzeugt Illusion, sobald Raum und Umstände vergessen sind. Die Mutter ist es, die die durch „die unsichtbare Seite des Mediums“ (Paech 1998, 23) entstandene Illusion zu brechen versucht, als sie dem Kind, das über die chaotischen Unfallszenen erschrickt, lakonisch erklärt: „Das ist nichts, das sind Pat und Patachon“ (Ćosić 2011, 111) und damit, freilich in für das Kind unzureichender Form, die Transparenz des Mediums anspricht. Im Fotostudio entstehen „durch den Blitz“ der Kamera, von dem Bora fürchtet, er könne die Mutter töten, kleine Abbilder von ihr. Tatsächlich wird im Transfer etwas „getötet“, „die Mutter“ ist nicht auf den Bildern zu finden – oder gibt es plötzlich viele Mütter und wie konnten sie dahin kommen? Musik entsteht durch das rätselhafte Zusammenwirken von Schallplatte und Grammophon-Trichter. Werden zunächst Medium und Botschaft, Apparat und seine Hervorbringung noch gleichzeitig wahrgenommen, wird in einer abstrahierenden Wende nur noch die generative Potenz des Mediums und damit das Medium als solches reflexiv: Das Kind fantasiert den Eisenbahnzug, den es am Bahnhof stehen sieht, als Maschine, die ihre Insassen an Bildern vorbeiführt, die damit gleichsam zu laufen beginnen, als eine Art Vorführmaschine also, die an das Kino erinnert. Schließlich scheint sich die Maschine zum Golem zu verselbständigen: Die

Registrierkasse im Gemischtwarenladen ist das „Rückenmark“ des Unternehmens, sie addiert, subtrahiert, „sie plante, projizierte und lenkte, ermahnte und belehrte, redete, sang und philosophierte“ (Ćosić 2011, 55).

Vertikale. Langue. Transmedialität

Ćosić nutzt die forciert aufrechterhaltene, physikalische und mediale Differenz von Architektur und Sprache schließlich zu einer Erkundung ihrer Strukturhomologien, die es ermöglichen, dass sie in einer Kontaktzone wechselseitig die Register zum Erfassen des jeweils anderen strukturieren und füllen. Beide zeigen nun ihren „langue“-Aspekt, ein Formen- und Regelrepertoire, das disponibel ist.

Mit dem Vater lernt das Kind nicht nur andere, „männliche“ Räume kennen („die Republik der Handlungsgehilfen“), sondern auch zum ersten Mal die Oberstadt. War schon mit dem Bild des an der Hand der Mutter gehenden Kindes über den Größenunterschied implizit die Differenz von Perspektiven und Sichtmöglichkeiten angedeutet, so wird sie nun über die Beschreibung der höher gelegenen Viertel und die sich ergebenden Ausichtsmöglichkeiten realisiert. Die Stadt zeigt nun vertikale Bereiche, die durch Treppen (Schwellen) ineinander übergehen und doch gegeneinander abgegrenzt sind und zwischen denen man offenbar wählen kann: Parterre oder erster Stock, die Viertel am Fluss oder der historische Stadtkern Kaptol, Haus oder Garten. Wählen kann man, das zeigt Ćosić nun, auch in der Sprache. So wie das kompakte Architekturkonglomerat Stadt, das zunächst nur holistisch wahrnehmbar war, in übereinandergeschichtete Quartiere zerfällt, die nun „sichtbar“ werden, wie die ornamentierten Fassaden zu Fassaden mit austauschbaren Ornamenten, Wappen, Aufschriften werden, die das Kind wie einzelne Bild- und Textbausteine studiert, besteht auch die Sprache nicht aus unveränderlichen Phrasen, sondern ist Gefüge einzelner Elemente, die regelhaft miteinander kombiniert werden können. Wie schon zwischen dem Maksimirplatz, der mit seinen Rabatten die städtebauliche Anlage Agrams nachzeichnet, und der Stadt selbst besteht zwischen den wiederkehrenden Zeichen und dem, worauf sie verweisen, eine Transferbeziehung. Endlos experimentiert das Kind, ein Simplizissimus, der die Dinge bezeichnet, nun mit Wörtern: Die Freunde des Vaters sind „Handlungsgehilfen“, der Ort, an dem Dinge gegen etwas anderes ausgetauscht werden, heißt „Pfandleihhaus“, die „Falken“ sind nicht Vögel, sondern die Männer in der Turnhalle. Der Supplementfunktion der archi-

tektonischen „Synonyme“, der austauschbaren ornamentalen Details der Fassaden und Schaufenster („Ornament, Spitze, Kunstblume“ – Ćosić 2011, 67), der Duplikate von Waren, korrespondiert jene der Sprache: „Denn ich stellte fest, dass ein und derselbe Satz mehr enthielt, als hineingehörte, eben weil die Gesprächsteilnehmer sorglos unermesslich viele wirkliche Waren in den kleinen Raum einer einzigen Phrase stopften“ (Ćosić 2011, 142). Deutlich markiert Ćosić hier die mediale Schnittstelle durch das im Satz irritierende Wort „Waren“. Schließlich werden Schnittstellen innerhalb eines Mediums angesprochen: „Manche Wörter prallen aufeinander, überkreuzen und wiederholen sich oder bedeuten das Gleiche.“ (Ćosić 2011, 140) Zuletzt spitzt Ćosić das Thema im Bild der Kreuzworträtsel lösenden Mutter zu, die nach sprachlichen Synonymen sucht. Der Erkenntnisprozess des Kindes läuft „inter media“, von der Architektur zur Sprache und zurück, ohne dass dabei die Brüche und Remediationsvorgänge verschleiert werden. Die Kirche ist das erste Rechenbuch, an ihren beiden Türmen lernt Bora eins und eins zusammenzuzählen, später das Wunder perspektivischer Skalierung: Vom Hügel aus will er sie mit der ausgestreckten Hand anfassen, obwohl er doch viel kleiner ist – wie groß müsste er sein, um die Größe der Kirchtürme zu erreichen? „Zwischen mir und der Welt legte sich eine Gesetzmäßigkeit quer, der Imperativ [sic] der Streckung.“ (Ćosić 2011, 84) Die Mrazovićeva mit ihren Größen- und Sichtbedingungen wird „Hörsaal und Lerninstitut“. An der Stadt und ihren Bauten erwirbt er jenes Ordnungswissen, das er später „die universale Trigonometrie des Satzbaus und der Sprache“ (Ćosić 2011, 78) nennen wird. Immer wieder thematisiert Ćosić Anordnungen von Dingen, Gebäuden, Zeichen, die schließlich zu einer Vorstellung von Anordnung als Geordnetsein werden und damit eine epistemische Funktion bekommen, die gelegentlich spielerisch reflektiert wird.

In diesem Zusammenhang sind vor allem drei spatialisierte Denk- und Erkenntnisfiguren des Buches bemerkenswert: die Miniatur, Orte des Geheimnisses und das Labyrinth. Bachelard unterscheidet zwischen einer Form der Verkleinerung des Geometers, der das gleiche Ding „in zwei Figuren [sieht], die in verschiedenem Maßstab gezeichnet sind“ (Bachelard 1960, 178), und der Miniatur, die eine Umkehrung der Perspektive beinhaltet und als Darstellung nicht mehr nur „eine Zusammenstellung von Zeichen [ist], die anderen unsere Bilder übermitteln sollen. [...] Eine Platonische Dialektik des Kleinen und des Großen genügt nicht, um die dynamischen Kräfte der Miniatur zu erkennen. Man muß über die Logik hinausgehen.“ (Bachelard 1960, 180) Mit Hilfe der Einbildungskraft (oder des Traumes) wird das Bild vom Gesehenen zum Erlebten Bild, das es erlaubt, welt-schöpferisch zu sein. Die Miniatur ist nicht Zeichnung, sondern auch und vor allem iden-

tifikatorischer Bewegungsimpuls, wie jener, der es dem Däumling im Märchen erlaubt, im Ohr des Pferdes diesem seine Bewegungsmanöver anzusagen. So gesehen sind das zusammenfaltbare Papiertheater des kleinen Bora und die an der Wand eines Büros bestaute Zeichnung eines Gebäudeschnittes „geometrische“, skalierte Darstellungen, die als Architektur-Modelle mediale Ordnungsstrukturen sichtbar und gleichzeitig für andere Inhalte durchlässig machen. Nicht geometrisch ist hingegen jene Miniatur, die den Bewegungs- und Erkenntnisimpuls selbst – und dabei als Metonymie der „Bildungsreise“ (cf. Heesen 2003) – deren Dynamik abbildet. Das Kind phantasiert, dass es „selbst die Rolle des alleuropäischen Zuges übernehme, dass die Streifzüge durch [seine] Geburtsstadt“ das Reisen ersetzen, dessen Perspektive-Wechsel und Ausblicke. „Denn jeder Mensch kann ein Gefährt sein, er muss nur den Scheinwerfer seiner Lokomotive auf seine Wünsche richten.“ (Ćosić 2011, 49) Einen solch identifikatorisch-generativen Aspekt hat auch jenes Feuerwehrauto, ein Spielzeug, von dem das Kind halb träumend, halb wachend, nicht weiß, ob man mit ihm nicht doch einen realen Brand in der Stadt löschen könnte. Miniaturisiert in diesem Sinn sind auch die „geheimen Stellen im Leben der Kinder“ (Bilstein 1999; cf. Bachelard 1960), die in der Regel in Verstecken unter dem Bett, dem Tisch, im Winkel oder in Behältnissen wie Schrank oder Schachtel realisiert werden. Sie sind „Unorte“ (Augé), „Heterotopien“ (Foucault) in der Welt des Kindes, Orte der Utopie und heterochrone Widerlager gegen die Welt der Erwachsenen. Bei Ćosić finden sie sich in abstrahierter Form, die auch ihre hervorbringende, medial-technische Funktion anspricht: Zunächst ist es die Kerbe des Taschenmessers, die dessen Öffnen ermöglicht, das Taschenmesser also buchstäblich erst „hervorbringt“, deren Entdeckung das Kind lange Zeit wie verbotenes Wissen vor den Eltern geheim hält. Damit wird gleichzeitig der durch die Dinge ausgelöste Erkenntnisprozess selbst als individuelles, möglicherweise subversives Unternehmen reflexiv. Schließlich sind es jene Blätter in nicht sorgfältig beschnittenen Büchern, die dort, wo ein verknicktes Blatt übersehen wurde, beim Öffnen am Ende der Seite einen kleinen „zusammengefalteten Kinderdrachen“ (Ćosić 2011, 79) freigeben. Es ist bezeichnend, dass dieses „geometrische[] Wunder“ (Ćosić 2011, 79) als Geschenk an „den Wilden, der die Buchstaben nicht kennt“ (Ćosić 2011, 79) aufgefasst wird, als Stellvertreter, Platzhalter für alle zunächst nutzlosen Dinge, die das Kind entdecken und erst später als nützlich erfahren wird, und zugleich als imaginärer, höchst individueller Ort, „topos“ für die Versprachlichung dieser Erfahrung – Medium also für beides. Dieses „Zuviel“ der die Buchseite vergrößernden Fläche lässt nicht nur an den geheimen Ort, sondern darüber hinaus an einen Aspekt des Labyrinths denken, der

in einer strukturalen Transformation im „Papierdrachen“ miniaturisiert scheint. Harald Tausch hat in seiner Analyse das Labyrinth (den Irrgarten) als Erkenntnisfigur beschrieben, die durch ein „Zuviel“ an Ordnung charakterisiert ist und die als vorausgehender Ordnungsraum qua Struktur Wissen unterlaufen und Imagination aufrufen kann. Nutzt das Labyrinth zunächst die Linearperspektive dazu, „die in Bewegung versetzte Wahrnehmung und das Erinnerungsvermögen eines gleichwohl perspektivisch einkalkulierten Betrachters zu irritieren“ (Tausch 2003, 84), so wird es später zu einem vollendeten Zusammenhang, „der sich allerdings gegenüber allem mimetisch Nachahmbaren verselbstständigt und zum selbstreferentiellen Liniengeflecht abgeschlossen hat.“ (Tausch 2003, 119) Die „Ikonographie der Desorientierung“ (Tausch 2003, 118) des 19. Jahrhunderts schließlich, die das Labyrinth in der abweisenden, verwirrenden Stadt wiederfindet (Pieper 2009), schafft damit einen Ort für Schrecknisse, das Unheimliche, das Imaginäre und das Selbstreferentielle, das Čosić in Verbindung mit der Labyrinth-Metapher in seinen Erinnerungen immer wieder aufruft. Er nutzt sie auch als Einbruchsstelle für eine Wirkungsästhetik der beschriebenen Stadt-Architekturen, die, mit Ausnahme jener des Parks und der bergenden Wohnung, immer wieder als trist, grau, düster, verwirrend, abstoßend, isolierend beschrieben werden und erst mit dem Erlernen der Schrift klare und hellere Gemütsfärbungen hervorrufen.

Diese im Text platzierten Wissensfiguren, Miniatur, geheimer Ort und Labyrinth, affizieren auch seine Poetik, die sie als die „Untersicht“ des Kindes, die radikale Subjektivierung des Erzählens und in den temporal und thematisch rekursiven Schleifen des Narrativs als „konzeptionelle Aufpfropfung“ (Wirth) umsetzt. Die Figurationen erlangen auf diese Weise auch formalen Charakter, sie sind, wie Johannsen unter Bezugnahme auf Lotman an anderen Texten gezeigt hat, „strukturbildend für den Text, fungieren also als dessen ‚organisierendes‘ Element“ (Johannsen 2008, 23).

Volumen. Schrift. Intermedialität

Die zu Besuch kommende Großmutter schließlich bringt dem Kind das Schreiben bei. Längst hat es die undurchschaubaren Hieroglyphen auf den Ladenschildern, Reklame tafeln und Ankündigungsplakaten studiert, musste freilich mit der Botschaft der ikonischen Bilder auskommen, mit jener des Bierglases unter Namen der Schenke an der Bkačeva, des Schlüssels beim Schlosser, des stark vergrößerten Spielzeugs an der Fassade

des Kaufhauses Kastner & Öhler. Glaubt das Kind zuerst, diese Zeichen stünden für etwas, das es nicht wirklich gibt, eben weil die Zeichen immer wieder zu sehen sind, es etwa den Musik hörenden Hund aber nur ein Mal wirklich geben könne, so begreift es bald, dass diese Zeichen „den Katalog [s]eines Widererkennens in der Unübersichtlichkeit der Welt, auf wunderliche Weise durch Zusammenstauchen und Zusammenfassen“ (Ćosić 2011, 121) bereichern. Abstraktionsleistung und Ökonomie der Zeichen werden einsehbar. Ćosić parallelisiert diese Passage lose mit den Familienspaziergängen, die die Abstraktion durch einen impliziten Stadtplan (die gezielt anvisierten Orte) und die Ökonomie im Bild der jeweiligen Wegwahl aufnimmt und damit die Erfahrung an der Sprache auf jene am Stadtraum zurückspiegelt.

Die Verweisfunktion der Sprache figuriert nun in einem ikonischen Kürzel auf jenen Täfelchen, die eine „abgeschnittene Hand“ mit ausgestrecktem Zeigefinger zeigen. Diese zeigende Hand isoliert die Verweis-Funktion, bildet also nur noch das Deiktische selbst ab. Was als Weg zwischen Häusern, Etagen, Räumen, auf die der Finger wies, erfahren wurde, wird nun zur Erfahrung von Signifikation, die, längst erprobt, nun endgültig verstanden wird. Im Lesebuch („das Buch meines Lebens“) wird sie in einem neuen Medium bestätigt. Dessen wunderliche Krümmungen und Krakel werden zu Buchstaben. Die Welt wird buchstäblich lesbar. Der Lesewut hält nichts stand, über mehrere Seiten ziehen sich die Beispiele atemlosen Erprobens: Grußkarten, Merk- und Wäschezettel, Gebrauchsanweisungen, Kochrezepte, Firmenschilder, Zeitungsschlagzeilen, Serviettenmonogramme. Das Grammatikbuch hält eine weitere Überraschung bereit: „[Ich] begreife, dass die Zeitwörter die Hauptsache leisten, denn wenn jemand sie ausspricht, wenn ich höre, dass einer sitzt, trinkt, kocht, spielt [...], dann ersetzen die solcherart ausgesprochenen Wörter die Handlung, denn sie bezeichnen, dann ist die Welt auf einmal nur ausgesprochen, ohne etwas zu tun.“ (Ćosić 2011, 141) Es waren zuallererst Wahrnehmungen des Gehens, die Ćosić thematisiert hat, Wahrnehmungen des Bewegens, des Tuns (der Mann, der mit dem Beil auf eine Kuh einschlägt, der Schuster, der Nägel in eine Sohle hämmert, das Turnen der Männer, das Sich-Bekreuzigen der Kirchgänger, der Stechschritt der Soldaten), die das Kind über die Stadt und in der Stadt orientiert haben und die ausreichten, um die Stadt und ihre Gebäude (die Metzgerei oder die Schuhmacherwerkstatt, Turnhalle, Kirche und Kaserne), die diese Tätigkeiten als architektonische Medien bedingt haben, zu erfassen. Dann erst kommen im Grammatikbuch die Hauptwörter. Jetzt erst „zeigt“ der Text genauer beschriebene Gebäude, Straßenansichten, komplexe Fassaden – die Auslöser und Medien des Tuns, das die Verben beschrieben haben.

Nachdem die Namen auf den Gebäuden als nicht notwendiges Dekor von diesen abgelöst und als Sprache verstanden worden sind, die Medien Architektur und Sprache also von einander getrennt wurden, können sie nun wieder verbunden werden und vertiefen die Stadterfahrung in ihrer intermedialen Kombination, „als hätten die halbwegs bekannten Veduten eine Vergoldung erhalten, gehöhnt mit dem Glanz des Wissens [...] geschrieben über Hauseingängen oder sogar an hohen Wänden zwischen den Stockwerken“ (Ćosić 2011, 136f.). Erst jetzt lassen die Fahrt mit der Zahnradbahn (maschineller Transfer in einem Gehäuse) in die Oberstadt und das von dort aus erneut in den Blick genommene Panorama die Stadt als differenziertes, hypotaktisch strukturiertes Volumen mit distinkten, gegeneinander abgegrenzten Bereichen wie einen „Text“ erscheinen. Lesebuch und bisherige Raumwahrnehmung haben das Kind darauf vorbereitet: So wie „aus ‚Mrasowitschewa‘ die ‚Mrazovićeva‘ wurde, als die Namen dotchkal-klanzir zu ‚Herr Dočkal‘ und ‚Herr Klancir‘ wurden, Männer mit großen Anfangsbuchstaben und, falls sie diese benötigten, einer Interpunktion“ (Ćosić 2011, 134), erweist sich nun auch die Stadt als in namentlich nennbare Quartiere gegliedert, und, falls sie diese benötigen, Interstitien wie Straßen, Parks zwischen ihnen.

Wieder experimentiert das Kind, nun nach dem Muster des Grammatikbuches, mit Sätzen, die Kombinatorik und „Örter“ anhand konkreter Orte erproben: „wie Žiga Schulhof zu seinem Gemischtwarenladen geht, wie sich der Bermann Jovo und der Binder Franjo vor ihren Geschäften in der Vlaška unterhalten. Antun Brljuč betritt in diesem Moment die Kathedrale.“ (Ćosić 2011, 139f.) Schließlich werden die Sätze hypotaktisch, gewinnen eine Tiefe und Vielschichtigkeit, die das Kind schon kennengelernt hat, als es an einem Spalt im Putz einer Hauswand kratzte, zu seiner Überraschung Schutt, Kieselsteine, das Zinnoberrot dort begrabener Ziegel fand, und entdeckte, „dass sich der ganze Sinn in vielen verschiedenen [...] Ebenen freilegen lässt“ (Ćosić 2011, 37). „General Panta Draškić steigt, während sein Säbel übers Kopfsteinpflaster schleift, in das Kabinett des Kommandanten.“ (Ćosić 2011, 140) Auch die Grammatik der Stadt wird erprobt und ihr Text wird erweitert durch neuerliche Ausflüge, die die Eltern nun mit dem Kind zu Dampfmühle, Sparkasse, Fabriken unternehmen – „sie wollen mir einige noch unbekannte Gebäude zeigen“ (Ćosić 2011, 102). Wieder parallelisiert Ćosić Architektur und Sprache. Syntax und Hypotaxe der einen werden zu jenen der anderen, Haupt- und Nebenstraßen korrelieren mit Haupt- und Nebensätzen. Nach der anfänglich gewissermaßen parataktischen „membrologischen“ Beschreibung von Architektur, die scheinbar wahl- und zusammenhangslos Details, Oberflächen und Fassadendekor ohne Bezug zum

jeweiligen Baukörper in den Blick gebracht hat, und ersten Wahrnehmungen von, eine Stadtsyntax ankündigenden, Gebäude-Proportionen, wird das architektonische Beschreibungsrepertoire (Grodecki) nun ausgeweitet und konfiguriert die „*membra disiecta*“ zu größeren Einheiten. Jetzt beginnen syntaktische „konstruktive“ Beschreibungen, die einzelne Baukörper und Gebäudekomplexe ganz erfassen wie die Fabrik mit Haupthaus und Schloten, schließlich finden sich auch „ikonologische“ Beobachtungen, die ornamentale Details bewusst einer baulichen und historischen Hypotaxe zuordnen, wie etwa herrschaftliche Ornamentik in der Laibung eines Werkstatteingangs. Auch die Stadtperipherie kommt in den Blick, mit ihr das Umfeld, das leer scheint – „Nichthäuser oder, wenn man so will, Gegenhäuser“ (Ćosić 2011, 73), das aber gefüllt werden kann, so wie umgekehrt die Welt über die Plakate des Reisebüros in die Stadt gelangt. In beiden Bildern ist die Fuge markiert – als Leerstelle (Nichthäuser) und als Verweisungsfigur (zwischen Plakat und Welt). Die Stadt und die Welt, in der sie offenbar enthalten ist, verweisen auf einander wie Text und Kontext. Beide sind unendlich erweiterbar. Erneut ist es diese Dynamik selbst, die Ćosić zu interessieren scheint. Noch immer entsteht durch die gewissermaßen im Zoom- und Montage-Verfahren entstandenen Orts- und Architekturbeschreibungen, die Gebäude und Stadt willkürlich fragmentieren, kein kohärentes Bild Zagrebs. Die bloße Reihung und die nur bruchstückhaft verwirklichte Syntax der lakonischen und unvollständigen „Stadtansichten“ legen nahe, dass der Akzent auf der Möglichkeit der Hervorbringung selbst liegt, die auch den poetischen Prozess bestimmt und ihn damit der Architektur überordnet. Wieder gewinnt eine architektonische Figuration formalen Charakter: Die „Nichthäuser“ – die nicht vollständig gezeigten und die nicht vorhandenen – erweisen sich als strukturbildende Elemente, die eine in der spatialen, temporalen und erzählerischen Lückenhaftigkeit des Textes platzierte Vervollständigungsbedürftigkeit nicht nur abbilden, sondern diese auch bedingen.

Medienkopplung: Fotografien. Referenz. Kommentar

Dem Text, der dieses Hervorbringen und das Unzuverlässige seiner Hervorbringungen immer wieder inszeniert und reflektiert, sind durchgängig und in loser Folge Abbildungen von Fotografien eingefügt, die vor allem über die scheinbare Stabilität ihrer Semantik ein konstruktives Spannungsverhältnis zu den verbalen „kreisenden Erkundigungen eines schriftlosen Weltverständnisses“ (Plath 2012) erzeugen. Mag die Supplementierung

eines Erinnerungsbuches mit Fotografien durchaus textsortentypisch sein und die Autorintention einlösen, den erzählten Bericht und seine radikal subjektive Sichtweise durch das quasi-objektive Medium der Fotografie referentiell und indexikalisch anzureichern, so ist doch die Auswahl der Bilder – aus dem Besitz Bora Ćosićs und aus Privatarchive – und ihre Platzierung im Text bemerkenswert.

Eine Reihe von Familienfotos stellt das Kind, die Eltern, Großeltern und Familienfreunde vor und lässt dabei über Habitus, Kleidung, die abgebildeten Ambientes und die jeweilige Bildsorte den sozialen Ort der Familie Ćosić sichtbar werden: Das kleinbürgerliche Milieu einer Mikrofamilie, das schon im Erzähltext implizit angesprochen wurde, zeigt sich hier buchstäblich in bescheidenen Interieurs, kleinen Räumen mit Gründerzeitfauteuils, schweren Vorhängen und Zimmerpalmen, an einem über den Esstisch gelegten Teppich und der daraufstehenden großen Dekorationsvase, die bürgerliche Raumnutzungsgewohnheiten insinuieren, in den gerahmten Hochzeits- und Familienfotos an den Wänden, die ihrerseits die materiellen Möglichkeiten, das Selbstvergewisserungsbedürfnis einer Klasse und die Privatheit der Wohnräume markieren. Das Fotografiertwerden und Anfertigen von Privatfotos (Nachfolger und Schwundstufe des gemalten Portraits, das sie als Medium ablösen) scheinen Mittel der Wahl zur Repräsentation dieses sozialen Ortes zu sein (Benjamin): Die Abgebildeten schauen zumeist, auch auf dem Foto, für das sich die Familie offensichtlich in ein Fotoatelier begeben hat, direkt und selbstbewusst in die Kamera. Findet das „studium“ (Barthes) in diesen Bildern das schriftliche Narrativ weitgehend bestätigt, so haben doch einige von ihnen ein irritierendes „punctum“, das weiter weist: Auf zwei Fotografien des ambitioniert angelegten großväterlichen Gartens in der Kleinstadt Nova Gradiška, dessen schmale Kieswege und in verschlungenen Ornamenten bepflanzte Rabatten wie die Miniatur eines herrschaftlichen Parks aussehen, verweisen einmal eine vergessene Gießkanne und einmal Kleidung und Haltung des Großvaters, der nicht als Besitzer dieses Gartens in die Kamera, sondern wie ein Bauer und mit einer Mischung aus Stolz und Bescheidenheit auf das Werk seiner Hände schaut, auf die Identität von Herr und Gärtner, damit aber möglicherweise auf eine – in der Form freilich überlebte – soziale Ambition eines Kleinstädters, die anrührt. Das Gartenfoto wird zum bildhaften Kürzel der schon im Text thematisierten Differenz zwischen dem Architektonisch-Physischen und lektürefähiger (sozial codierter) semiotischer Aufladung von Architektur. Auf einer anderen Fotografie mag die das Kind auf dem Schoß haltende Großmutter trotz der Familienfoto-Pose die Tageszeitung auch für die Dauer der Aufnahme nicht aus der Hand legen: Das (wie) zufällig festgehaltene Interesse am

Aktuellen, Politischen sprengt die Gartenidylle und verweist scharf auf einen gefühlten Mangel – die Vermittlung des überschaubaren täglichen Familienlebens mit einem größeren (zeit-)geschichtlichen Kontext – durch die Großmutter selbst oder aber durch den Leser oder die Leserin, die den Hinweis auf einen Mangel aufnehmen und Bild und Text um ihre historische Dimension erweitern können.

Scheinen diese Fotografien in einem Buch über eine Kindheit in Agram nicht weiter überraschend, so sind es doch jene der Stadt selbst, die vor allem durch ihre Genrezugehörigkeit – Veduten-, Genre-, Pleinair-, „Malerei“ im Medium der Fotografie (Benjamin) – das Buch zu einem über eine Kindheit in *Agram* machen: Anders als der durch die Sicht des Kindes, seine Bewegungs- und Rezeptionsmöglichkeiten, perspektivierte erzählerische Blick *in der* Stadt, der Untersichten zeigt, bruchstückhaftes Nebeneinander von Räumen, die abrupt ineinander übergehen, verstreute, unverständliche architektonische Details, unkalkulierbare Bewegungsflüsse, und der keine verlässlichen Annahmen über Höhen, Distanzen und Ausdehnung erlaubt, da er mit der sich bewegenden Beobachterperson keinen stabilen und totalisierenden „Vermessungspunkt“ findet, handelt es sich bei diesen Bildern (Aufnahmen von Berufsfotografen, Postkartenmotiven) um bildsortentypische Stadt-Ansichten. Sie erlauben den Blick *auf die* Stadt: In Weitwinkeloptik aufgenommene Straßenecken, die den Blick in die zu ihnen hinführenden, zum Teil breiten baumbestandenen Gassen freigeben, die damit zu Sichtachsen werden, großzügige Kreuzungen, architektonische Ensembles, Gründerzeit-Häuserzeilen, die Kathedrale, repräsentative Plätze, Parks, die Markthallen, das Kaufhaus, Nachbarschaftsmilieu, die auch namentlich konkretisiert werden: Bogović-Straße, Preradović-Platz, Zagreber Messe 1930, Jelačić-Platz, der Wochenmarkt Dolac etc. ... konkrete Orte also, die mit ihren architektonischen, städtebaulichen Details, spatialen Zuweisungen, mit ihren Verkehrsmitteln und ihrem Personal Auskunft geben: über die zu vermutende Geschichte, Bedeutung, Modernität der Stadt, ihre Situierung zwischen Metropole und Peripherie (aus der Zeit der Monarchie stammende Repräsentationsgebäude mit reich gegliederten ornamentierten Fassaden, Handelsmesse, Kunstpavillon, die pompöse Filiale des ausländischen Kaufhauses, das Warenangebot der Maschinenfabrik), über das urbane Leben (Menschen in Eile, beim Spazieren, eine Bonne mit Kinderwagen), Wohnen (mehrstöckige Gebäude, lange Miethäuser-Zeilen), den Habitus des Urbanen (der Kontrast zwischen den mehrheitlich städtisch gekleideten Menschen und einzelnen in bäuerlicher Tracht), damit also auch das Verhältnis von Stadt und ländlicher Umgebung (Bäuerinnen auf dem Markt, städtische Kundschaft), die historische geschlechtsspezifische Nutzung von Stadt-

räumen (Frauen auf dem Markt, vorwiegend Männer in der Geschäftsstraße), soziale Unterschiede (etwa im „punctum“ eines bloßfüßigen Schulkindes im Hintergrund einer Gruppe von Angestellten und Arbeitern, die sich in ihren Sonntagsanzügen vor dem Gebäude der typografischen Anstalt zum Gruppenfoto aufgestellt haben). Diese Fotografien synthetisieren und machen sichtbar, was fragmentiert und mangels Vermögen zur (Bedürfnis nach) Ganzheit im Text in verstreuten Kürzeln, gewissermaßen unorganisiert, unskaliert und in diskontinuierlichen Räumen verstreut ist. Damit referentialisieren die Abbildungen den Text sowohl inhaltlich über das jeweils Abgebildete als auch qua medium, also über das „es ist gewesen“, das mithilfe eines fotochemischen Verfahrens fixiert und damit objektiviert ist. Das Verfahren der Medienkopplung fungiert hier als Supplement, Bestätigung und Bürgschaft. Darüber hinaus lässt es sich auch als autoreflexiver Kommentar zur Poetik des Textes selbst interpretieren: Auf einer Reihe von Ansichten werden die Länge der Straßenzüge, die Komplexität, Verschachtelung und Größe der Häuserblocks und Quartiere, die Ausdehnung der Stadt und ihr bergiger Horizont sichtbar. Mehr als zwei Drittel der Fotografien sind von einem – gelegentlich deutlich – überhöhten Standpunkt aus aufgenommen, das Foto des Jelačić-Platzes ist überhaupt eine Luftaufnahme. Das steht in deutlichem Kontrast zum personalen, an die Sichtmöglichkeiten des Kindes gebundenen erzählerischen Verfahren des Textes, das damit noch einmal nachdrücklich markiert und bestätigt wird.

Intensiviert wird die Reibung zwischen den gekoppelten Medien auch durch die Platzierung der Fotos ohne Bezug zum jeweils Erzählten – so findet sich etwa das erste Foto, eine Doppelseite mit der großzügig angelegten, Ausblick gewährenden Jurišić-Straße, schon nach der ersten Textseite, in der aus dem Innenraum des Kinderzimmers heraus von der Enge der Mrazovićeva-Gasse und ihrer Perspektivlosigkeit die Rede ist. Indem sie die Dispersion der Bildanteile im Text und den Bezug zwischen beiden als disponibel zeigt, erzeugt die Kopplung neben dem intermedial erzeugten semantischen auch – über ihre Platzierungsstrategie – einen hypertextuellen Effekt, der unterschiedliche Rezeptionsstrategien anbietet: von der Lektüre von Abbildungen und Text in der Rahmung des jeweils anderen Mediums bis zu cross reading, non-sequential-reading-Varianten – das Lesen ohne eingehendes Studium der Bilder, das Durchblättern des Buches nur auf seine Abbildungen hin. Gleichzeitig produziert sie ein Transfersignal von der Textsorte „literarische Autobiografie“ zur Textsorte „Bildband historischer Architektur- und Stadtansichten“ und erzeugt – transmedial – ein Drittes: ein mit (zumeist) subjektneutralen Abbildungen überschriebenes subjektives Erinnerungsbuch.

Die Kopplung von Schrift und (Ab-)Bild wiederholt sich bemerkenswerterweise *in* den Fotografien selbst: Nahezu alle zeigen Fassaden mit Gebäudebezeichnungen, Ladenaufschriften, Reklameschildern, Firmennamen, zu Hieroglyphen-Schrifttafeln abstrahierten Abbildungen des angebotenen Warensortiments, die integraler Bestandteil der Fassaden sind und den Gebäuden ihre jeweilige Funktion buchstäblich zuschreiben. Sie kulminiert in zwei Aufnahmen, die Schrift und Gebäude doppelt verbinden: jener der typografischen Anstalt, in deren Auslagen Drucksorten- und Modelldrucke ausgestellt werden, und in jener vom Buchladen Vasić, der nicht nur am umlaufenden Fries seinen Namen, sondern in seinen Schaufenstern neben einem Ankündigungs- oder Werbeplakat ganze Reihen von Büchern zeigt. Das Bild illustriert und konkretisiert eine der Erzählepisoden des Textes, darüber hinaus aber lässt es sich erneut als an die Abbildung delegierter autoreferentieller Hinweis lesen, der auf das Textkonzept und die Textpoetik der „Stadt als Buch“ anspielt.

Gehäuse der Mnemosyne

Einer der im Verhältnis von Architektur und Literatur immer wieder aufgegriffenen Topoi ist jener der Memorialarchitektur, der zumeist an der Lektüre literarischer (Erinnerungs-) Texte exemplifiziert wird. Die antike oikos-Lehre, für die das Haus die Grundeinheit war, die „diskursübergreifende Ordnungsschemata zur Verfügung stellte“ (Tausch 2003, 9) und die die bis dahin herrschende Gedächtnismetapher der „Schrift auf einer Wachstafel“ ablöst, wird ihrerseits in der Frühneuzeit durch die Metapher des Gedächtnispalastes ersetzt. Dieser wird über die Strukturhomologie von Architektur als Erinnerungsspeicher betrachtet, der Ablegung, Wiederauffinden und geordnete Vermehrung von Wissen zulässt. Anders als das Erinnern des Simonides, das seine Gegenstände in einer realen (wenngleich eingestürzten) Architektur aufsucht, konzipiert die ars memorativa nun das Gedächtnis als Wissen speichernde imaginäre Architektur (Pethes 2003; cf. Schöttker 2006). Ist das Vertrauen, das Wissen in Erinnerungspalästen unterbringen zu können, im 16. bis zum 18. Jahrhundert ungebrochen, so ist in der Tradition des Raimundus Lullus schon im 13. Jahrhundert eine andere Form der Wissensgenerierung und -speicherung entstanden, nämlich „die Erzeugung von Bedeutungsebenen durch eine Kombinationskunst, die ihrem Selbstverständnis nach keine Begrenzungen kennt“ (Tausch 2003, 12f). Diese Kombinatorik der ars magna – für die Lull auch eine aus sieben konzentrischen

Kreisen angeordnete „logische Maschine“ baut – fordert die stabile Ordnung der Memorialarchitektur durch „die dynamische Generierung von Bedeutungsnetzen“ heraus, deren Inhalte in „Gefächer“ wie in Setzkästen abgelegt werden (Traninger 2003, 48). Diese ergebnisoffenere Wissenstechnik der Renaissance kann sich allerdings gegen das Konzept der Memorialarchitektur nicht dauerhaft durchsetzen und wird schließlich im 17. Jahrhundert von der *ars memorativa* absorbiert. Nicolas Pethes hat darauf hingewiesen, dass eine an der Memorialarchitektur konfigurierte Gedächtnismetapher allerdings weniger die Funktionsweise des Gedächtnisses als den „blinden Fleck der Gedächtnistheorie“ (Pethes 2003, 39) selbst abbilde. Die an der Anordenbarkeit und Repräsentierbarkeit des Wissens orientierte Mnemotechnik, in der etwa die harmonische, klar strukturierte und gedächtnisversichernde Stadt als Summe von „loci“ (auf denen die „images“ platziert sind) zum „locus“ wird, erfährt spätestens ab 1800 ihre Grenzen. Da sie am Gelingen der Erinnerung orientiert ist, wird sie an der realen modernen Stadt und in deren Verlust von Eindeutigkeit und Ordnungsfunktion des Umstandes gewahr, dass sie etwa das „flanierend“ erworbene Wissen, versunkenes, opakes Wissen oder das Vergessen nicht erfassen kann. Schließlich wird sie durch Gedächtnis-Metaphern des Archäologischen, der „Bibliothek“, des „Wunderblocks“, des „Palimpsests“, und Konzepte des Traumatischen und fragmentierter, subversiver Erinnerung, des (digitalen) Netzes oder des Hypertextes ersetzt. So können auch Collage, Montage, das Autobiografische zu Wissensanordnungen oder der Garten, in der Mnemotechnik *nicht* Ort des Gedächtnisses, sondern der Meditation, „zu einem eskapistischen Nicht-Ort der Erinnerung“ (Pethes 2003, 26; cf. Pieper 2009) werden.

Es ist die Pointe Ćosićs, dass er in einem Erinnerungsbuch zuletzt als Antwort auf den Diskurs der *ars memorativa* die Gedächtnismetapher der Architektur auf diese selbst zurückwendet. Was das Kind in die neue Stadt, in die die Familie übersiedeln wird, mitzunehmen sich vornimmt, sind nicht an „loci“ gebundene Erinnerungen. Es sind die „loci“ selbst, die gerettet werden müssen. In die Bündel und Übersiedlungskisten wird Bora den Anblick einzelner Gebäude packen, die Ebene der Unterstadt und die Lage der Viertel am Berg, die Kirche, den Turm der Dampfmühle, den Theaterpalast, Spaziergänge in den Gassen, das Foyer der Kroatischen Sparkasse, den Anstieg der Duga Ulica, „die Anordnung der paar Straßen, die ich mir mühsam erobert hatte, um mich an sie zu erinnern“, die nun „wie von Hand eines Riesen zerstört werden sollten“ (Ćosić 2011, 146). Es ist kein Zufall, dass Ćosić als Bild des davor bewahrenden Mediums den Flickenteppich wählt, den er aus seinen Erinnerungen gewebt hat, Gewebe, Textur, Text.

Wie der Teppich des elterlichen Wohnzimmers, der das Kind durch seine Arabesken, Vorboten der Schrift, beeindruckt hat, kann das in den Text transferierte Agram „eingerollt und mitgenommen“ (Ćosić 2011, 157) werden. Die gebaute Stadt Zagreb wird nicht zu einem „lieux de memoire“, einem (auch topografisch verortbaren) Text-Container, sondern die Schrift auf dem Teppich als „texte de memoire“ zum Container der Stadt. Paradoxerweise bleiben gerade damit ihre realen topografischen und baulichen Charakteristika erhalten. Dabei gehen Architektur und Erinnerung so überschusslos im Text auf, dass der Erzähler sich später bei seinen Besuchen in Zagreb darüber wundern wird, die Stadt immer noch vorzufinden, die er doch „vor langer, langer Zeit [...] mitgenommen“ hat (Ćosić 2011, 157). Der Teppich als Metonymie des Gartens (Foucault) hat Ćosićs Agram zur universalisierenden Heterotopie gemacht, die aus der Zeit gelöst und damit dauerhaft ist.

Lässt die miniaturisierende Metapher der Stadt als Teppich noch (wie schon vorher die Örter- und Sprach-kombinatorischen Versuche des Kindes) an die ars combinatoria und deren Kabinettgefache („Schachteln“) denken, so haben schon die auffallend zahlreichen und auffallend langen Listen von Aufzählungen der Orte, Dinge, Namen und Sprachexperimente in Ćosićs Buch poetologisch im Dienst einer Linearisierung gestanden. Nun ist endgültig Architektur in der linearen Schrift „aufgehoben“.

Dazwischen II

Ćosićs Text ist ein Erinnerungsbuch über eine frühe Kindheit, ein Buch über Agram und ein poetischer Essay zu architektur-, sprach- und medientheoretischen Fragen. Die Erinnerungen an die kurze Kindheit in Agram sind nicht jene eines naiven Kindes. Ihre Zuverlässigkeit und Abbildgenauigkeit sind prekär. Als der imaginierende „Däumling“ aus dem Märchen schreibt Bora Ćosić eine Erinnerung an eine Stadt herbei, die so nicht stimmt. Dass sie dennoch funktioniert, verdankt sie vor allem ihrem Verfahren transmedialer Bezugnahme zwischen den beiden Leitmedien des Textes, Architektur und Sprache, an deren „Dazwischen“ sie auch poetologisch partizipiert. Der Stadt-Collage, dem verwirrenden Muster ihrer Baukörper und Zwischenräume, dem immer wieder beschworenen tristen Grau der Atmosphäre, dem Gewimmel ihrer Protagonisten und Nebenfiguren und der eingeschränkten Sicht des Kindes korrespondiert ein Erzählmuster, das ein totalisierendes und ausgeleuchtetes Bild der Stadt und der in ihr verbrachten fünf Jahre verweigert.

Multiperspektivisch, in Zeitschleifen, zwischen seinen Orten und zwischen Identifikationsangebot und Autoreflexivität mäandernd „bedeutet“ es weniger als dass es fortwährend das Generieren und Re-medieren seiner Sinnangebote vorführt. Der Däumling wird zum „Simplizissimus“, der sich seiner Sinn und Bedeutung erzeugenden Aktivität bewusst ist. Das mediatisierende, zwischen den Sprechern und der Stadtwahrnehmung vermittelnde Verfahren gelangt als Reflexion über das Mediale in den Text zurück. Zwischen dem Schreiben und dem Geschriebenen, zwischen Medium und Text entsteht Agram und entsteht das Bild einer Kindheit als das, was der poetische Prozess und sein Text, Imagination und Kommentar, Architektur und Sprache als ihr jeweiliges „jenseits von – trans“ und als ihr gemeinsames „dazwischen – inter“ konturieren. Ćosićs Buch ist ein Beitrag zum „architectural turn“.

Bibliographie

Primärtexte

Ćosić, Bora (2011): *Eine kurze Kindheit in Agram*. Frankfurt a. M.: Schöffling & Co.

Sekundärtexte

Bachelard, Gaston (1960): *Poetik des Raumes*. München: Carl Hanser (Literatur als Kunst).

Bilstein, Johannes (1999): „Geheime Stellen im Leben der Kinder“. In: Liebau, Eckart/Miller-Kipp, Gisela/Wulf, Christoph (Hg.): *Metamorphosen des Raums. Erziehungswissenschaftliche Forschungen zur Chronotopologie*. Weinheim: Deutscher Studienverlag (Pädagogische Anthropologie Band 9), 242-265.

Ette, Otmar (2001): *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.

Gauss, Karl-Markus (2011): „Die Seele der Dinge und der Schmerz des Erwachens“. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 01.12.2011: http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/die_seele_der_dinge_und_der_schmerz_des_erwachens-1.13473184 (20.08.2012)

Heesen, Anke te (2003): „Die doppelte Verzeichnung. Schriftliche und räumliche Aneignungsweisen von Natur im 18. Jahrhundert“. In: Tausch, Harald (Hg.): *Gehäuse der Mnemosyne. Architektur als Schriftform der Erinnerung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 263-286.

Jäger, Ludwig (2012): „Bezugnahmepraktiken. Skizze zur operativen Logik der Mediensemantik“. In: Jäger, Ludwig/Fehrmann, Gisela/Adam, Meike (Hg.): *Medienbewegungen: Praktiken der Bezugnahme*. Paderborn: Fink, 13-42.

Johannsen, Anja K. (2008): *Kisten, Krypten, Labyrinth. Raumfiguren in der Gegenwartsliteratur: W.G. Sebald, Anne Duden, Herta Müller*. Bielefeld: transcript (lettre).

- Kristeva, Julia (1978): *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag (edition suhrkamp 949).
- Mattenklott, Gundel (1999): „Räume früher ästhetischer Erfahrung“. In: Liebau, Eckart/Miller-Kipp, Gisela/Wulf, Christoph (Hg.): *Metamorphosen des Raums. Erziehungswissenschaftliche Forschungen zur Chronotopologie*. Weinheim: Deutscher Studienverlag (Pädagogische Anthropologie Band 9), 228-241.
- Meyer, Urs/Simanowski, Roberto/Zeller, Christoph (Hg.) (2006): *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*. Göttingen: Wallstein Verlag.
- Müller, Jürgen E. (2008): „Intermedialität und Medienhistoriographie“. In: Paech/Schröter (Hg.): *Intermedialität – Analog/Digital. Theorien – Methoden – Analysen*. München: Fink Verlag, 31-46.
- Müller, Jürgen E. (1998): „Intermedialität‘ als poetologisches und medientheoretisches Konzept – einige Reflexionen zu dessen Geschichte“. In: Helbig, Jörg (Hg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 31-40.
- Paech, Joachim/Schröter, Jens (Hg.) (2008): *Intermedialität – Analog/Digital. Theorien – Methoden – Analysen*. München: Fink Verlag.
- Paech, Joachim (1998): „Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen“. In: Helbig, Jörg (Hg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 14-30.
- Pethes, Nicolas (2003): „Die Geburt der Mnemotechnik aus dem Zusammenbruch der Architektur. Karriere und Grenzen einer Gedächtnismetapher zwischen G. Camillo und Th. De Quincey“. In: Tausch, Harald (Hg.): *Gebäude der Mnemosyne. Architektur als Schriftform der Erinnerung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 23-40.
- Pieper, Jan (2009): „Die Irritation: Verkehrte Welten und gestörte Ordnungen“. In: Pieper, Jan.: *Das Labyrinthische. Über die Idee des Verborgenen, Rätselhaften, Schwierigen in der Geschichte der Architektur*. Basel u.a.: Birkhäuser; Gütersloh u.a.: Bauverlag (Architekturgeschichte/Bautheorie), 237-254.
- Plath, Jörg (2012): „Bora Ćosić: ‚Frühstück im Majestic‘. In Gedanken schweben die Dinge“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 04.04.2012: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/bora-Ćosić-fruehstueck-im-majestic-in-gedanken-schweben-die-dinge-11708167> (28.08.2012)
- Roloff, Volker (2008): Intermedialität und Medienanthropologie. Anmerkungen zu aktuellen Problemen“. In: Paech, Joachim/Schröter, Jens (Hg.): *Intermedialität – Analog/Digital. Theorien – Methoden – Analysen*. München: Fink Verlag, 15-30.
- Samsonov, Elisabeth von (2003): „Herstellung eines Nabels. Eine mnemotechnische Operation, ausgeführt von einem Architekten“. In: Tausch, Harald (Hg.): *Gebäude der Mnemosyne. Architektur als Schriftform der Erinnerung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 61-78.
- Sander, Martin (2011): „Fantasie und Trübsal – Bora Ćosić ‚eine kurze Kindheit in Agram‘“. In: Deutschlandradio Kultur: Radiofeuilleton; Kritik, 28.10.2011: <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/kritik/1590535/> (28.08.2012)

- Sarraute, Nathalie (1984): *Kindheit*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Schöttker, Detlev (2006): „Architektur als Literatur. Zur Geschichte und Theorie eines ästhetischen Dispositivs“. In: Meyer, Urs/Simanowski, Roberto/Zeller, Christoph (Hg.): *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*. Göttingen: Wallstein Verlag, 131-151.
- Schröter, Jens (1998): „Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs“. In: *montage/av*, Jg. 7, Nr. 2, 129-154. Sowie in: http://www.theorie-der-medien.de/text_detail.php?nr=12 (18.08.2012)
- Seitter, Walter (2011): „Möbel als Medien: Prothesen, Passformen, Menschenbildner“. Hackenschmidt, Sebastian/Engelhorn, Klaus (Hg.): *Möbel als Medien. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Dinge*. Bielefeld: transcript (Kultur- und Medientheorie), 19-32.
- Tausch, Harald (2003): „Irrgarten“. In: Tausch, Harald (Hg.): *Gebäude der Mnemosyne. Architektur als Schriftform der Erinnerung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 79-119.
- Tholen, Georg Christoph (2012): „Dazwischen – Die Medialität der Medien. Eine Skizze in vier Abschnitten“. In: Jäger, Ludwig/Fehrmann, Gisela/Adam, Meike (Hg.): *Medienbewegungen: Praktiken der Bezugnahme*. Paderborn: Fink, 43-62.
- Traninger, Anita (2003): „Im Keller. Statik, Dynamik und das Raumproblem in der Mnemotechnik der frühen Neuzeit“. In: Tausch, Harald (Hg.): *Gebäude der Mnemosyne. Architektur als Schriftform der Erinnerung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 41-60.
- Unsicheres Wissen der Literatur (2012): „Pro Doc ‚Das unsichere Wissen der Literatur‘. Forschungsmodul ‚Ästhetik. Intermedialität des Wissens in der Literatur, Kunst und Wissenschaft‘. Leitung Prof. Dr. Hans-Georg von Arburg, Université de Lausanne (CH)“. In: http://www.google.at/#hl=de&client=psy-ab&q=unsicheres+wissen+forschungsmodul&oq=unsicheres+wissen+forschungsmodul&gs_l=hp.3...13367.17085.1.17464.16.16.0.0.0.163.1734.4j12.16.0...0.0...1c.1.7XjpaDwniqI&pbx=1&bav=on.2,or.r_gc.r_pw.r_qf.&fp=53d2db5b9c38552a&biw=1252&bih=609 (Schweiz. Nationalfonds, 2012-2015). (18.08.2012)
- Wetzel, Michael (2012): „INTERFERIEREN – Unterwegs zur Übersetzung: ‚Ursprung‘ und ‚Aufschub‘ des Originals nach Baudrillard, Benjamin und Derrida“. In: Jäger, Ludwig/Fehrmann, Gisela/Adam, Meike (Hg.): *Medienbewegungen: Praktiken der Bezugnahme*. Paderborn: Fink, 63-72.
- Wirth, Uwe (2006): „Hypertextuelle Aufpfropfung als Übergangsform zwischen Intermedialität und Transmedialität“. In: Meyer, Urs/Simanowski, Roberto/Zeller, Christoph (Hg.): *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*. Göttingen: Wallstein Verlag, 19-38.
- Wulf, Christoph (1999): „Raumerfahrungen im Umbruch. Körper, Bewegung, Globalisierung“. In: Liebau, Eckart/Miller-Kipp, Gisela/Wulf, Christoph (Hg.): *Metamorphosen des Raums. Erziehungswissenschaftliche Forschungen zur Chronotopologie*. Weinheim: Deutscher Studienverlag (Pädagogische Anthropologie Band 9), 22-36.

„Let the atrocious images haunt us“ – Intermedialität als Herausforderung der Gefühlspolitik

JULIA PRAGER (Berlin)

Um diese Aufforderung oder vielmehr diesen Vorschlag einer Perspektivierung in der komparatistischen Disziplin in eine produktive Auseinandersetzung zu führen, ist es zunächst entscheidend, zwei grundlegende Annahmen zu fixieren: Die erste Annahme besteht darin, den „linguistic turn“ mit dem „affective turn“ zusammen zu denken. Dieses Zusammendenken, für das sich auch Yannis Stavrakakis stark macht (cf. Stavrakakis 2010, 4) und das als theoretische Konzeption insbesondere in den Arbeiten Ernesto Laclaus verwirklicht ist, erweist sich als hilfreiche Konstruktion, wenn es darum geht nachzuvollziehen, wie Diskurse realiter belebt werden, d.h. wie es zu hegemonialen Ausbildungen von Intelligibilitätsstrukturen kommt, in denen und durch die wir agieren.

Bevor wir weiter auf diese Verbindung eingehen, erscheint es an dieser Stelle sinnvoll, gleich die zweite Annahme ins Spiel zu bringen, die sich als Erdung dieser abstrakten These versteht und damit den konkreten Rahmen bildet, in dem wir unser kritisches Anliegen entfalten wollen, intermediale Bewegungen für gesellschaftspolitische Fragestellungen weiter nutzbar zu machen. Gemeint ist die konkrete Anleitung der Stabilisierung (nationaler) Diskurse durch den Einsatz bzw. die Regulierung medialer Kommunikation. Insbesondere Aleida Assmann liefert hierfür sehr brauchbare Analysekatgorien, wenn sie die Bildung kollektiver Gedächtnisstrukturen an die Verbreitung affizierender Fotografien knüpft, deren stabilisierende Macht sie vor allen Dingen in der Verbindung von affektheischem Bild und regulierender Bildunterschrift sieht.

Konkret geht es in dieser Auseinandersetzung also um den Akt des Betrachtens jener Fotografien, die der (politisch motivierte) Mediendiskurs einsetzt, nicht nur um die Berichterstattung zu „illustrieren“, sondern insbesondere auch, um das Geschehene zu „dokumentieren“, folglich um Anspruch auf Wahrheit zu erheben und damit eine spezifische Wahrnehmungsstruktur zu festigen. Das damit eingesetzte Paradox der Gleichzeitigkeit bzw. die Frage nach der Ursprünglichkeit von Bedeutung, die per definitionem *entweder* im begleitenden Text *oder* im Bild angesiedelt werden muss, stößt uns direkt auf das Problem, dem wir uns hier stellen wollen: Wie lässt sich eine verantwortliche Reak-

tion auf solche „Beweisbilder“ denken, die in irgendeiner Weise zu politischen Mobilisierungen (hierzu zähle ich auch die wissenschaftliche Auseinandersetzung) führt, wenn das „Dokumentarische“, die Mittelbarkeit fotografisch „eingefrorener“ Realität erst durch die Interpretation wirksam zu werden scheint? Anders lässt sich fragen, wie ein konzeptuell gedachter Intermedialitätsbegriff¹ der folgenreichen Verbindung von Bild und Text beikommen kann. Es gilt also eine Strategie auf den Weg zu führen, die sowohl ein Analyseinstrumentarium bereitstellt, so erzeugte Bedeutungskomplexe auf ihren machtvollen Konstruktionsprozess hin zu befragen, als auch eine kritische Praxis anleitet, die die Affizierung selbst als subversive Kategorie einsetzt, der hegemonialen Gefühlspolitik entgegenzutreten.

Beginnen wir mit der ersten dieser Auseinandersetzung vorausgehenden Annahme, die die Ausbildung von Hegemonie, folglich die Wirkung von Macht an die affektive Bindung der Individuen, an diese Machtstruktur geknüpft sieht. Wenn wir mit Laclau die diskursive Wirklichkeit als Artikulationsgefüge verstehen, folglich als belebte Struktur, die alle Signifikationssysteme (Handlungen, Zustände, Institutionen, etc.) miteinschließt, dann wird klar, warum Diskurse an sich mit gesellschaftlichem Leben (und „Leben“ ist immer gesellschaftlich bedingt) gleichgesetzt werden. Ein Diskurs bietet somit das lebensbedingende Regelwerk, eine Grammatik des Intelligiblen. In diesem Sinn sind wir diskursive Subjekte in verdoppelter Weise: zum einen als Akteur_innen in einer Artikulationsstruktur, zum anderen werden wir gerade durch die diskursiven Begrenzungen überhaupt erst dazu befähigt, uns zu artikulieren, sprich dazu, intelligibles Subjekt zu sein. Wenn unser Sein an sich also immer schon mit Machtstrukturen verbunden ist, dann bezeichnet diese leidenschaftliche Verhaftung unseres Selbst mit dem Diskurs die primäre affektive Bindung, die wir mit einem Machtgefüge (in den meisten Fällen dem Nationalstaat) eingehen: Ich kann nur das sein, was in den jeweils abgesteckten Grenzen als „Sein“ gilt; verstoße ich gegen diese Regeln, drohen mir Sanktionen.

Die verstärkte Bezugnahme der Diskurstheorie Laclaus auf Lacans psychoanalytische Grundannahmen ermöglicht ein besseres Verständnis für unser Begehren nach Totalisierung, das sich in der Ausbildung gerade jener Diskursformationen ausdrückt, die uns derart beschränken und bedrohen. Basierend auf der strukturalistischen Annahme, dass Sprache (wie jedes andere Signifikationssystem) im Wesentlichen differentiell funk-

1 Es ist klar, dass sich nicht von einem integralen Begriff von Intermedialität sprechen lässt und sein Potential gerade darin besteht – wie Jens Schröter zu Recht bemerkt –, dass er ebenso vielfältig ist wie die Diskurse, in denen er produziert wird. (Cf. Schröter 1998, 149)

tioniert, bildet die Schließung des Systems die Grundvoraussetzung von Signifikation selbst, folglich die Bedingung von Bedeutung und Identität. (Cf. Laclau 2007, 30) Jede Schließung erfordert das Setzen von Grenzen – und Grenzen hängen stets davon ab festzulegen, was sich auf beiden Seiten befindet – dies- und jenseits der Barriere. Insofern lässt sich das so Exkludierte nicht einfach als Verwerfung verstehen, sondern als konstitutives Außen, d.h. als eigentliche Bedingung der Identitätsbildung „innerhalb“ des so definierten Territoriums. (Cf. Laclau 2007, 30) In diesem Sinn kommt jede Totalität einer Illusion gleich, einer gleichzeitig notwendigen wie unmöglichen Realität.

Diese Realität bzw. die verfügbare Objektivität lässt sich weiter als Diskursgeflecht beschreiben, ein Netz, das sich aus zahlreichen Signifikationsketten (Diskursen) zusammensetzt. Das tragende Element einer jeden solchen Kette ist der diskursive Knotenpunkt des Einzeldiskurses, den Laclau eben in Anlehnung an Lacan als „point de capiton“ (Steppunkt) bezeichnet. (Cf. Laclau 1985, 112) Seine Aufgabe besteht nun darin, als „leerer Signifikant“ die jeweilige Bedeutung zu repräsentieren. Tatsächlich steht er aber für keine Identität ein, sondern stellt diese erst her, indem er das differenzbasierte Signifikationssystem unterläuft und sich als dessen Zentrum setzt. (Cf. Nonhoff 2007, 13)

In anderen Worten lässt sich ein solcher Knotenpunkt als „leerer“ Name begreifen, der seinen „Inhalt“ oder seine Wesenhaftigkeit lediglich illusioniert. In dieser Folge passiert die jeweilige Füllung des Namens durch Zuschreibungspraxen der ihn umgebenden Signifikantenketten, was weiter bedeutet, dass der Bedeutungskern auf paradoxe Weise sowohl Ursache als auch Wirkung eines Diskurses ist. Von daher lässt sich beispielsweise nicht sagen, „was“ denn nun das „Volk“ einer Nation ausmacht, sondern es lassen sich nur die jeweiligen gesetzten Grenzen betrachten, die darüber bestimmen, wer zum Inhalt dieser Begriffsleere wird. Wie es zu einer derartigen Füllung kommt bzw. wie sich Bedeutungshoheit herstellt, lässt sich nur begreifen, wenn das Affektive in die Logik des Signifikationsgeschehens integriert wird: Die durch eine machtvolle Instanz eingebrachte Artikulation, die auf die Stabilisierung eines Begriffs abzielt, wird dann langfristig erfolgreich sein, wenn sich ihr möglichst viele Akteur_innen anschließen. Das massenartige Einstimmen in eine Artikulation wird bei Laclau zum „Populären“ und letztlich zur diskursiven Logik schlechthin. (Cf. Stäheli 2007, 123)

Erklären lässt sich dieser Drang zur Einstimmung erneut in Rekurs auf psychoanalytische Annahmen: Wenn es dem Subjekt grundsätzlich versagt ist „vollständig“ zu sein, weil es sich immer in Abhängigkeit zu einer Macht ausbildet und somit immer nur begrenzte Möglichkeiten vorfindet, sich im jeweiligen System auszudrücken, dann bleibt

das unerfüllte Begehren nach Vollständigkeit präsent. (Cf. Laclau 2005, 113ff.) Die Projektion dieses Begehrens auf eine weitere Totalität – wie eben jene des „Volkes“ – soll die verlorene Fülle im Kollektiv wiedererlangen. Diese leidenschaftliche Bewegung, die sich auch als Begehren nach der Transparenz der eigenen Bedeutung beschreiben lässt und letztlich zur (temporären) Schließung des Diskurses führt, fasst Laclau dann als „radikales Investment“: „With this we reach a full explanation of what radical investment means: making an object the embodiment of a mythical fullness. Affect (that is, enjoyment) is the very essence of investment.“ (Laclau 2005, 115)

Hier wird deutlich, warum Gefühlspolitiken, d.h. die Mobilisierung und Kanalisierung von affektiven Dynamiken, in politischen Prozessen entscheidend werden, um Macht zu stabilisieren. Dabei haben – so lautet unsere zweite Annahme – insbesondere die Medien eine wichtige Position inne, wenn es darum geht, eine Nation in ihrer Gefühlswelt gleichzuschalten. Denn wenn wir mit Aleida Assmann behaupten, dass es insbesondere die Verbindung von Bild und Emotion ist, die sich in das Gedächtnis einprägt und damit unser Wahrnehmungsraster dominiert, dann spielen massenmediale Bildpolitiken eine entscheidende Rolle bei der Instrumentalisierung populärer Einstimmung, die über momenthafte Affizierung hinausgeht.

In ihren Überlegungen zur Verbindung von individuellem Bildgedächtnis und kollektiver Erinnerung denkt also auch Assmann die Stabilisierung einer (nationalen) Gedächtnisstruktur entlang von Affizierungsstrukturen. (Cf. Assmann 2010) Auf individueller Ebene brennen sich – so Assmann – sogenannte „flashbulb memories“ (Assmann 2010) derartig in unser Gedächtnis ein, dass diese Bilder geradezu lebenslänglich festgehalten werden. Grund für diese Stabilisierung ist ihr starker affektiver Gehalt: „In einem Zustand der Erregung überscharf beleuchtet, brennen sich epochale Wendepunkte und biographische Augenblicke im Gedächtnis ein.“ (Assmann 2010) Affekte und Emotionen stellen demnach die wichtigsten Verstärker der Wahrnehmung und damit auch der Erinnerungskraft. Entscheidend ist hier, dass Assmann das Zusammenfließen von individuellen Erinnerungen zu einem kollektiven Gedächtnis durch massenmediale Bild-Rhetoriken begründet. Auch wenn Assmann keinen direkten Bezug auf nationale (visuelle) Normen nimmt, so suggeriert ihre Betonung des Mainstreams, dass die affektive Grundstruktur einer Gesellschaft visuelle Unterstützung durch derartig populäre visuelle Wiederholungen erhält. Setzung und Bestätigung des normativen Horizonts erfolgt demnach in entscheidender Weise über den Prozess bildhafter Ikonisierung. (Assmann 2010) Allerdings – und hier berühren wir schon den Kern unserer Diskussion – erhält ein Bild

für Assmann lediglich durch eine textuelle Ergänzung diese Wirkung der Ikonisierung. Insofern die Transformation eines beliebigen Bildes zu einer gedächtnisbildenden Ikone immer mit Akten der Auswahl und Stilisierung zusammenhängt, kann das Bild ohne Text in dieser Folge nicht „bedeuten“; es ist in gewisser Weise inhaltsleer:

All das geht nicht ohne Begleittexte, durch die die Bilder immer schon gerahmt sind. Wir dürfen nicht vergessen, dass wir Bilder in aller Regel nur in Verbindung mit Texten rezipieren: mit einer Bildunterschrift, einem Zeitungsartikel, einer Interpretation usw. Die visuelle Evidenz der Bilder bleibt stumm ohne diese verbale Rahmung. Was die Bilder zeigen, ist immer schon angereichert mit dem, was wir über sie wissen. Ihre Bedeutung und Wirkung erschließt sich erst mit der Geschichte, die man sich dazu erzählt. (Assmann 2010)

Als direkte Konsequenz einer derartigen „Stummschaltung“ des Bildes als bedeutungsgenerierenden Faktor lässt sich festhalten, dass affektive Mobilisierungen bei Assmann immer nur „angeleitet“ passieren. Folglich sind sie immer der Totalisierungsfunktion untergeordnet, was – wie Urs Stäheli in ähnlich kritischem Bezug auf Laclaus Einbindung des Affektiven in die Hegemonietheorie bemerkt – auch bedeutet, dass das affektive Geschehen dadurch unmittelbar in die Logik der Hegemonie eingefügt wird und prinzipiell eine den hegemonialen Identifikationsprozess stützende Rolle übernimmt. (Cf. Stäheli 2007, 134) Eine derartige Entleerung des Affektiven vernachlässigt aber zwei wichtige Faktoren, nämlich zum einen die narrative Dimension der Bildinszenierung selbst, zum anderen die subversive Kraft der Affizierung durch das Bild, indem es sich seinen Einschreibungen entzieht und vielmehr zu einem kontrastierenden Moment des Narrativier- und Vorstellbaren wird.

Dieser Behauptung nachgehend, nehmen wir nun Judith Butlers Auseinandersetzung mit Susan Sontags Überlegungen zur ethischen Mobilisierungsfähigkeit von Fotografien in den Blick, die auch den konkreten Rahmen bereitstellt, in dem wir die anschließende Diskussion um den politischen Gebrauchswert des Intermedialitätsbegriffs verorten wollen.

Auf das Leiden anderer reagieren

Wenn Butler in *Frames of War* (2009) das Verhältnis von Affizierung und Wahrnehmungsrastern diskutiert, dann tut sie das sowohl unter Berücksichtigung der stabilisierenden

wie auch der subversiven Dimension affektiver Mobilisierung: Da Hegemonien immer nur die Illusionen von Totalität sind und ihre Logik eben nicht rationalen Mustern folgt, sondern gerade auf affektiven Einstimmungen basiert, lässt sich keine endgültige Ausformung denken. Vielmehr legt die affektive Struktur von Bedeutungsräumen nahe, dass es keine Garantie für das Bestehen einer solchen Verhaftung gibt, denn keine Übertragung des Begehrens nach Vollständigkeit wird diese jemals herstellen können. In diesem Sinn entspricht die Logik der Hegemonie dem Lacanschen „petit objet a“ (Objekt klein a), dem sich ständig neu ausrichtenden und sich permanent in Bewegung befindenden Begehren nach vollkommener Fülle. (Cf. Laclau 2007, 33)

Konkret betrachtet Butler die Fotografien der Folterungen von Abu Ghraib und stellt sich dabei die Frage, inwiefern diese Fotos uns etwas über die Normierungen verraten können, denen unser Wahrnehmungshorizont unterliegt. Warum kämpfen derartige Bilder gegen diese Regulierungen an? – Und das tun sie ohne Zweifel, nicht zuletzt, weil sie zum Auslöser einer ernsthaften Protestbewegung gegen die US-amerikanische Regierungspraxis wurden. Es wäre zu einfach, zu behaupten, die Fotos „dokumentierten“ Unrecht, das durch ihr Öffentlichwerden offensichtlich würde, gerade weil wir beim Betrachten eines derart transparenten Bildes immer nur den bestehenden Wahrnehmungshorizont reproduzieren; andernfalls ließe sich nicht von Transparenz oder Eindeutigkeit sprechen. Wir sehen also immer das – wie sich in Rekurs auf Assmann formulieren lässt –, was wir (zumindest in Hinblick auf ein moralisches Bewertungskriterium) wissen. In diesem Dilemma der Unentscheidbarkeit über den Wert eines dokumentarischen Bildes bzw. den Wert der Dokumentation eines einzigen Inhaltes, verortet Butler ihre Auseinandersetzung, wobei sie sich an Susan Sontags eigenem Dilemma abarbeitet, eben dieser Unsicherheit ausgeliefert zu sein. Dabei lässt sich Sontags Verunsicherung insbesondere daran festmachen, dass Fotos uns keine Deutung liefern könnten, da wir immer auf schriftliche Korrekturen angewiesen seien, um zu einem Verständnis zu gelangen: Egal ob „richtig“ oder „falsch“ interpretiert, die Identifikation des Bildes hängt – wie Sontag insistiert – von Worten ab. (Cf. Sontag 2003, 26) Von daher könnten Fotografien keine nachhaltigen ethischen oder politischen Wirkungen hervorrufen.

Es ist insbesondere das Oszillieren zwischen dem Glauben an die Beweiskraft von Fotos und deren Negation, das sich in Sontags Auseinandersetzungen mit Fotografie als exemplarisch für ihre scheinbar ausweglose Situation erweist. In ihrem in der *New York Times* veröffentlichten Text über die Folterungen in Abu Ghraib schreibt Sontag, dass es erst das Bekannt-werden der Fotos war, das diesen Vorgängen Realität verlieh. (Cf.

Sontag 2004) Denn vor dieser Veröffentlichung gab es lediglich Worte, die leicht geleugnet, unterdrückt werden konnten. Die dokumentierte Sichtbarkeit als Beweismaterial ließ sich nicht einmal mehr durch die umfassenden Regulierungsmaßnahmen der US-Regierung leugnen, auch wenn die Versuche nicht abbrachen, die Interpretation zu steuern; beispielsweise als Donald Rumsfeld auf der Einordnung des Abgebildeten als „abuse“ (Missbrauch) bestand und sich gegen die Bezeichnung „torture“ (Folter) verwehrte.

Diese dokumentarische Beweiskraft, die Sontag in *On Photography* (1977) noch verteidigte und die in diesem Artikel wieder aufzuflackern scheint, wick in ihrem Text *Regarding the Pain of Others* (2003) eindeutiger Skepsis: In *On Photography* begründet Sontag ihre Aussage, dass Fotos Beweismaterial liefern könnten, damit, dass eine Fotografie nie weniger als die Aufzeichnung einer Emanation ist (also Lichtwellen, die von Gegenständen reflektiert werden). Sie liefert eine materielle Spur ihres Gegenstandes, der ein Gemälde nie gerecht werden kann. (Cf. Sontag 2005, 120) Von daher bestehe der Vorteil der mechanischen Produktion der Fotografie eben in dieser unanfechtbaren Wiedergabe von Wirklichem. Verstärkt wird die Beweiskraft für Sontag dann noch durch die Anwesenheit der Fotograf_innen, die in dem Moment, in dem sie die Fotos aufnehmen, die Wirklichkeit des Geschehens bezeugen. In einem weiteren Schritt reproduziert die Fotografie die so aufgezeichnete und beglaubigte Wirklichkeit, indem sie sie für weitere Betrachter_innen verfügbar macht – Gräueltaten wie die von Abu Ghraib tauchen im allgemeinen Wissenshorizont auf und werden erst dann real. (Sontag 2005, 3)

26 Jahre später bezweifelt Sontag die von ihr proklamierte Beweiskraft der Fotografie. Der Glaube, Fotos könnten „bedeuten“, stellt für sie nunmehr eine Form der Naivität dar, die vor allen Dingen auf der gesellschaftlichen Überzeugung beruht, dass Fotos eben nicht andeuten, sondern zeigen. Wo es um Fotos geht, scheint sich Sontag selbst zu kritisieren, werden wir zu „Buchstabengläubigen“. (Sontag 2003, 39)

An dieser Stelle bricht Sontags nachhaltige Überzeugung herein, dass Fotos nicht für sich selbst sprechen können, dass sie in Bezug auf ihre Bedeutsamkeit immer auf sprachliche Kontexte angewiesen sind, die sie selbst nicht liefern. Dabei untermauert sie diese Überzeugung noch mit dem Beispiel, dass während des Balkankrieges auf kroatischer wie serbischer Seite dieselben Bilder von toten Kindern zu Propagandazwecken instrumentalisiert wurden: Das Ändern der Bildunterschrift genügte damals – wie Sontag festhält – um die Fotos für die jeweils eigene Sache nutzbar zu machen. (Cf. Sontag 2003, 11)

Sontags Dilemma, dass Fotos zwar affizieren können, aber kein Verständnis liefern, das dann politische Aktivität erzeugt, markiert eine entscheidende Spaltung zwischen

dem Bereich des Verstehens von jenem des Affiziertwerdens, die sie folgendermaßen begründet: Um politisch zu mobilisieren, d.h. „wirksam zu kommunizieren“, müssen Fotos eine „transitive Funktion“ erfüllen, die sich als direktes Einwirken auf die Urteilsbildung der Betrachter_innen verstehen lässt. Die durch die Fotografie übertragene Affizierung kann zwar transitiv wirken, allerdings ist eine derart auf Affekten aufbauende Kraft für Sontag nur zu einem gewissen Grad wirkmächtig, denn die überwältigenden Bilderfluten haben insbesondere in Kriegszeiten einen gegenteiligen, abstumpfenden Effekt. (Cf. Butler 2009, 68) In *On Photography* scheint sie das Schicksal der Fotografie schon zu besiegeln, indem sie behauptet, dass die visuelle Repräsentation von Leid zu einem Klischee verkommen sei; die kriegsparallele Bombardierung mit sensationsheischender Fotografie habe unser Vermögen zur ethischen Ansprechbarkeit durch die affizierende Kraft des Bildes vermindert. (Cf. Sontag 2005, 137ff.)

In *Regarding the Pain of Others* nimmt Sontag eine ambivalentere Haltung ein: Auch wenn sie nach wie vor fürchtet, dass die Fotografie ihre Fähigkeit zu schockieren verloren habe bzw. dass der Schock selbst zu einem Klischee geworden sei, räumt sie ein, dass eine Notwendigkeit darin bestehe, dass Fotografie menschliches Leiden abbilde. Genau genommen *kann* und *mus* sie das laut Sontag sogar tun, da durch die visuelle Vermittlung die Vorstellung von Nähe und Distanz ins Wanken gerät und damit die Möglichkeit eröffnet wird, über globale Entfernungen hinweg mit anderen zu fühlen. (Cf. Butler 2009, 68) Die so erzeugte Nähe zu Krieg, Hungersnöten und Zerstörungen in Gebieten, die uns sowohl geografisch wie auch kulturell fern sind, kann dann eine moralische Reaktion in uns hervorrufen und ethische Ansprechbarkeit befördern.

Dennoch besteht Sontag weiterhin darauf, dass die Fotografie nicht die Funktionen erfüllen kann, die sie mit dem Schreiben verbindet: Gerade weil der Fotografie die narrative Kontinuität fehle, könne sie ethischen Pathos nur für einen flüchtigen Augenblick erzeugen, während sich der Pathos, der über Erzählungen vermittelt werde, nicht abnutze. (Cf. Sontag 2003, 83) In diesem Sinn verbinden sich Empfindungen für Sontag eher mit dem Bild an sich (mit einer regulierten Ästhetik) und nicht mit dem damit verbundenen Ereignis. (Cf. Butler 2009, 70)

Trotz ihrer Skepsis der flüchtigen Affizierung gegenüber, scheint Sontag dieses (Benjamin'sche) Aufflackern im jeweiligen Wahrnehmungshorizont gegen Ende ihres Textes umzuwerten. Das Hereinbrechen des Gefühls erscheint dann als melancholische Verinnerlichung eines nicht-fassbaren Zustands: „Narratives can make us understand: photographs do something else. They haunt us.“ (Sontag 2003, 72) Es ist diese uneigent-

liche Ansprechbarkeit, die für Butler das Modell von Verstehen, dem Sontag vertraut, in gewisser Weise zu bedrohen scheint. Vielmehr steht der Umstand, dass wir affiziert werden, bei Sontag sogar in einem ausgesprochenen Spannungsverhältnis zu unserer Fähigkeit zu denken und zu verstehen. Indem sie sich dafür ausspricht, dass uns die Fotografie zwar ansprechen, jedoch keinen Einfluss auf unsere Fähigkeit nehmen kann zu beurteilen, wie wir uns Ereignissen in der Welt gegenüber verhalten sollen, suggeriert sie damit auch, dass die so herausgebildeten Gefühle das Denken selbst vereiteln. Was Sontag fürchtet, ist also nicht der Verlust von Realität, sondern die undefinierbare Kraft reaktiver Gefühle, die in ihrer Unmittelbarkeit über das Denken triumphieren. (Cf. Butler 2009, 69) Aber können wir nicht viel eher davon ausgehen – so lässt sich Butlers Strategie Sontag gegen Sontag zu lesen paraphrasieren – dass die Bedrohung, die diese Gefühlsregungen zu implizieren scheinen, unser Verstehen an sich in Zweifel zieht und damit eine Möglichkeit zur Resignifikation bereitstellt?

Anders lässt sich für Butler auch nicht das Phänomen des „embedded journalism“² und insbesondere Donald Rumsfelds Reaktion auf die Fotos von Abu Ghraib erklären: In dem Moment als Rumsfeld sagte, dass eine öffentliche Präsentation dieser Bilder bedeuten würde, den Bildern zu gestatten, „Amerikaner“ zu definieren, erkannte er – so Butlers Argumentation – das enorme Potential der Affizierung im Kontext der Bedeutungsverschiebung; er sprach damit den Bildern die Macht zu, nationale Identitäten zu konstruieren. (Cf. Butler 2009, 72) Und offensichtlich fürchtete er genau das, was Sontag in Zweifel zieht, nämlich die mobilisierende Kraft der Affizierung, die politischen Ansichten zu verändern und die gesetzte Legitimität der Kriegshandlungen zu unterlaufen.

Wenn Sontags Behauptung zuträfe, dass ein Foto selbst keine Bedeutung hat, dann ist eine solche Reaktion nicht nachvollziehbar. Die gescheiterten Versuche, durch Regulierungsmaßnahmen die Verbreitung der Bilder einzuschränken, stehen für Butler als eindeutiges Indiz dafür, dass anders lautende Interpretationen (wie sie eben von der US-amerikanischen Regierung eingebracht wurden) es nicht vermochten, die bereits im Foto enthaltenen Deutungen vollständig zu eliminieren. (Cf. Thonhauser 2011)

Was Butler fasziniert und ihre Einschätzung des Gefühls als konstitutives Element für die Ausbildung von Verständnis an sich bestärkt, ist weniger Sontags Einlenken, dass Fotografien – trotz des Versäumnisses, Verstehen zu befördern – ein gewisser politi-

2 Das Phänomen des „eingebetteten“ Journalismus versteht sich als Übereinkunft zwischen den Journalist_innen und dem Militär, nur dann Zugang zu Kriegsschauplätzen zu erlangen, wenn versichert wird, ausschließlich aus der von den Regierungsbehörden vorgegebenen Perspektive (narrativ wie visuell inszeniert) zu berichten.

scher Gebrauchswert eingeräumt werden muss, als das augenscheinliche Hereinbrechen nicht kontrollierbarer Gefühle in Sontags eigenen Verstehenshorizont: „In an emotional, almost exasperated outcry, one that seems quite different from her usual measured rationalism, Sontag remarks: Let the atrocious images haunt us.“ (Butler 2009, 96)

Der abschließende Imperativ wiederholt Sontags Relativierung, dass die Fotografie insofern als politisches Instrument wahrgenommen werden kann, als sie die Verletzlichkeit menschlichen Lebens selbst begreifbar macht und damit eine Motivation darstellt, die Rationalisierungen massenhaften Leids zu reflektieren. (Cf. Butler 2009, 97) Ungeachtet ihres Einlenkens gelingt es Sontag selbst nicht, der negativen Aura, die diese Heimsuchung für sie bedeutet, zu entkommen. Wieder ist es der nicht-narrativierbare Charakter, dem sie nicht beikommen kann, indem sich die Fotografie einer Antwort verweigert, wie sich das übertragene Gefühl in eine konkrete politische Handlung transformieren lässt. Es ist die Frustration im Moment dieser Empfindung, in der sich für Sontag der Narzissmus einer „first-world-intellectual“ widerspiegelt und damit ein weiteres Mal die Möglichkeit verwirft, tatsächlich auf das Leid *anderer* zu reagieren. (Cf. Butler 2005, 826)

Butlers Beobachtung, dass das Gefühl Sontag selbst übermannt, wenn sie gegen die Fotografie wütet, weil diese eine Ungerechtigkeit abbildet, ohne zu verraten, wie sie am besten zu bekämpfen sei, exponiert m.E. die eigentliche politische Kraft der Affizierung, der Butler an dieser Stelle und im Vergleich zu ihren weiteren Thematisierungen von Gefühlspolitiken nicht so viel Beachtung schenkt: Sontag gerät über das unbestimmbare Gefühl an die Grenzen ihres Selbst. Mit der Reflexion ihrer Rolle als Betrachterin zieht sie ihre Legitimität als solche in Zweifel und kratzt damit in einer anderen, unbestimmten Weise – gewissermaßen unwillentlich – an den Fundamenten des Wahrheitsregimes. Wenn Sontag über das Leiden anderer wie auch über ihre eigene Frustration schreibt, dann vergisst sie ein wichtiges Moment, nämlich, dass sie, indem sie diese in Relation zur Sprache bringt, in einen Urteilsdiskurs eintritt, der sich im gleichen Moment von der Urteilsfindung selbst distanzieret.³

In diesen Momenten der Selbst-Dislokation wird das möglich, was mit Butler als ungehorsamer Akt des Sehens beschreibbar wird. Er bezeichnet eine Analyse des Rahmens, der uns zum Sehen blendet. (Cf. Butler 2009, 100) Denn das „Nicht-sehen“ im „Modus des Sehens“ verteidigt eine Sichtweise, die nicht nach den Konstitutionsbedingungen

3 Siehe hierzu insbesondere Butlers Auseinandersetzung mit Foucaults *Qu'est-ce que la critique?* (*Was ist Kritik*, 1978) in *What is Critique? An Essay on Foucault's Virtue* (2004).

des Sichtbaren fragt, durch die alle anderen Möglichkeiten das Bild zu erweitern und mit zusätzlicher Bedeutung zu versehen mit der Rahmung verloren gingen. (Cf. Butler 2009, 8) In diesem Sinn wiederholt eine derartige Perspektive die visuelle, nationale Norm. Was weiter bedeutet, dass wir nicht davon ausgehen können, dass eine Fotografie keine Deutung in sich trägt, denn auch das transparenteste aller dokumentarischen Bilder ist gerahmt, und zwar zu einem bestimmten Zweck, den diese Bilder in ihrem Rahmen transportieren und durch ihren Rahmen füllen. Der Inhalt des Sichtbaren beinhaltet bereits eine spezifische Deutung der Wirklichkeit, insofern auch die Rahmung des Bildes dem entspricht, was sich als konstitutives Außen begreifen lässt, das die Begrenzung der durch die Kamera initiierten Perspektive erzeugt. Im Fall der Fotos von Abu Ghraib wird die konstitutive Rolle der Kamera besonders deutlich: Auf zahlreichen Bildern ist zu erkennen, dass sich die Beteiligten ihrer fotografischen Darstellung völlig bewusst sind. Vieles deutet darauf hin, dass die Folterungen zumindest zu einem gewissen Grad *für* die Kamera vollzogen wurden. (Cf. Thonhauser 2011)

Die Beweiskraft der Fotos liegt folglich im Spannungsverhältnis von Rahmen und Inhalt, in der Möglichkeit, die Muster der implizierten Deutung von Wirklichkeit zu erkennen. Zu „verstehen“, heißt dann – wie sich Butlers Folgerungen interpretieren lassen – an die Grenzen des Begreifbaren zu gehen, dorthin, wo sich die Narrativierbarkeit erschöpft, denn die unmögliche Frage nach der Erweiterung des Bildausschnitts zu stellen, bringt in entscheidender Weise unser Verständnis von Realität durcheinander.

Um zu einem besseren Verständnis dieser Position zu gelangen, ist es hilfreich, die vorangegangene Diskussion auf eine abstrakte Ebene zu führen. Hierbei erweist sich insbesondere der Begriff der Intermedialität als brauchbares Instrument, dem Spannungsfeld von Totalisierung und Destabilisierung in der Text-Bild-Relation zu begegnen.

Ontologische Intermedialität – ästhetische Ideologie

Wenn wir der Logik der Hegemonietheorie folgend davon ausgehen, dass Bedeutung immer differenzbasiert ist, d.h. die Bestimmung des Eigenen (eines Mediums) somit die differentielle Abgrenzung von anderen Medien voraussetzt, dann lässt sich mit Derrida eine „ontologische Intermedialität“ behaupten: Jedes „mediale Wesen“ muss – sobald es auf der Szene der Anwesenheit erscheint – sich auf etwas anderes als sich selbst be-

ziehen. (Cf. Derrida 1988, 39) In diesem Sinn geht Intermedialität – wie Jens Schröter folgert – der Bestimmung der Spezifik eines Mediums voraus. (Cf. Schröter 1998, 147)

Es lässt sich bereits erahnen, dass wir mit dem Begriff der „ontologischen Intermedialität“ über das Ziel der phänomenalen Bestimmung einer medialen Beziehung hinauswollen. Konkret geht es hier um eine Ausweitung dieser Beziehungsstruktur, die es als solche zwischen mindestens zwei Ausdrucksmedien (verstanden als Artefakte des Kunstdiskurses) gibt, auf eine Neubewertung der Verbindung von „art-“ und „life media“. Dabei steht allerdings keine radikale Ausdehnung des Kunstbegriffs im Mittelpunkt eines solchen Vorhabens, sondern vielmehr eine Reflexion dessen, was sich mit de Man als „ästhetische Ideologie“ begreifen lässt und sich als Hilfestellung versteht, unserem Problem der Text-Bild-Relation im Kontext politischer Aktivitäten beizukommen, wenn wir selbst als solche in ästhetische Prozesse eingebundene Ausdrucksmedien erscheinen.

Um zu einer solchen Kritik zu gelangen, werfen wir zunächst einen Blick auf die in der Happening- und Fluxus-Bewegung der 1960er Jahre verwirklichte Radikalisierung der konzeptuellen Intermedia. Ihre Radikalität besteht gerade in der utopischen Vorstellung, den Spalt zwischen „Leben“ und „Kunst“ zu überwinden, um eine identitäre Neubestimmung dieser scheinbar abgrenzbaren Bereiche zu erreichen, somit zu einer „dialektischen Synthese“ zu gelangen (Schröter 1998, 134), die die Bestimmbarkeit des bisher Wahrnehmbaren radikal in Frage stellt. Es sind insbesondere drei grundlegende Annahmen des Fluxus-Künstlers Dick Higgins, die sich zu einer Leitlinie verbinden lassen, den Intermedialitätsbegriff als politische Konzeption für unsere Zwecke einzusetzen: Der erste hierfür entscheidende Punkt ist die von Higgins postulierte Vorstellung von Intermedia als konzeptionelle Fusion, die es unmöglich macht, einen der Ursprünge zu betrachten, sondern vielmehr dazu zwingt, alle Ursprünge als gleichzeitig untrennbar zu sehen. (Cf. Higgins 1984, 16) In diesem Sinn – und hier kommen wir zum zweiten Punkt – erscheint die aus der Fusion mehrerer Medien hervorgehende Synthese (das Intermedium) als neue Identität, folglich als Vervielfachung, die einen Mehrwert gegenüber der Summe der einzelnen Teile darstellt. Gerade weil die Synthese die Logik einfacher Komplementarität übersteigt, folglich auch den Erwartungshorizont, begriffet Higgins die Fusion schließlich in einer dritten Annahme als Mechanismus der Verschiebung konventionalisierter Wahrnehmungs- und Verhaltensmuster. Die durch diesen Prozess eingeleitete kathartische Grenzerfahrung, die sich auch als Verfremdungseffekt verstehen lässt, soll das „alltägliche Leben“ verändern. (Cf. Schröter 1998, 130)

Damit wird deutlich, inwieweit „art media“ und „life media“ zu einem Intermedium verbunden werden: Die von einem Erkenntnissubjekt zugewiesene Kategorie übersteigt in der Fusion mit einer anderen den Erkenntnisrahmen des Subjekts selbst – und damit die Souveränität seiner Bedeutungshoheit. Vielmehr erscheinen so die Möglichkeiten des Wahrnehmbaren selbst von spezifischen Kategorien abhängig. Was wir hier in einen dekonstruktivistisch informierten Rahmen überführen, denkt Higgins in marxistischen Rastern:

Much of the best work being produced today seems to fall between media. This is no accident. The concept of the separation between media arose in the Renaissance. The idea that a painting is made of paint on canvas or that a sculpture should not be painted seems characteristic of the kind of social thought – categorizing and dividing society into nobility with its various subdivisions, untitled gentry, artisans, serfs and landless workers – which we call the feudal conception of the Great Chain of Being. (Higgins 1984, 21)

Das erklärte Ziel der Avantgarde-Kunst, somit auch der Fluxus-Bewegung, besteht für Higgins demnach im Erreichen einer klassenlosen Gesellschaft, in der Separation und das Erstellen starrer Kategorien irrelevant werden. (Cf. Higgins 1984, 21)

Die direkte Konsequenz einer derartigen Beeinflussung des gesellschaftlichen Lebens durch künstlerische Prozesse bzw. eines derart dialektischen Verhältnisses von Subjekt und Kunst besteht in der Umwertung medialer Ausdrucksformen als – wie sich in Rekurs auf Marshall McLuhan sagen lässt – „Ausweitungen“ des Menschen. (McLuhan 1994, 15) Durch den verfremdenden Zugriff auf die „life media“ durch die „art media“ – so schreibt Schröter in diesem Zusammenhang – „werden erstere zu ästhetischen Formen überhöht, die die Grenze zwischen „art media“ und „life media“ generell in Frage stellen“. (Schröter 1998, 133) Dabei ist es gerade die Voraussetzung einer Fusion von Kunst und Leben, dass das „Leben“ selbst als mediale Form erscheinen muss, die Schröter in Bezug auf die Begriffsverwendung kritisch betrachtet: „Die Welt als solche wird intermedial: der Begriff droht ubiquitär zu werden.“ (Schröter 1998, 135)

Tatsächlich fordert die Zustimmung zu einem Konzept ontologischer Intermedialität genau das; allerdings – und hier ist Schröter beizupflichten – lässt sich mit einem solchen Begriff nicht sinnvoll operieren, wenn er derart allumfassend gedacht wird, was in weiterer Konsequenz die mit dem Monomedium verbundene Kritik der Kategorisierung

selbst ins Leere laufen ließe. Benötigt wird also ein Modell der „Gleichzeitigkeit“, das sowohl der ontologischen Verbundenheit mit dem Anderen gerecht wird, als auch die gegenwärtigen Raster der Bedeutungsgebung und Identitätsbildung verhandelbar macht. Hierfür schlage ich Edward Sojas Begriff „real-and-imagined-places“ vor, der ein diskursives Raumkonzept bezeichnet, in dem gesellschaftliche Prozesse stets in Verbindung mit ästhetischen bzw. symbolisch aufgeladenen einhergehen. (Cf. Soja 1996, 11) Die Bindestriche illustrieren dabei die Unentscheidbarkeit realer und imaginierter Ausbildungsräume von Identitäten, was einerseits auf den Konstruktionscharakter jeder kategorialen Beschränkung verweist, andererseits aber nicht deren materialisierende Effekte leugnet. Die Verbindung von „life-“ und „art media“ als Bindestrichkonstruktion zu denken, bewahrt folglich vor einer politischen Lähmung auf beiden Seiten (der Kunst und der Realpolitik), und trägt möglicherweise dem von Higgins geforderten fusionär Neuem mehr Rechnung als eine generelle Unkenntlichmachung kategorialer Grenzziehung.

Mit diesen Vorannahmen zur politischen Implikation des Intermedialitätsbegriffs wenden wir uns hier wieder unserem eigentlichen Problem zu, das sich im Kontext gefühlspolitischer Mobilisierung als folgenreiche Dominanz-Beziehung zwischen Bildunterschrift und Fotografie ergibt. Dabei ist es gerade die aufgezeigte Verstrickung von „life-“ und „art media“, die hier von Bedeutung ist, wenn wir nach Möglichkeiten fragen, wie Fotografien unsere ethische Ansprechbarkeit über zeitliche und räumliche Distanzen hinweg befördern können, die sich also gerade den herrschenden Normierungen widersetzen. Auf dem Spiel steht somit eine Konkretisierung der mit Butler eingebrachten Reflexion unseres Nicht-sehens im Akt des Sehens.

Um zu einer solchen Praxis zu gelangen, nehmen wir die Bild-Text-Relation als „Intermedium“ noch genauer in den Blick. In Rücksichtnahme auf das geforderte Modell der Gleichzeitigkeit ist es entscheidend, sowohl nach der durch diese Verschmelzung erzeugten Bedeutung zu fragen, wie auch nach der Art der Verbindung, der auf konkreter Ebene immer noch zu unterscheidenden Medien. Dieses Paradox, zugleich von einem Intermedium und von einer Kombination separierbarer Medien zu sprechen, spiegelt sich auch in jener Kritik Schröters an Higgins' Konzeption des Intermedialitätsbegriffs wider, die sich als Problematik der Unterscheidung von „Intermedia“ und „Mixed Media“ versteht. Während für Higgins jene medialen Formen, die in einem Konzept der Mixed Media zusammenkommen, jederzeit von den Betrachter_innen als getrennte begriffen werden können, verunmöglicht die intermediale Fusion gerade eine solche Wahrnehmung: Die eingehenden Formen werden aufgehoben. (Cf. Schröter 1998, 134) Doch

ist es gerade dieses Unterscheidungskriterium, das für Schröter in der Praxis ins Wanken gerät:

Allerdings ist merkwürdig, dass eine Form, deren Name schon das Zusammentreten verschiedener Formen andeutet, wie z.B. „graphic poetry“ als untrennbar fusioniertes Intermedium erscheint. Denn wenn die Intermedia unauflöslich zu einer neuen Form verschmolzene alte Formen sind, dann dürfte es dem Analytiker wohl kaum gelingen, die ursprünglichen Formen zu benennen, aus denen sich das Intermedium generiert – und wenn, dann nur um den Preis der (textuellen) Auftrennung in die ursprünglichen Medien – was also geradewegs zur Leugnung der unverbrüchlichen Einheit des Intermediums führte. (Schröter 1998, 134)

In diesem Sinn scheint bei Higgins der Begriff der Multimedialität nicht bzw. nur graduell von jenem der Intermedialität abgrenzbar zu sein. Den entscheidenden Beitrag für unsere um das Modell der Gleichzeitigkeit kreisende Diskussion liefert Schröter dann, wenn er in einem knappen Zusatz festhält: „Die ‚Synthese‘ ist also weniger im Intermedium selbst, als in der perceptiven und kognitiven Verarbeitung verortet.“ (Schröter 1998, 135)

Unser erster Schritt in Richtung einer umfassenden kritischen Praxis dreht den Spieß sozusagen um, und zerlegt die wahrgenommene Totalität in ihre (interdependenten) Teile, um zu verstehen, welche Kräfteverhältnisse zu einer derartigen Ganzheit führen. Denn wir können nicht davon ausgehen, dass Fusionierungen „wertfrei“ oder nach einem rein zufälligen Muster ablaufen. Im Sinne unserer angenommenen Verschränkung von „life-“ und „art media“ lässt sich vielmehr sagen, dass die konventionalisierte Wertung der jeweiligen medialen Bedeutungsmacht erheblichen Einfluss auf das Verhältnis zwischen Medien und ihre zusammengeführte Ganzheit nimmt.

Von daher lässt sich die Text-Bild-Beziehung (wie in den vorangegangenen Auseinandersetzungen mit Assmann und Sontag deutlich geworden ist) nur bedingt als komplementär (Brinker 2000, 493) betrachten, insofern die Ergänzung von vorneherein durch ein Dominanzparadigma strukturiert ist, das den Text eindeutig als dominierenden Part der Bedeutungsgebung einsetzt. Die „Ganzheit“ resultiert folglich aus einem kulturell bedingten Kräfteverhältnis, dem sich mit Roland Barthes Begriff der „Verankerung“ beikommen lässt:

Die Verankerung ist eine Kontrolle, sie steht angesichts des Projektionsvermögens des Abgebildeten für die Verwendung der Botschaft ein; der Text hat einen repressiven

Wert hinsichtlich der Freiheit der Signifikate des Bildes, und es ist verständlich, dass vor allem die Moral und die Ideologie einer Gesellschaft auf dieser Ebene ansetzen. (Barthes 1990, 35f.)

Es lässt sich sagen, dass Barthes eben jenen Prozess der „Fusionierung“ impliziert, den Schröter in seiner Kritik an Higgins eben nicht im Medium selbst ansiedelt, sondern in der perceptiven und kognitiven Rezeption. Insbesondere in *La chambre claire* (*Die belle Kammer*, 1980) sowie in den Essays *Le message photographique* und *Rhétorique de l'image* (*Fotografie als Botschaft; Rhetorik des Bildes*, 1964) untersucht Barthes in diesem Zusammenhang die Verbindung der Spur des Wirklichen einer Fotografie (das reflektierte Licht, das auf Bildsensoren trifft) und der Codierung (der Konventionalisierung auf Seiten der/s Rezipientin/en, die/der jene Spur als Etwas identifiziert wie auch die spezifische Repräsentation des Wahrnehmbaren). In diesem Sinn begreift Barthes die Fotografie in erster Linie als Paradox: Zum einen ist sie das perfekte Analogon zur Wirklichkeit, folglich eine Botschaft ohne Code, zum andern ist sie als Analogon von einer zweiten Botschaft durchsetzt. (Barthes 1990, 14) Die abgebildete „Objektivität“ ist also insofern „mythisch“, als die fotografische Botschaft – wie Barthes schreibt – mit hoher Wahrscheinlichkeit ebenfalls konnotiert ist. (Cf. Barthes 1990, 16) Die Konnotation als Begriff des „Gemacht-seins“ des fotografischen Bildes (cf. Schmidt 2010) lässt sich parallel zu Butlers Überlegungen zu der der Fotografie inhärenten Rahmung lesen: Die erste Botschaft (die Analogie) verheimlicht die zweite Botschaft (die Konnotation). In Barthes Worten gestattet die Fotografie dem Fotografen, die Vorbereitung zu verbergen, die er an der Szene vornimmt, die er einfangen will. (Cf. Barthes 1990, 17) Das Paradox der Fotografie besteht folglich darin, Denotation und Konnotation zugleich zu sein.

In eben diesem Widerspruch liegt sowohl die Problematik wie auch die Chance der Fotografie als Instrument kritischer Mobilisierung begründet, denn wenn sie unleugbar auf eine Realität verweist, d.h. ein „Es-ist-so-gewesen“ (*Ça a été*; Barthes 1989, 90) zeigt, dieses „So-gewesen-sein“ jedoch nur durch die Brille codierter Konventionalität (cf. Schmidt 2010) erkennbar wird, dann bedeutet dies nicht nur, dass die Bedeutung des Bildes nicht unabhängig von kulturell strukturierten Produktions- und Rezeptionscodes hergestellt und betrachtet werden kann, sondern vor allen Dingen auch, dass die Bedeutung des Bildes prinzipiell unentschieden bzw. „polysemisch“ (Barthes 1990, 34) ist. Das Bild impliziert eine unterschwellig in seinen Signifikanten (die ikonischen Elemente des Bildes) vorhandene fluktuierende Kette von Signifikaten (Bedeutungen), aus denen die Leser_innen manche auswählen und andere ignorieren können. (Cf. Barthes

1990, 34) Die Chance besteht somit darin, die hegemonialen Muster aufzudecken, die eine Fixierung der Bedeutung anstreben und somit Normierungen der Wahrnehmung als solche zu entlarven, zum anderen ermöglicht die prinzipielle Offenheit von Bedeutung Umdeutungen und damit auch Verschiebungen des normativ bedingten Wahrnehmungsrasters. Um eine solche Strategie in Angriff zu nehmen, ist es wichtig, mehr darüber zu erfahren, wie sich ein derartiges Totalisierungsprojekt stabilisiert. Barthes diesbezügliche Überlegungen zur Bildunterschrift als Fixierungsmechanismus lassen sich dabei parallel zu Laclaus Überlegungen zur Hegemoniebildung lesen: Die Bildunterschrift funktioniert hier als Verfahren der Bedeutungsreduktion, dessen Ziel eben darin besteht, die überbordende Polysemie des fotografischen Bildes zu reduzieren. Dass auch Barthes derartige Fixierungsversuche in direkter Korrelation mit Macht betrachtet, wird deutlich, wenn er schreibt: „Es entfalten sich in jeder Gesellschaft diverse Techniken zur Fixierung der fluktuierenden Kette der Signifikate, um gegen die Schrecken der ungewissen Zeichen anzukämpfen: Die sprachliche Botschaft ist eine dieser Techniken.“ (Barthes 1990, 34)

Die sprachliche Botschaft erzwingt die Totalisierung von Sinn durch die Fixierung der fluktuierenden Kette der Signifikate, indem die Illusion der phänomenologischen Identifizierung der szenischen Elemente erzeugt wird und das Foto letzten Endes als (affektverstärkende) Illustration des Textes erscheint. Trotz des weiteren Vorhandenseins sämtlicher Bedeutungsmöglichkeiten filtert das so generierte Wahrnehmungsraster lediglich jene Elemente, die für diese Interpretation „argumentieren“:

[D]ie Bildbeschriftung [...] hilft mir, die *richtige Wahrnehmungsebene* zu wählen; sie gestattet mir, nicht nur meinen Blick anzupassen, sondern auch meinen Intellekt. [...] [D]ie Bildbeschriftung [...] entfernt ein mögliches Signifikat [...], weil es unpassend wäre, und lenkt die Lektüre auf ein schmeichelhaftes Signifikat. (Barthes 1990, 35)

Es ist sicherlich so wie Schmidt festhält, dass sich die Polyvalenz des Ikonischen an der Fixierung durch die Sprache reibt (cf. Schmidt 2010) und demnach einer permanenten Vereindeutigung widersteht, allerdings wird damit auch die Vorstellung weitergetrieben, dass dem schriftlichen Text – wie auch Sontag nahelegt – eine narrative Kontinuität eigen ist, die sich als Voraussetzung allen Verstehens ausgibt. Mit der oben geführten Auseinandersetzung um machtvollen Relationen zwischen Medien lässt sich dem Phänomen der Wahrnehmungstotalisierung auf analytischer Ebene begegnen. Um aber eine weiterführende kritische Praxis zu befördern, ist es notwendig, unser Verständnis von Kritik

in einem weiteren Schritt dahingehend zu ändern, dass es gerade die Irritation ist, das Nicht-verstehen, das im Sinne Higgins nachhaltig unseren Wahrnehmungshorizont verändert. Es gilt also, die zweite Seite der Medaille einer intermedialen Fusion zu betrachten – und zwar gerade in Hinblick auf die prinzipielle Unmöglichkeit sprachlicher Kohärenz.

An dieser Stelle kommt nun das ins Spiel, was Paul de Man mit dem Begriff „ästhetische Ideologie“ zu fassen versucht. Auf den Punkt gebracht wird ästhetische Erfahrung, verstanden als phänomenologische Interpretation von Sprache und Texten, für de Man zum Inbegriff von Ideologie. (Cf. de Man 1996) Begründen lässt sich diese Behauptung mit de Mans grundsätzlicher Annahme, dass Sprache einer nicht kontrollierbaren Setzung von sich widerstreitenden rhetorischen Figuren entspricht, die zwar unseren Weltbezug herstellen (müssen), gleichzeitig aber unzuverlässig sind. Kurz: Sprache ist wahrheitsunfähig. (Cf. Blaschke 2004, 10) Nun ist es gerade die ästhetische Erfahrung, die de Man als Vertuschungsmechanismus der „wahrheitsfernen Infrastruktur“ (Blaschke 2004, 10) von Sprache entlarvt. Im Sinne einer illusionären Überblendung übernimmt die Ästhetik die Funktion, – wie Bernd Blaschke ausführt – „Sinn, Bedeutung, Ganzheit und Vermittlung herzustellen, wo nach objektiver, rhetorisch sprachtheoretischer Lage der Dinge, Differenz, Arbitrarität, und blinde Setzungen herrschen.“ (Blaschke 2004, 10)

Was de Man als Praxis textueller Wahrnehmung kritisiert, sieht Sontag dementsgegen lediglich als Problem bildlicher Betrachtung, denn der wesentliche Grund, warum Sontag annimmt, dass die Fotografie keine politische Kraft entfalten kann, liegt in ihrer Feststellung begründet, dass das fotografische Bild immer auch Kunst ist, folglich immer ästhetisierend. (Cf. Sontag 2003, 60) Obwohl es Fotografien vermögen, die Betrachter_innen zu quälen, bringt es ihre ästhetisierende Wirkung mit sich, – wie Thonhauser schreibt – „dass das gleiche Medium, das Leid vermittelt, es am Ende auch neutralisiert.“ (Thonhauser 2011) Gerade weil sich Fotografien und das auf ihnen abgebildete Leid innerhalb ästhetischer Raster konsumieren lassen, provoziert das Sehen durch die Fotografie ein akquisitives Verständnis der Welt, das das ästhetische Bewusstsein nährt und emotionale Distanz befördert. (Cf. Thonhauser 2011) Die Einordnung in ästhetische Kategorien bedeutet von daher auch für Sontag eine Vereinheitlichung im Sinne der Möglichkeit vollständigen Konsums, die die dargestellte Grausamkeit entfremdet. (Cf. Sontag 2003, 87)

Wenn wir mit de Man – und gegen Sontag – davon ausgehen, dass es auch der (Alltags-)Sprache nicht möglich ist, Kohärenz zu vermitteln bzw. jede Inanspruchnahme eines kohärenten Sinns machtgeleitet ist, dann wird klar, dass es nicht ausreicht, mehr Bildunterschriften oder Kommentare zu liefern, die als so eingebrachte Korrekturen zwar

auch eine Pluralisierung von Bedeutung erreichen, dennoch aber weiterhin den Anspruch auf Wahrheit erheben, folglich ein souveränes Erkenntnissubjekt voraussetzen. Natürlich wird diese Form der kritischen Auseinandersetzung – insbesondere im wissenschaftlichen Kontext – weiter nötig sein, aber eine kritische Praxis, wie wir sie hier anstreben, muss sich eben dem stellen, was sich als Erschütterung unseres Erkenntnisrahmens selbst begreifen lässt. Dieser Praxis wollen wir hier nachkommen, indem wir das „literarische Lesen“ als intermediale Technik einsetzen, im Sinne de Mans den Fokus nicht auf das Verständnis eines Textes zu legen, sondern vielmehr seine Rhetoriken in ihren Widersprüchlichkeiten aufspüren. Die Offenheit des Textes korreliert somit mit der Polysemie des fotografischen Bildes; die prinzipielle Unvollständigkeit der Fotografie entspricht – wie Gottfried Boehm festhält – dabei dem Charakteristikum der Metapher: sie evoziert Sinn, indem sie Spuren legt, Allusionen erzeugt und paradoxe Zirkularitäten in Gang setzt. (Cf. Boehm 2006, 29)

Mit dieser Feststellung relativiert sich nicht nur der dominierende Status der Schrift über das Bild, sondern vor allen Dingen markiert das Zueinanderstehen der beiden Medien die nicht-phänomenale Erfahrung des Scheiterns (cf. Cebulla 1992, 205). *Weder* im Bild *noch* im Text lässt sich wahrer Sinn ausmachen; vielmehr verweist ihre Verbindung auf einen Zustand der Unentschiedenheit über Wahrheit und Falschheit sinnhafter Aussagen.

An eben diesem Punkt, an dem das Verstehen selbst der Kritik ausgesetzt wird, greift die perzeptive Wahrnehmung des heimsuchenden Gefühls, dem sich Sontag nicht entziehen kann und in dem Butler die Chance sieht, den eigenen Wahrnehmungshorizont zu überschreiten. Die nicht-kategorisierbare Affizierung zwingt uns, das bisherige Wissen zu überschreiten, um etwas zu sehen, das vorher nicht erkennbar war – und zwar die Beschränkungen des Seh- und Fühlbaren selbst.

Bibliographie

- Assmann, Aleida (2010): „Individuelles Bildgedächtnis und kollektive Erinnerung“. In: Heinrich-Böll-Stiftung; <http://www.boell.de/bildungskultur/kulturaustausch/kulturaustausch-6769.html> (03.07.2012).
- Barthes, Roland (1989): *Die helle Kammer*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Barthes, Roland (1990): *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Blaschke, Bernd (2004): „Ästhetik und Ideologie. Zur Kritik ästhetischer Erfahrung als epistemischer bei Adorno und Paul de Man“. In: Mattenklott, Gert (Hg.): *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich. Sonderheft der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. Hamburg: Meiner, 1-18.
- Boehm, Gottfried (2006): *Was ist ein Bild?* München: Fink.
- Brinker, Klaus (2000): *Text- und Gesprächslinguistik: Ein Internationales Handbuch Zeitgenössischer Forschung, Band 1*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Butler, Judith (2004): „What is Critique? An Essay on Foucault’s Virtue“. In: Salih, Sara (Hg.): *The Judith Butler Reader*. Malden: Blackwell Publishing, 302-323.
- Butler, Judith (2005): „Photography, War, Outrage“. In: *PMLA*, Vol. 120, Nr.3, 822-827.
- Butler, Judith (2009): *Frames of War*. London/New York: Verso.
- Cebulla, Michael (1992): *Wahrheit und Authentizität: zur Entwicklung der Literaturtheorie Paul de Mans*. Stuttgart: M&P.
- De Man, Paul (1996): *Aesthetic Ideology*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Derrida, Jacques (1988): „Die différance“. In: Derrida, Jacques: *Randgänge der Philosophie*. Wien: Passagen
- Higgins, Dick (1984): *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Laclau, Ernesto/Mouffe, Chantal (1985): *Hegemony and Socialist Strategy*. London/New York: Verso.
- Laclau, Ernesto (2007): „Ideologie und Post-Marxismus“. In: Nonhoff, Martin (Hg.): *Diskurs, radikale Demokratie, Hegemonie. Zum politischen Denken von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe*. Bielefeld: Transcript, 25-41.
- Laclau, Ernesto (2005): *On Populist Reason*. London /New York: Verso.
- McLuhan, Marshall (1994): *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. Basel: Verlag der Kunst.
- Nonhoff, Martin (2007): „Diskurs, radikale Demokratie, Hegemonie – Einleitung“. In: Nonhoff, Martin (Hg.): *Diskurs, radikale Demokratie, Hegemonie. Zum politischen Denken von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe*. Bielefeld: Transcript, 27-25.
- Schmidt, Thomas (2010): „Die Bildunterschrift und das Photographische“. In: *artefakt*: <http://www.artefakt-sz.net/wissenschaftliche-aufsaeetze/die-bildunterschrift-und-das-photographische#fn-3770-29> (03.07.2012).

- Schröter, Jens (1998): „Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs“. In: *montage/av*, Jg. 7, Nr. 2, 129-154.
- Soja, Edward (1996): *Thirdspace*. Malden: Blackwell.
- Sontag, Susan (2003): *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador.
- Sontag, Susan (2004): „Regarding the Torture of Others“. In: *New York Times*, May 23: <http://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/23PRISONS.html> (03.07.2012).
- Sontag, Susan (2005): *On Photography*. New York: Rosetta Books.
- Stäheli, Urs (2007): „Von der Herde zur Horde? Zum Verhältnis von Hegemonie- und Affektpolitik“. In: Nonhoff, Martin (Hg.): *Diskurs, radikale Demokratie, Hegemonie. Zum politischen Denken von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe*. Bielefeld: Transcript, 123-139.
- Stavrakakis, Yannis (2010): „Discourse, Affect, Jouissance: Psychoanalysis, Political Theory and Artistic Practices“. In: *Art & Desire Seminars*: <http://www.sanatvearzu.net/pdf/IJZS-Stavrakakis.pdf> (03.07.2012).
- Thonhauser, Gerhard (2011): „Zwischen regulierter Perspektive und heimsuchender Wirkung“. In: *kunsttexte.de* 1: <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2011-1/thonhauser-gerhard-3/PDF/thonhauser.pdf> (03.07.2012).

Konstellation Benjamin

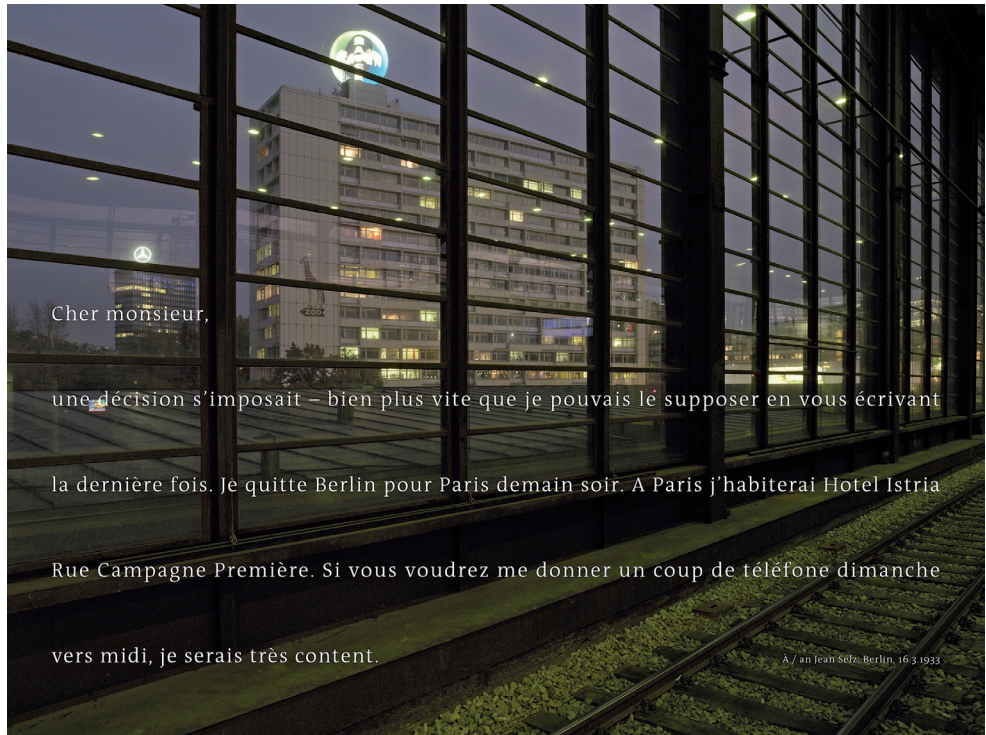
ARNO GISINGER (Paris)

Von Berlin 1933 nach Portbou 1940 in Form von sechsunddreißig „Standbildern“ von den Exilorten des deutschen Philosophen Walter Benjamin. Im Wechselspiel mit Fragmenten aus seiner Korrespondenz reflektieren diese Fotografien das Hier und Jetzt von Orten und Nicht-Orten der Geschichte. *Konstellation Benjamin* ist ein Zusammenspiel von Gegenwart und Vergangenheit, von Fotografie und historischer Forschung, von Bild und Sprache. Eine andere Form, dem Denker des Verlusts der Aura und der Politisierung der Kunst gerecht zu werden.

Konstellation Benjamin entstand als Work in Progress zwischen 2005 und 2009 in Zusammenarbeit mit der französischen Benjamin-Forscherin Nathalie Raoux. Was als fotografisch-biografische Reflexion über Benjamins Exiljahre und die Arbeit am Passagenwerk in Paris begonnen hatte, entwickelte sich letztlich zu einem Projekt mit europäischer Dimension. Am Ende dieser intensiven Auseinandersetzung mit Benjamins Denken über Philosophie, Fotografie und Geschichte standen Ausstellungsinstallationen in Paris, Arles, Poitiers, Mulhouse, Lyon und Lorient sowie ein zweisprachiger Dokumentationsband.¹

Diese Arbeit hier publizieren zu dürfen, ist für mich die beste Gelegenheit, Klaus Zerinschek als Impulsgeber und Brückenbauer zwischen der Literatur und den anderen Künsten zu würdigen. Als junger Student der Germanistik und Geschichte in Innsbruck besuchte ich in den frühen 1980er Jahren als neugieriger Gasthörer bei ihm eine Lehrveranstaltung über die Wechselwirkungen zwischen Literatur und Fotografie. Auf dem Programm standen unter anderem Benjamins Kunstwerk-Aufsatz und seine *Kleine Geschichte der Fotografie*. Außer Klaus Zerinschek am Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft in Innsbruck beschäftigte sich damals im deutschsprachigen Raum kaum jemand mit der Bedeutung der Fotografie in transdisziplinärer Perspektive. Was für eine Weitsicht!

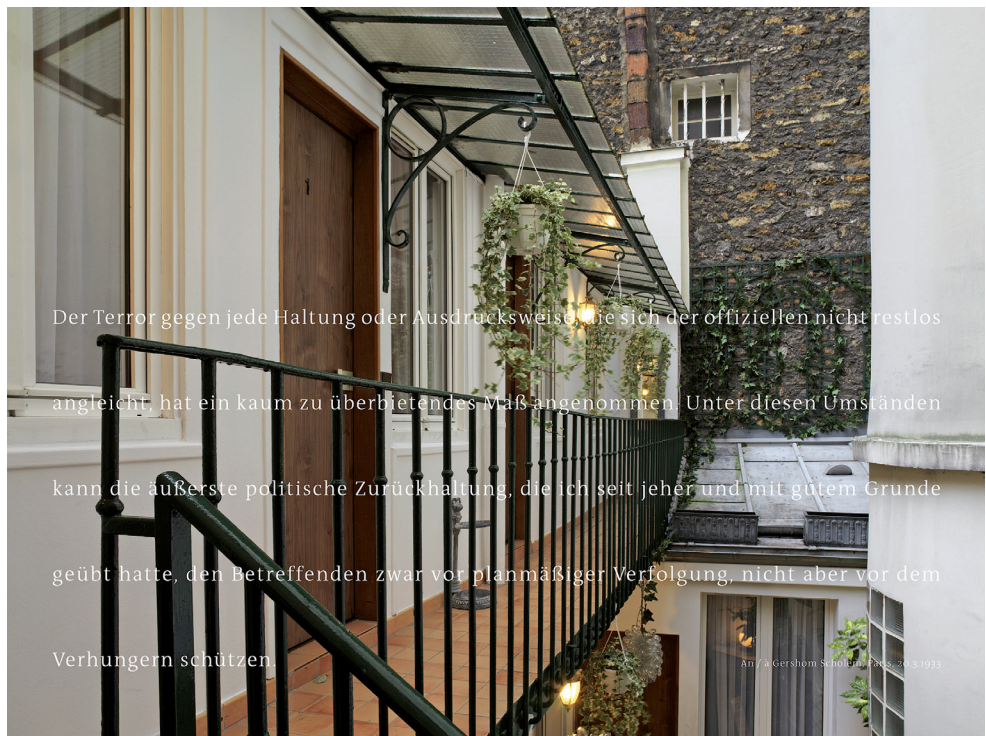
¹ Gisinger, Arno/Raoux, Nathalie (2009): *Konstellation. Walter Benjamin en exil. Mit einem Nachwort von Georges Didi-Huberman*. Paris/Hohenems-Wien: Transphotographic Press/Bucher Verlag. Cf. auch Werkschau Arno Gisingers unter dem Titel *Topoi* 2012 / 2013 in Braunschweig, Pontault-Combault, Biel und Linz.



Cher monsieur,

une décision s'imposait – bien plus vite que je pouvais le supposer en vous écrivant la dernière fois. Je quitte Berlin pour Paris demain soir. A Paris j'habiterai Hotel Istria Rue Campagne Première. Si vous voudrez me donner un coup de téléphone dimanche vers midi, je serais très content.

A / an Jean Selz, Berlin, 16.3.1933



Der Terror gegen jede Haltung oder Ausdrucksweise, die sich der offiziellen nicht restlos angleicht, hat ein kaum zu überbietendes Maß angenommen. Unter diesen Umständen kann die äußerste politische Zurückhaltung, die ich seit jeher und mit gutem Grunde geübt hatte, den betreffenden zwar vor planmäßiger Verfolgung, nicht aber vor dem Verhungern schützen.

An / an Gershom Scholem, Paris, 26.3.1933



Aus dieser Landschaft schneiden die scheibenlosen Fensteröffnungen meines Zimmers die schönsten Bilder. Die Einschränkung meiner Lebensbedürfnisse und Lebenskosten habe ich durch dieses Quartier auf ein kaum mehr unterbietbares Minimum gesenkt. Das Fesselnde daran ist aber, daß alles menschenwürdig bleibt und daß, wenn etwas mir hier fehlt, es vielmehr auf der Seite der menschlichen Beziehungen empfindlich ist als auf der des Komforts.

An / 4 Julia Radt-Cohn, San Antonio (Ibiza), 24.7.1933



Ich kam mit einer schweren Malaria an. Das Fieber ist inzwischen überwunden und die Ermattung, welche sie zurückließ, läßt mir genau die Kraft, der trostlosen Lage inne zu werden, doch keineswegs die, sie zu überwinden, indem ich nicht einmal die Treppenstufen der billigen Hotels ersteigen kann in denen ich mein Unterkommen wählen muß. Was von Juden und für Juden hier geschieht, kann man vielleicht am besten als fahrlässige Wohltätigkeit bezeichnen.

An / 4 Kitty Marx-Steinshneider, Paris, 20.10.1933



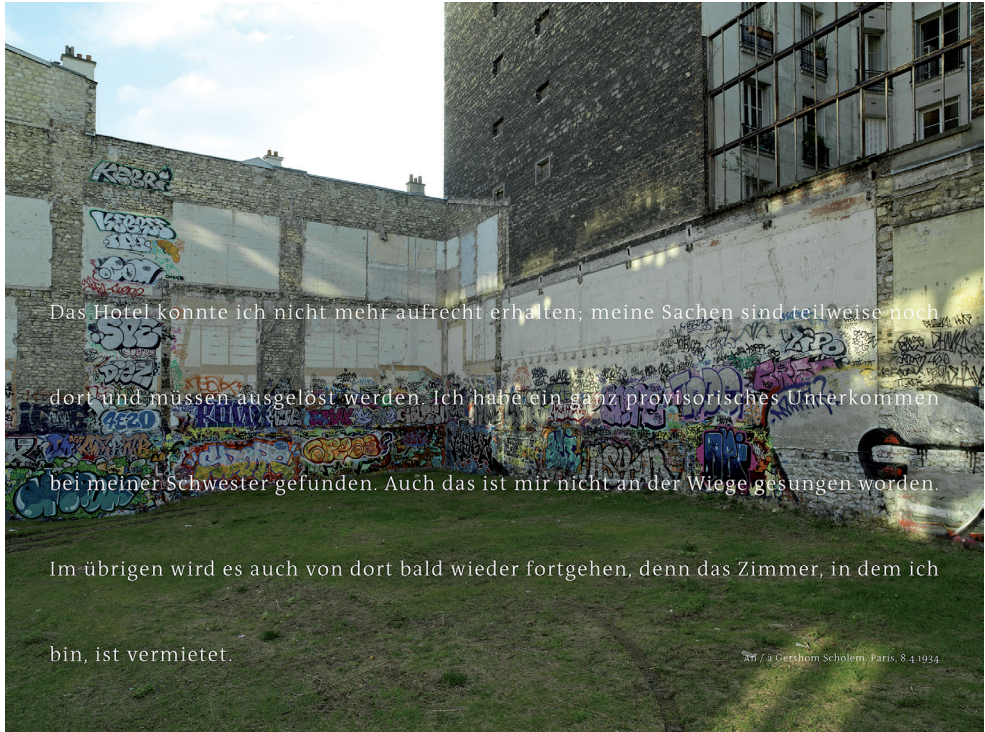
Das Leben unter den Emigranten ist unerträglich, das einsame nicht erträglicher,
eines unter Franzosen nicht herbeizuführen. Es bleibt also nur die Arbeit, aber nichts
gefährdet sie mehr als sie so deutlich als einziges inneres Auskunftsmitglied zu erkennen.
(Ein äußeres ist sie ja nun auch nicht mehr.) Ich habe mir von Monde den Auftrag zu
einem Artikel über den Seinepräfecten Haussmann geben lassen.

An 74 derschom Scholern 1870-31-18-1933



In der Tat enthält sie einen der merkwürdigsten Bibliotheksäle der Erde und man arbeitet
wie in einer Operszenarie. Es ist nur zu bedauern, daß um sechs schon geschlossen wird
– eine Einrichtung, die noch aus der Zeit stammt als die Oper um sechs begann.
Es ist wieder Leben in die Passagen gekommen und den schwachen Punkten – der nicht
lebendiger sein konnte als ich selbst – haben Sie angeblasen.

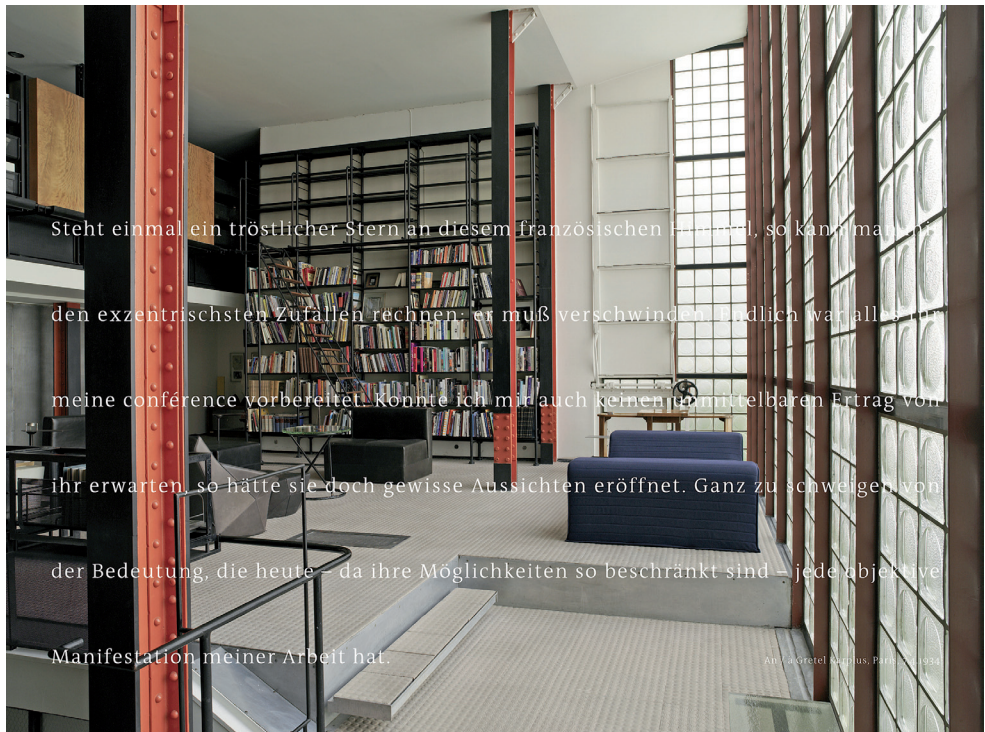
An 74 derschom Scholern 1870-31-18-1933



Das Hotel konnte ich nicht mehr aufrecht erhalten; meine Sachen sind teilweise noch dort und müssen ausgelöst werden. Ich habe ein ganz provisorisches Unterkommen bei meiner Schwester gefunden. Auch das ist mir nicht an der Wiege gesungen worden.

Im übrigen wird es auch von dort bald wieder fortgehen, denn das Zimmer, in dem ich bin, ist vermietet.

Abb. 7 a Gershon Scholem, Paris, 8.4.1934



Steht einmal ein tröstlicher Stern an diesem französischen Himmel, so kann man die exzentrischesten Zufälle rechnen: er muß verschwinden und endlich war alles für meine conférence vorbereitet. Konnte ich mir auch keinen unmittelbaren Ertrag von ihr erwarten, so hätte sie doch gewisse Aussichten eröffnet. Ganz zu schweigen von der Bedeutung, die heute – da ihre Möglichkeiten so beschränkt sind – jede objektive Manifestation meiner Arbeit hat.

Abb. 1 a Marcel Breuer, Paris, 1934



Ich entfalte wieder einmal eine Aktivität, die mich selbst erstaunt. Aber die nahezu vollständige Einsamkeit, die sich für mich hergestellt hat, macht mir selbst faden-scheinige, selbst aussichtslose Bemühungen zu einer Form, mit Menschen irgendeinen Kontakt herzustellen.

An / a Gretel Karplus, Paris, ca. / env. 6.5.1934



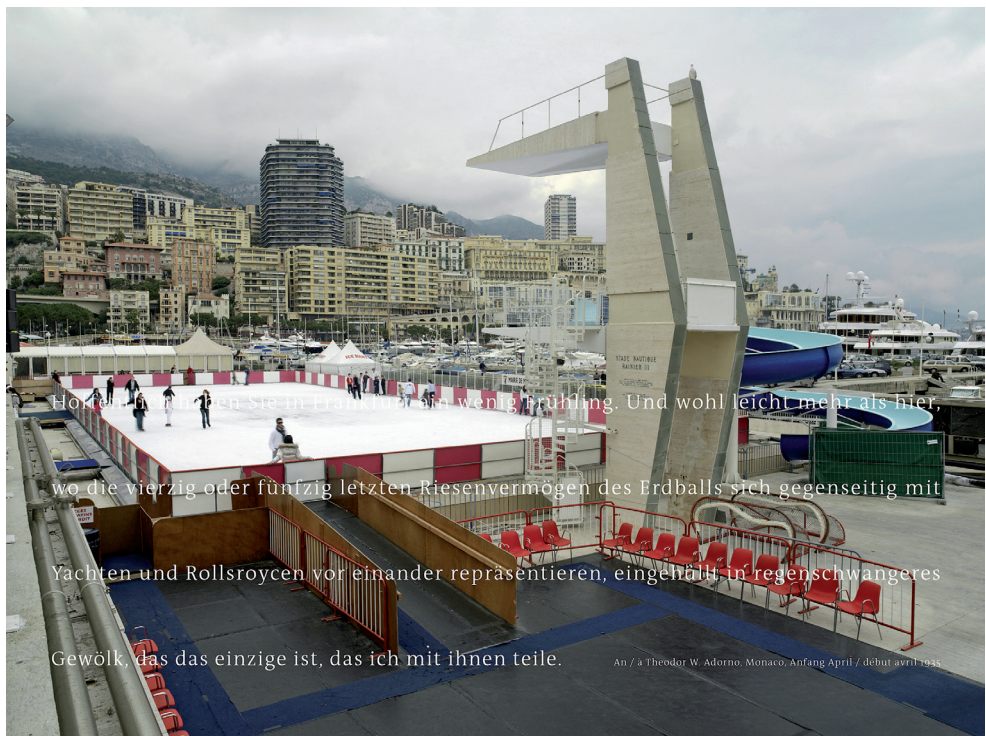
Zwar ist diese Südspitze von Fünen eine der abgelegensten Gegenden, die man sich denken kann und ihre Unerschlossenheit hat nicht nur Vorteile, aber durch vielfältige Besuche und einen guten Radioapparat ist der Kontakt mit der großen Welt hergestellt. Freilich hätte man gerade in diesem Sommer ja keinesfalls auf ihn verzichten können. Den österreichischen Putsch von Anfang an – er begann ja auf dem Wiener Sender – mitzuerleben, wie es mir durch Zufall geschah, ist eine wirklich denkwürdige Erfahrung gewesen.

An / a Gretel Karplus, Paris, ca. / env. 6.5.1934



Jeden Abend vor 9 Uhr zu Bett zu gehen, jeden Tag dieselben wenigen Wege zu machen, auf denen Du vorher schon sicher bist, niemandem zu begegnen, jeden Tag dieselben schalen Überlegungen an die Zukunft zu wenden das sind Umstände, die schließlich auch bei einer sehr robusten innern Verfassung – für die ich die meine eigentlich halte eine schwere Krisis heraufzuführen müssen.

An / a Svetel Karpluk, Monaco, ca. / env. 10.2.1935



Hier sind Sie in Frankreich im wenig Frühling. Und wohl leicht mehr als hier, wo die vierzig oder fünfzig letzten Riesenvermögen des Erdballs sich gegenseitig mit Yachten und Rollsroycen vor einander repräsentieren, eingehüllt in regenschwangeres Gewölk, das das einzige ist, das ich mit ihnen teile.

An / a Theodor W. Adorno, Monaco, Anfang April / début avril 1935



Die Arbeiten, die ich hier mache, haben jenen Kuriositätswert, welchen Momentaufnahmen von pittoresken Stellungen eines Kampfes haben können. Eine von ihnen haben Sie durch Felizitas vielleicht zu Gesicht bekommen; eine andere ist im Entstehen. Über keine von beiden lohnt sich zu sprechen.

An / a Theodor W. Adorno, Monaco, Anfang April / début avril 1935



Es ist mir nichts dringlicher als meine Arbeit so eng und so produktiv wie möglich mit der des Instituts zu verbinden. Es ist schade, daß Sie nicht nach Europa kommen. Andernfalls nehme ich an, daß Ihre Unabkömmlichkeit ein gutes Zeichen für die Bedeutung ist, die das Institut drüben gewonnen hat.

An / a Max Horkheimer, Nizza / Nice, 8.11.1935



In dieser Arbeit sehe ich den eigentlichen Grund, wenn nicht den einzigen Grund, den Mut im Existenzkampf nicht aufzugeben. Schreiben kann ich sie – soviel ist mir heute und unbeschadet der großen sie fundierenden Masse von Vorarbeiten vollkommen klar – vom ersten bis zum letzten Wort nur in Paris. Natürlich, zunächst, einzig in deutscher Sprache. Mein Minimalverbrauch in Paris sind 1000 frs im Monat.

An / a Theodor W. Adorno, Paris, 21.3.1935



Wenn der Vorwurf des Buches das Schicksal der Kunst im neunzehnten Jahrhundert ist, so hat uns dieses Schicksal nur deswegen etwas zu sagen, weil es im Ticken eines Uhrwerks enthalten ist, dessen Stundenschlag erst in unsere Ohren gedrungen ist. Uns, so will ich damit sagen, hat die Schicksalsstunde der Kunst geschlagen, und deren Signatur habe ich in einer Reihe vorläufiger Überlegungen festgehalten, die den Titel tragen „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“.

An / a Walter Benjamin, Paris, 16.10.1935



Ich brauche Ihnen nach den letzten Worten, die wir hier im Hotel Lutetia bei Ihrem kurzen Erscheinen gewechselt haben, nicht zu sagen, was es für mich bedeutet, endlich ohne die brutalsten Existenzsorgen arbeiten zu können.

An / a Theodor W. Adorno, Paris, 7.2.1936



Seit zwei Wochen bin ich in Dänemark und wohne in nächster Nachbarschaft von Brecht. Eine Ecke seines Gartens habe ich zu meiner Schreibstatt gemacht und die Mußestunden verbringen wir bei Gesprächen und beim Schachspielen. Es ist ein sehr wohlthätiges Leben und ein so freundliches, daß man sich täglich die Frage vorlegt, wie lange es das in diesem Europa noch geben wird.

An / a W. [Brecht], Svendborg, Mitte August / mi-0041 1936



Hier gilt es der Tatsache ins Auge zu sehen, die Sie kennzeichnen: daß auf lange maßgeblich für die Bergung und Überlieferung der Wissenschaft und der Kunst kleine Gruppen sein werden. Es ist in der Tat nicht an der Zeit, das was wir, wohl nicht ganz mit Unrecht, in Händen zu halten, laubt in Moskau zur Schau zu stellen; vielmehr scheint es an der Zeit, an seine bombensichere Unterbringung zu denken. Vielleicht liegt die Dialektik der Sache darin: Der nichts weniger als glatt gefügten Wahrheit ein Gewahrnam zu geben, das glatt gefügt ist wie eine Stahlkassette.

An / a Max Horkheimer, 31.1.1937



Meine liebe Le...s, nun unterbreche ich meinen Osterspaziergang zu Dir – des Umstandes ungeachtet, daß der pariser Himmel zu meinem Aufbruch seine frostigste Regenmiene aufgesetzt und Du mir vielleicht keine viel andere vorbehalten hast. Ich habe mich neben dem einzigen Ofen auf der Terrasse des Select installiert; hin und wieder sticht die Sonne aus dem Gewölk und verschafft so dem Körper, was das Auge als Zwielicht kennt.

An / a Grete Korpus, Paris, 27.3.1937



Ich kann mir vorstellen, daß wir durch unsere Lebensbedingungen spätern Geschlechtern
so entstellt vorkommen, als schleppten wir einen Knäuel von Mißgeburten als
dämonische Parasiten mit uns herum. Und aus welchem Fenster wir immer blickern
es geht ins Trübe. Von dem ökonomischen Guckloch, das einen bleibt nicht zu reden.
Mir winkte, vorübergehend, ein wenig Blau darinnen; inzwischen hat es sich wieder
bedeckt. Die Hoffnung auf Besserung ist hinausgerückt; was aber nicht auf sich warten
läßt, ist die Teuerung

An / 3 Fritz Lieh, San Remo, 9.7.1937



Ich habe mein altes Logis nicht wiederbekommen und mich seit zwei Monaten mit einem
jämmerlichen behelfen, das mir unentgeltlich zur Verfügung gestellt wurde. Es liegt zu
ebner Erde an einer der Haupt-Ausfallsstraßen außerhalb von Paris und ist von früh bis
spät vom Lärm zahlloser Lastwagen umbraust. Meine Arbeitsfähigkeit hat unter diesen
Umständen sehr gelitten. Ich bin bei dem „Charles Baudelaire“, den ich vorbereite, über
die Durchsicht der Literatur noch nicht hinausgekommen.

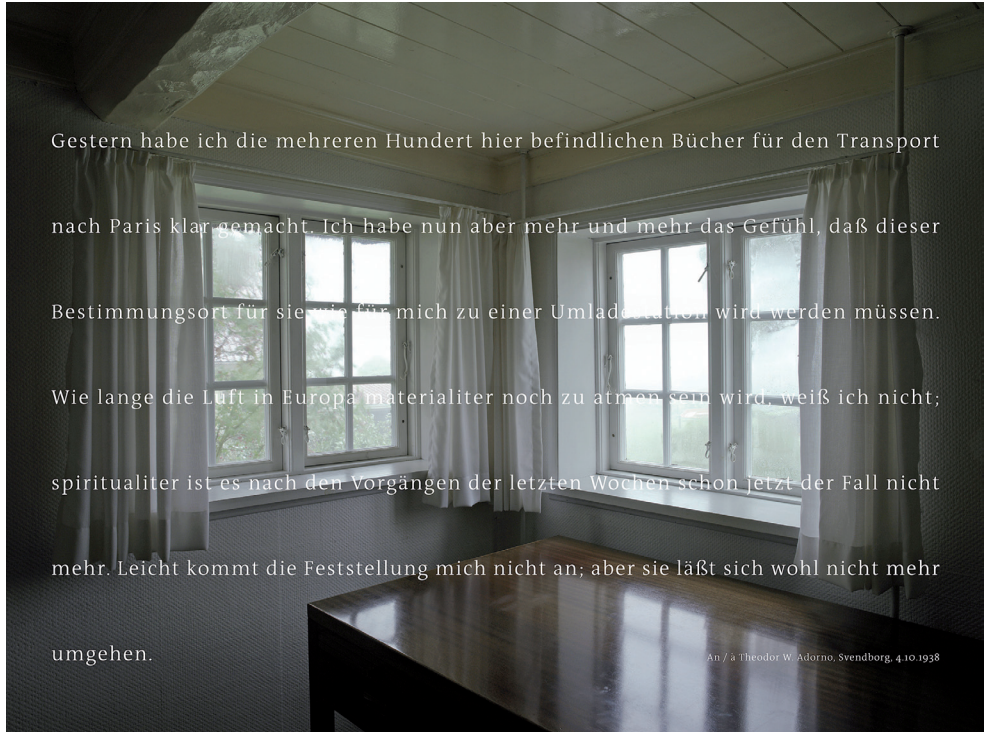
An / 3 Gershom Scholem, Boulogne sur Seine, 30.11.1937



Über Italien geht augenblicklich eine rabiate Kältewelle. Wir müssen uns viel im Hause halten. Hoffentlich kommt der Aufenthalt der Erholung von Teddie und seiner Frau dennoch zugute; ein wenig beschattet ihn gelegentlich beider Angst vor der Seereise. Für unsere gemeinsamen Anliegen sind diese Tage gewiß fruchtbar. An / 4 Max Horkheimer, San Remo, 6.1.1938



Kurz ich mag mein Blickfeld soweit ausspannen wie ich will: ich finde den Horizont ebenso verhängen wie die mir vor Augen liegenden Existenzen. Bei alledem muß ich selbst noch von Glück sagen, daß mein Sohn, der bis vor kurzem in Wien war, inzwischen bei seiner Mutter in Italien ist. Was den österreichischen Juden bevorsteht, von denen nun nicht einmal dem bemittelten Teil, wie es in Deutschland der Fall war, die Flucht offensteht, so ist der Gedanke an sie nur schwer erträglich. An / 3 Karl Thieme, Paris, 27.3.1938



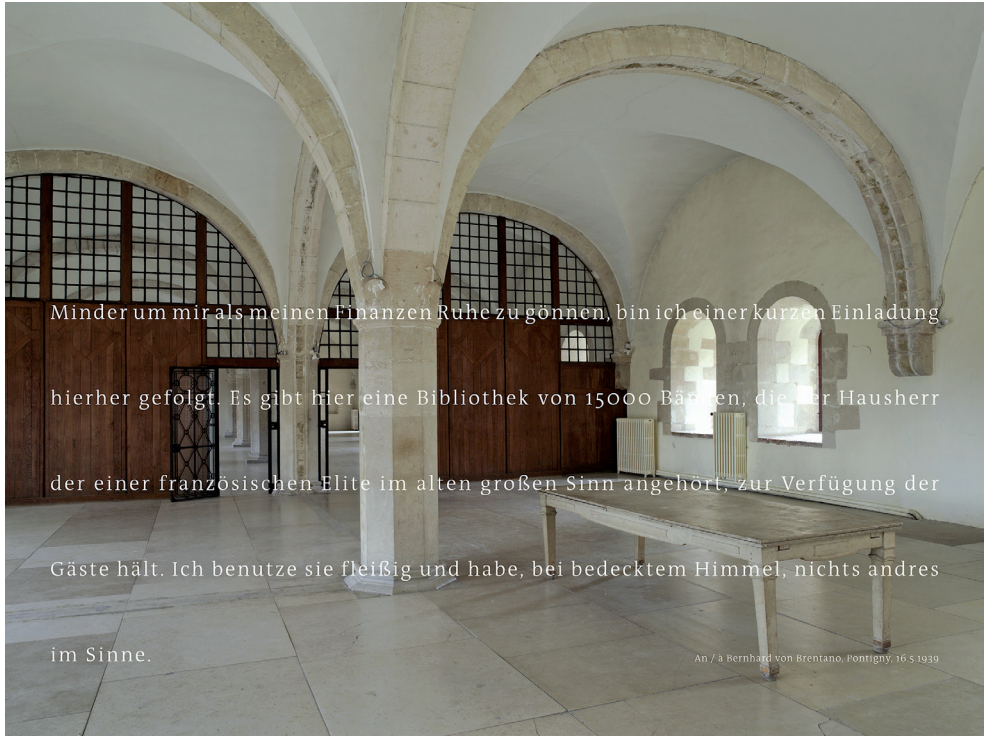
Gestern habe ich die mehreren Hundert hier befindlichen Bücher für den Transport nach Paris klar gemacht. Ich habe nun aber mehr und mehr das Gefühl, daß dieser Bestimmungsort für sie wie für mich zu einer Umladestation wird werden müssen. Wie lange die Luft in Europa materialiter noch zu atmen sein wird, weiß ich nicht; spiritualiter ist es nach den Vorgängen der letzten Wochen jetzt der Fall nicht mehr. Leicht kommt die Feststellung mich nicht an; aber sie läßt sich wohl nicht mehr umgehen.

An / à Theodor W. Adorno, Svendborg, 4.10.1938



Das im Vordergrund der Bemühungen stehende *rapprochement* zwischen Deutschland und Frankreich wird, wie ich fürchte, die wenigen einander nahen Franzosen und Deutschen von einander entfernen müssen – unmittelbar oder mittelbar. Inzwischen betreibe ich meine Neutralisation umsichtig, aber allzu erfolglos. Waren vordem die Chancen des Gelingens zweifelhaft, so ist nunmehr auch der Nutzen dieses letztern problematisch geworden. Der Verfall der Rechtsordnung in Europa läßt jede Art von Legalisierung trügerisch werden.

An / à Gretel Adorno, Paris, 1.11.1938



Minder um mir als meinen Finanzen Ruhe zu gönnen, bin ich einer kurzen Einladung hierher gefolgt. Es gibt hier eine Bibliothek von 15000 Bänden, die der Hausherr der einer französischen Elite im alten großen Sinn angehört, zur Verfügung der Gäste hält. Ich benutze sie fleißig und habe, bei bedecktem Himmel, nichts andres im Sinne.

An / a Bernhard von Brentano, Pontigny, 16.5.1939



Mein Baudelaire-Kapitel ist abgeschlossen, und ich harre nun der Gewitterwolken, die dieser Text über meinem Haupte zusammenziehen wird. Übrigens muß ich mit dergleichen metaphorischen Gewittern vorliebnehmen, denn der Sommer ist unerträglich regnerisch und kalt. Das Pariser Klima ist ungesunder denn je. Ich bin selber regnerisch, müde, traurig und überarbeitet. Zur Erholung lese ich Gespenstergeschichten.

An / a Margarete Steffan, Cerny-la-Ville, 6.8.1939



Comme tout réfugié politique j'ai signé une déclaration par laquelle je me soumetts à l'autorité militaire. On est mobilisable jusqu'à l'âge de 48 ans, j'en ai 47. De ce fait et du fait de mille autres circonstances qui peuvent survenir, je ne puis savoir combien de temps mon séjour, ici, va se prolonger. J'essayerai de vous mettre aussi vite que possible au courant des changements qui se pourront produire pour moi.

Van Mar, Heilbrunn, Neucomin, 1940



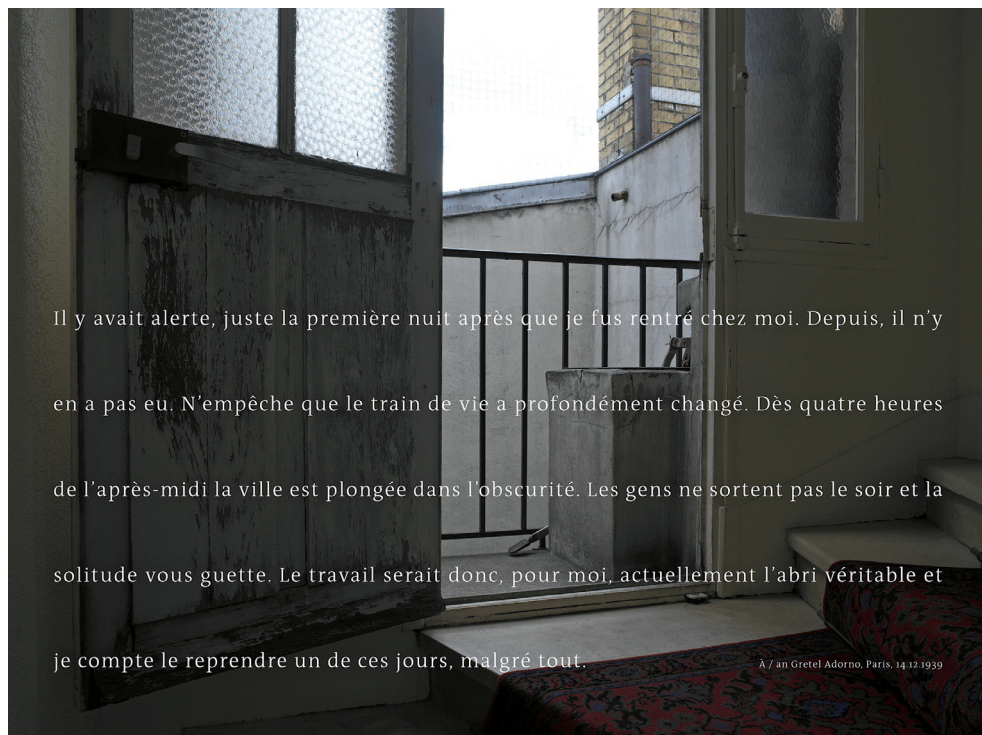
Lorsque je me suis rendu au stade de Colombes je n'avais pas idée d'entrer dans une situation en marge de tout état bien défini. Je m'y suis fait autant que possible, mais à la voir se prolonger les heures noires ne manquent pas. L'envoi que vous m'annoncez de la part d'Adrienne me fera le plus grand plaisir. Si je vous avoue qu'une tablette de chocolat ou quelques cigarettes me feraient plaisir, c'est surtout pour me ménager un signe d'amitié de Votre part.

Am. / 15/11/40, Buch, Verduche, 26/10/1940



Nous ne sommes, jusqu'à présent, aucunement fixés sur notre sort. Il va sans dire que l'attente comporte des heures sombres. La vie en une communauté aussi grande et aussi diversement composée n'est pas toujours facile. En revanche, il faut reconnaître qu'il règne dans le camp un esprit de camaraderie bienfaisante et que les autorités font preuve de vraie loyauté.

A / an Gretel Adorno, Vernüche, après le / nach dem 25.9.1939



Il y avait alerte, juste la première nuit après que je fus rentré chez moi. Depuis, il n'y en a pas eu. N'empêche que le train de vie a profondément changé. Dès quatre heures de l'après-midi la ville est plongée dans l'obscurité. Les gens ne sortent pas le soir et la solitude vous guette. Le travail serait donc, pour moi, actuellement l'abri véritable et je compte le reprendre un de ces jours, malgré tout.

A / an Gretel Adorno, Paris, 14.12.1939



On se demande si l'histoire n'est pas en train de forger une synthèse ingénieuse
de deux conceptions nietzschéennes, à savoir *des guten Europäers* et *des letzten*
Menschen. Cela pourrait donner *den letzten Europäer*. Nous tous nous luttons pour
ne pas le devenir.

An / a Stephan Lackner, Paris, 5.5.1940



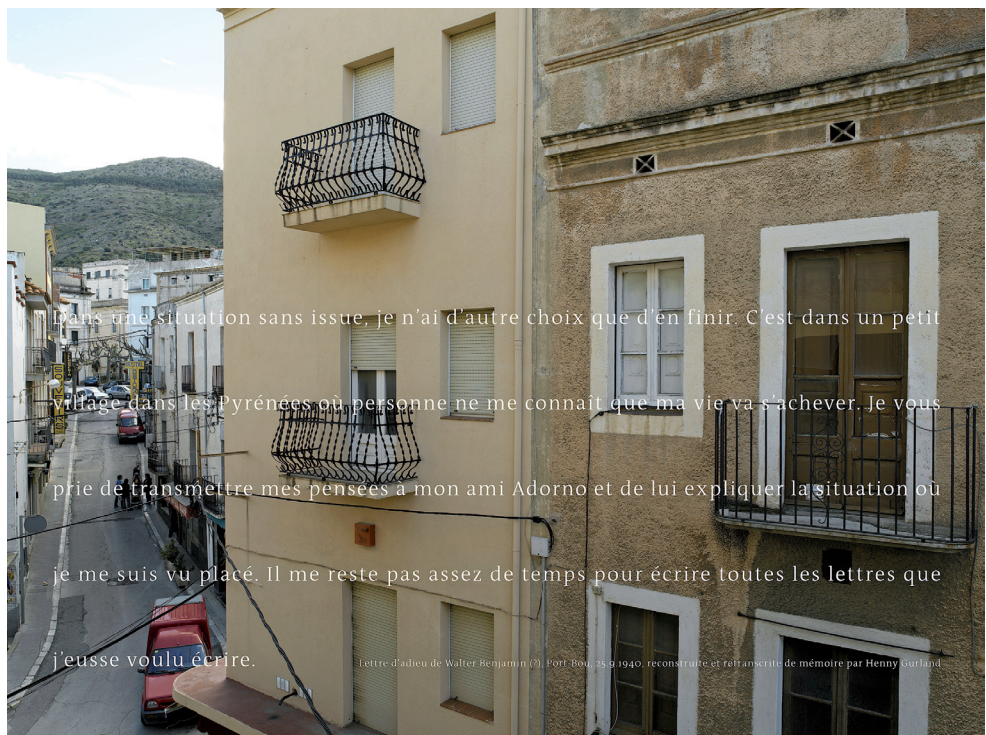
Die völlige Ungewißheit über das, was der nächste Tag, was die nächste Stunde
bringt, beherrscht seit vielen Wochen meine Existenz. Ich bin verurteilt, jede
Zeitung (sie erscheinen hier nur noch auf einem Blatt) wie eine an mich ergangene
Zustellung zu lesen und aus jeder Radiosendung die Stimme des Unglücksboten
herauszuhören.

An / a Theodor W. Adorno, Lourdes, 2.8.1940



Il y a presque un mois que j'ai obtenu le Visa d'Amérique. Tu vois que jusqu'à présent cela ne m'a pas encore servi à grand' chose. Il est superflu de te faire l'inventaire de mes projets râtés ou nouvellement formés. Je pense beaucoup à toi et j'espère de tout cœur qu'une solution provisoire ne tarde pas à intervenir pour toi. Quant aux solutions définitives, il paraît que nous en devons faire notre deuil.

À / an Alfred Cohn, Marseille, 17.9.1940



Dans une situation sans issue, je n'ai d'autre choix que d'en finir. C'est dans un petit village dans les Pyrénées où personne ne me connaît que ma vie va s'achever. Je vous prie de transmettre mes pensées à mon ami Adorno et de lui expliquer la situation où je me suis vu placé. Il me reste pas assez de temps pour écrire toutes les lettres que j'eusse voulu écrire.

Lettre d'adieu de Walter Benjamin (2), Fort-Bon, 25.9.1940, reconstruite et retranscrite de mémoire par Henny Gurland

Im Lichtspielhaus – Fotoarbeit zum kinematografischen Kokon¹

GEORG SIMBENI (Berlin)

Beim Beobachten der das Kino Verlassenden

Die Idee zu dieser Arbeit kam mir, als ich aus meinem Kassenhäuschen in den Panelwänden des Foyers versteckt diejenigen beobachtete, die das Kino verließen – oder um es mit Roland Barthes zu sagen, diejenigen, die gerade einen Identifikationszyklus durchlebt hatten. Denn das Kino, seine räumliche Situation der Anonymisierung in der Dunkelheit, die gleichzeitig eine merkwürdige Privatheit bedingt und dennoch mit einer bestimmten Entkörperung einhergeht, erzeugt für Barthes eben jene Situation der Selbstaufgabe, die eine Metamorphose der Selbstgewissheit einleitet. (Cf. Barthes 1989a) Dabei ist es gerade das Spiel mit dem Licht bzw. seine Funktion, die als „Luminosität“² nicht nur etwas beleuchtet, sondern in seinem Schein dieses Etwas erst produziert. In Bezug auf die Vergewisserung des Selbst bedeutet dies Auflösung und Stabilisierung im selben Moment: Die Abwesenheit der alltäglichen Beleuchtung schafft Raum für den Lichtstrahl des Projektors, der die Individualitäten der Zuseher_innen in einem identifikatorischen Blick bündelt.³ Barthes' psychoanalytische Lesart des auf die Leinwand gehefteten Blicks folgt der triebhaften Bewegung, das projizierte Bild als ideale Identifikationsfläche (als Imaginäres) wahrzunehmen und dem Wunsch, darin aufzugehen: „The image is there, in front of me, for me: coalescent (its signified and its signifier melted together), analogical, total, pregnant; it's a perfect lure“. (Barthes 1989a, 348) Es ist aber dann auch das Licht – in seiner alltäglichen Form der Raumbeleuchtung –, das abrupt diesen Zustand des „Außer-sich-Seins“ beendet, das Selbst wieder in seinen Körper zwingt und in eine Position der Abgrenzung zu den anderen Zuseher_innen. (Cf. Boyken 2009, 69)

1 Mein Dank gilt dem Kino International für die freundliche Genehmigung der Foto-Aufnahmen sowie Julia Prager für die hilfreiche Unterstützung bei der Text-Arbeit.

2 Der Begriff stammt aus dem filmtheoretischen Vokabular Gilles Deleuzes'. Siehe hierzu: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*.

3 Anzumerken ist hier, dass Barthes dabei keine Unterscheidung von männlichem und weiblichem Blick trifft.

In bestimmter Weise löst sich die Situation der Gemeinsamkeit gerade durch das Sichtbarwerden der Körpergrenzen auf.

Dass diese neuerliche Erhellung der Selbstgewissheit aber eine tatsächliche Rückkehr zu einem fixierbaren Status der eigenen Identität bedeutet, lässt sich weder mit Barthes behaupten noch spricht dafür die scheinbar veränderte Haltung derer, die sich an mir vorbei den Weg in den Alltag bahnen. Es ist vor allem Barthes' Einstieg in seinen kurzen Text *En sortant du cinéma* (1975, *Leaving the Movie Theater*, 1989⁴), der mich fasziniert und von dem meine beobachtenden Blicke angeleitet werden. Denn die Perspektive, die Barthes wählt, um seine eigene Erfahrung zu beschreiben, das Gefühl, das in ihm hochsteigt, wenn er selbst den Kokon des Kinosaals verlässt, ist die einer merkwürdigen Außenansicht. In der dritten Person beschreibt Barthes (beinahe die Szenerie eines *film noir* imitierend) eben jenen Übergang zwischen Selbstauflösung und Selbstvergewisserung. Dass er mit dieser Beschreibung beginnt, indem er sie in die Form eines Geständnisses bringt, mag wohl daran liegen, dass dieser einleitende Absatz in gewisser Weise konträr zu dem steht, was diesem folgt, denn wofür Barthes im Weiteren argumentiert, ist ein der Identifikation Standhalten – ein Widerstand gegen das Kino:

There is something to confess: your speaker likes to *leave* a movie theater. Back out on the more or less empty, more or less brightly lit sidewalk (it is invariably at night, and during the week, that he *goes*), and heading uncertainly for some café or other, he walks in silence (he doesn't like discussing the film he's just seen), a little dared, wrapped up in himself, feeling the cold – he's sleepy, that what he's thinking, his body has become something sopitive, soft, limp, and he feels a little disjointed, even (for a moral organization, relief comes only from this quarter) irresponsible. In other words, obviously, he's coming out of hypnosis. And hypnosis (an old psychoanalytic device – one that psychoanalysis nowadays seems to treat quite condescendingly) means only one thing to him: the most venerable of powers: healing. (Barthes 1989a, 345)

Es scheint also gerade dieser Schwellenzustand zu sein, den Barthes zugleich herbeisehnt und ablehnt. Interessant ist hier vor allem, dass er der beschriebenen Fragmentierung des Selbst, dem hypnotischen Zustand, die Macht zuspricht, zu heilen. Aber wovon will Barthes geheilt werden? Möglicherweise beschäftigt ihn die Auflösung jener Spannung,

4 Da ich im Besitz der englischen Ausgabe bin, sind auch die aus diesem Text entnommenen Zitate in englischer Sprache übernommen.

die sich zwischen Realität und Fiktion aufbaut und das Selbst immer schon zerreißt. Vielleicht sieht er ihre Bewaltung im Akt des Betrachtens der Projektion im Kokon des Kinos, bei dem sich Reales und Fiktives wie selbstverständlich zusammenfügen – in derselben Weise, wie er ihr auch zu misstrauen scheint, insofern sich das Bild nicht von seiner ideologischen Aufladung lösen lässt. (Cf. Barthes 1989a, 348)

An dieser Stelle ließen sich sicherlich weitere interessante theoretische Fragestellungen anknüpfen. Ich mache hier allerdings halt und werfe einen genaueren Blick auf die Szenerie, mit der sich Barthes in seiner Zustandsbeschreibung im Übergang umgibt und die auch den Raum bestimmt, den diejenigen durchqueren müssen, die in diesem Moment das Kino verlassen. Denn worum es Barthes zu gehen scheint, ist ein Anhalten des unsicheren Seins, eine Verlängerung des Schwellenraums. Er betont seine Vorliebe, das Kino zu *verlassen*; er wählt die Nachtvorstellung, und zwar nicht die frequentierte an den Wochenenden, sondern die weniger populäre an einem Werktag. Alles scheint darauf hinzudeuten, dass Barthes die illuminierte Nacht als Verlängerung des Dunkels des Kinosaals deutet, dass er den Zustand des Fragmentiert-Seins festhält, indem er den Kontakt zu anderen vermeidet.

Die Möglichkeit der Erfahrung des lautlosen Übergangs von Fiktion zu Realität hängt demnach unmittelbar von den räumlichen Bedingungen ab, von der Inszenierung des Raums im Spiel des Lichts, das wie kein anderer Faktor über die Wahrnehmungskategorie des Authentischen entscheidet. Mein Interesse fokussiert dabei insbesondere das Gehäuse, das Gebäude als Behausung des Kokons, dem Barthes eine derartige Wirkung zuschreibt. Wie setzt das Lichtspielhaus das Spiel mit dem Licht nach der Projektion fort? Wie verhalten sich die Strukturen, die Gewebe des Raums in Bezug auf ihre Illumination?

Die Struktur, das Licht und das Spiel

Mit einer Fotoarbeit das einzufangen, was Barthes mit der filmischen Inszenierung in Zusammenhang bringt bzw. ihre räumliche Funktion auszuweiten, ist allein deshalb kein leichtes Unterfangen, weil es gerade die Unterscheidbarkeit des Films von der Fotografie ist, die Barthes in seinen weiteren Texten im Auge hat. Dennoch lässt sich eine für mich entscheidende Gemeinsamkeit in diesem Prozess der Unterscheidung feststellen, die den zweiten Anhaltspunkt lieferte, an meine Arbeit heranzugehen.

Das Wesen der Fotografie, das Barthes insbesondere in seinem Text *La chambre claire* (1980, *Die helle Kammer*, 1989b) in Frage stellt, um zu einem tatsächlichen Unterscheidungskriterium zu gelangen, lässt sich – so seine Erkenntnis – jedoch gar nicht festmachen; vielmehr erscheine ihr Wesen selbst als „Gefangensein in dem ontologischen Wunsch zu wissen, was sie an sich sei“. (Stein 2008, 1) Damit entzieht sich die Fotografie – wie Barthes weiter schreibt – unablässig der methodischen Eingrenzung, ist immer nur ein „bestimmtes“ Foto, ein „Zufall“, und lässt sich folglich nicht in ein allgemeines Genre einpassen. (Cf. Stein 2008, 1) Zufällig ist die Fotografie deshalb, weil sie das Dargestellte nicht imitiert, sondern eine besondere Beziehung mit ihrem Referenten eingeht, in der sich das Motiv, das „Wirkliche“, in seinem „unerschöpflichen Ausdruck“ zeigt. (Barthes 1989b, 12) Indem sie so immer schon auf etwas tatsächlich „Gewesenes“ verweist, wird die Fotografie als vermittelndes Medium selbst unsichtbar. In dieser Konsequenz kommt sie einer mechanischen Wiederholung des Wirklichen gleich, sichtbar gemacht durch einen physikalischen und chemischen Prozess⁵:

Die Photographie ist, wörtlich verstanden, eine Emanation des Referenten. Von einem realen Objekt, das einmal da war, sind Strahlen ausgegangen, die mich erreichen, der ich hier bin; [...] Eine Art Nabelschnur verbindet den Körper des photographierten Gegenstandes mit meinem Blick: das Licht ist hier, obschon ungreifbar, doch ein körperliches Medium. (Barthes 1989b, 90f)

Die Fotografie imitiert nicht ihren Gegenstand, sie ist keine Kunst, sondern ihre Funktion besteht für Barthes allein im Konservieren von Lichtstrahlen, die von einem real gewesenen Objekt ausgingen. In anderen Worten ist das Foto weder Bild noch Wirklichkeit, sondern etwas Wirkliches, das man nicht mehr berühren kann. (Cf. Barthes 1989b, 97)

Mit ihrem „Sinngesamt“, das „Es-ist-so-Gewesen“ zu bezeugen, stellt sich die Fotografie dem Film entgegen, der laut Barthes eben nur den „Anschein, als wäre es so gewesen“ produziere. (Cf. Barthes 2008, 129) Aufgrund seiner Montage sieht Barthes in ihm vor allem eine Kunst der Fiktion und Imagination, bei deren Betrachtung es unmöglich ist,

5 An dieser Stelle möchte ich eine Ergänzung vornehmen und auch den digitalen Ablichtungsprozess dieser Kategorie zuordnen, da auch die Fotos dieser Arbeit ausschließlich digital erzeugt wurden. Trotz der zahlreichen Debatten um die digitale Fotografie, die von einer besonderen performativen Qualität, einer Verantwortung für den Zweifel am Bild als Abbild bis hin zu einer Re-Auratisierung der analogen Fotografie reichen, werde ich aufgrund ihrer produktionstechnischen Verwandtschaft zur analogen Fotografie nicht näher auf diese Unterscheidung eingehen.

die Aufmerksamkeit auf Details zu richten, insofern diese mit dem nächsten Film-Bild schon wieder verschwunden sind. Für Reflexion bleibe schlichtweg keine Zeit:

Füge ich auch dem Bild des Films etwas hinzu? Ich glaube nicht; dafür bleibt keine Zeit: vor der Leinwand kann ich mir nicht die Freiheit nehmen, die Augen zu schließen, weil ich sonst, wenn ich sie wieder öffnete, nicht mehr dasselbe Bild vorfände; ich bin zu ständiger Gefräßigkeit gezwungen; eine Menge anderer Eigenschaften sind im Spiel, doch nicht *Nachdenklichkeit*; daher mein Interesse für das Photogramm. (Barthes 1989b, 65f)

Ungeachtet der Trennlinie, die Barthes zwischen dem Film und der Fotografie zieht, lässt sich doch eine Gemeinsamkeit feststellen, die man als gewisse Unentscheidbarkeit beschreiben könnte, in der sich Barthes einrichtet, wenn er ein weiteres Mal (und der Unterscheidung zum Trotz) einen Schwellenbereich von Wirklichkeit und Fiktion öffnet, in dem das Licht erst in der körperlichen Aufnahme zu Bedeutung gelangt. Wir haben es hier mit einer pluralisierten Beziehung von Körperlichkeit und Emanation zu tun, einerseits als Identifikationsprozess, in dem der Körper dem Selbst in gewisser Weise entzogen (und in eine Ideologie eingelassen) wird und andererseits als Erkenntnisakt, in dem sich das Selbst mit der Ungreifbarkeit oder der ideologischen Prägung des Wirklichen konfrontiert sieht. Auch wenn Barthes der Fotografie aufgrund der durch sie evozierten Nachdenklichkeit den Vorrang gibt, so bleibt doch eine Faszination, eine Liebe für die filmische Situation erhalten, die er als „verdoppeltes“ Selbst zu retten versucht:

But there is another way of going to the movies (besides being armed by the discourse of counter-ideology); by letting oneself be fascinated twice over, by the image and by its surroundings – as if I had two bodies at the same time: a narcissistic body which gazes, lost, into the engulfing mirror, and a perverse body, ready to fetishize not the image but precisely what exceeds it: the texture of the sound, the hall, the darkness, the obscure mass of other bodies, the rays of light, entering the theater, leaving the hall; in short, in order to distance, in order to “take off” [...]. (Barthes 1989a, 349)

Das Vorhaben, die räumliche Verlängerung des kinematografischen Moments der Des-/Identifikation fotografisch abzulichten, gründet folglich auf einem Zusammenlesen dieser scheinbaren Widersprüche. Aus diesem Grund wurde das Körperliche gänzlich aus

den Fotografien genommen und ist ausschließlich als das präsent, was unkenntlich gemacht ist, nämlich in der absenten Anwesenheit des Fotografen. Meine Intention für diese kurze Bildstrecke ist, den Erkenntnisprozess (notwendigerweise) mit jenem der Desidentifikation zu verbinden, indem die räumlichen Strukturen durch die bewusste Inszenierung des Lichts (sowohl vor der Kamera wie auch durch diese) ihrer reinen Funktionalität enthoben und selbst als Lichtspiel sichtbar werden.

Dabei rührt die Wahl des abgeleuchteten Ortes (das Kino *International* in Berlin) nicht nur daher, dass sich dort tatsächlich mein Kassenhäuschen befindet, sondern es ist vor allem die dort als (historische) Spuren präsente politische Instrumentalisierung des Films und seiner räumlichen Aufführung, die die DDR-Führung sich zu Nutzen machen wollte, Fiktion und Realität miteinander zu verweben. Diesem Kontrollversuch trägt die zentrale Perspektive Rechnung, wobei das Ineinandergreifen der Strukturen durch die Inszenierung des Lichts gerade auf die Unmöglichkeit derartiger Totalisierungsversuche verweist.

Bibliographie

- Barthes, Roland (1989a): *The Rustle of Language*. Berkley und L.A.: University of California Press.
- Barthes, Roland (1989b): *Die helle Kammer*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Barthes, Roland (1990): *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Barthes, Roland (2008): *Die Vorbereitung des Romans*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Boyken, Thomas (2009): „Danke, dass Helden einsam sind / wenn das Licht angeht“. In: Kauer, Katja (Hg.): *Pop und Räumlichkeit: Zwei Phänomene in prekärer Wechselwirkung?* Berlin: Frank & Timme, 1-71.
- Bruder, Johannes (2010): „Die Kultur der Komputation. Digitale Bilder als Index?“ In: *kunsttexte.de* 1/2010: <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2010-1/bruder-johannes-5/PDF/bruder.pdf> (16.09.2012)
- Stein, Swen (2008): „Die Helle Kammer – Bemerkung zur Photographie, eine Lesart.“ In: *kunsttexte.de* 4/2008: <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2008-4/stein-swen-1/PDF/stein.pdf> (16.09.2012)









The Age of Innocence on Screen: A Costume Piece of Tribal Conflict

SONJA BAHN-COBLANS (Innsbruck)

For Klaus
in remembrance of an over 40-year friendship

When Martin Scorsese announced that he was planning to make a film¹ based on Edith Wharton's *The Age of Innocence*, people were somewhat bewildered. What did the themes have to do with what Scorsese had filmed up till then and been so successful with? *Mean Streets* (1973), *Taxi Driver* (1976), *Raging Bull* (1980) and *Goodfellas* (1990) were films from his own background, dealing with experiences that he himself had had or observed in the streets of New York's Little Italy of the 1940s, 50s, 60s and which seemed to be so much his. On the other hand, he had also made *Boxcar Bertha* (1972) for Roger Corman and, above all, *Alice Doesn't Live Here Anymore* (1974) for Ellen Burstyn, which were not his. And then there was *The Last Temptation of Christ* (1988), which, for him, was very close to his heart, his mind and his experience but which many thought did not really belong to his filmmaking concerns and techniques. So how would he deal or even cope with a novel published in 1920, set in the 1870s of New York's upper-class "aristocracy", written by a woman who, through the book, became the first woman to win the Pulitzer Prize and who grew up in that closed society, escaped from it and, in the novel, looks back on it with irony and sarcasm but also bitter humour?

It was Scorsese's friend Jay Cocks who gave him the novel to read and said, "You want to do a romantic piece, a costume piece; well, this is the one, because this is you" (qtd. by Scorsese in Christie/Thompson 2003, 177). In 1980 it did not in the least interest Scorsese because he was finishing *Raging Bull* (1980) and preparing *The King of Comedy* (1983). He finally got down to reading it in 1987 and his filmmaker-mind's eye started working:

¹ For a short chronology of events in *The Age of Innocence* please see the appendix at the end of this article.

I was very taken by the story of the love between Newland Archer and Ellen Olenska, and the most interesting part of it for me was that they couldn't consummate their relationship. So throughout the film, there would be a kind of emotional and erotic tension. I became fascinated by the way that they tried to communicate with each other, and I thought this would be a challenge to try to do. (Scorsese in Christie/Thompson 2003, 177)

How can one express passion smouldering beneath a rigidly ritualised surface in pictures? How does one communicate ardent love if it is against all the rules of society to even think of such a passion in such a context? Together Scorsese and Cocks tried to work on this in the screenplay and, in addition, on the set, where solutions came on impulse or as a result of discussions with the actors/actresses and members of the film crew, like Michael Ballhaus: the touch of a hand, the unbuttoning of a glove, the exchange of a glance, the “adolescent” wagers, the frozen memory of a fleeting image, a burst of colour or a dissolve to stretch the sense of time or emphasise the poignancy of a situation – all effectively placed at the right moment to draw the audience into the feeling of this love affair that was never really a love affair, a dream that never materialised, an obsession that never let go throughout a lifetime. “I wanted on film to give people the impression that I had when I finished reading the book, to have some of the literary experience along with the visual experience of the picture” (Scorsese in Christie/Thompson 2003, 185).

For the style and texture of the film Scorsese (who probably cannot make films without referring to other films) watched William Wyler's *The Heiress* (1949), Orson Welles's *The Magnificent Ambersons* (1942) and several of Luchino Visconti's films, including *Senso* (1954), *L'innocente* (1976) and, above all, *Il gattopardo* (*The Leopard* 1963). Stanley Kubrick's *Barry Lyndon* (1975) also played a role, as did Jack Clayton's *The Innocents* (1961, a film version of Henry James's *The Turn of the Screw*),² Roman Polanski's *Tess* (1979) and several Merchant-Ivory films like *Howard's End* (1984) and *A Room with a View* (1985) (cf. Christie/Thompson 2003, 177-187). For the story development he screened Elia Kazan films (*East of Eden*, 1955 and *Wild River*, 1960). “I wanted to make it [*The Age of Innocence*] different from the usual, theatre-bound film versions of novels” (Scorsese in Christie/Thompson 2003, 179). He had discussions with Kazan to find a way “to get away from conventional theatrical dramaturgy. With *The Age of Innocence*, I wanted to find a way of making something literary [...] and also filmic” (Scorsese in Christie/Thompson 2003, 185).

² Henry James and Edith Wharton were close friends, having both also spent many years of their lives in Europe.

With someone so assiduous, thorough and committed in his research on whatever background he felt was necessary, it is not surprising that Scorsese was completely absorbed in the preparation for his film. He read books on the period, consulted historians and experts on the traditions, customs, dress codes, furniture, interior decoration, paintings, books and language and saw as many movies on the U.S. of the period as he could find. “I’m a history buff [like his father]. [...] I’m interested in the way these people lived, the physical details as well as the codes of their society” (Scorsese in Christie/Thompson 2003, 187). As with the majority of his films, he made detailed directing notes and drawings of the shots before the filming even began: How should the film look; how could he present his way of seeing the material to a modern audience; how was he going to remain true to the spirit of the book when he visualised the words in images, sounds, colours, music, light and movement; how could he make the film recognisably *his* film?

These questions will be answered by taking examples from the film but beforehand we have a title sequence – not by Scorsese – which is an interpretation of Scorsese’s interpretation of Wharton’s novel. It is designed by Elaine and Saul Bass:³ “Each time they would study the film, take a few months, and then send us back a test that exceeded my wildest expectations [...] the endlessly blooming flowers, like love renewing itself again and again, under layers of lace for *The Age of Innocence* [...]” (Scorsese 2010, 48). Bass makes use of Scorsese’s experiments with colour dissolves in the film and superimposes four distinct elements in various combinations: the film world in white type (the actors’ and actresses’ names, etc.), the book (an italicised, calligraphic text), 19th-century society (transparent, intricate veils of lace) and the unconsummated passion (closed flowers that again and again open up and fill out). Blue dissolves into red; red dissolves into yellow with all the shades in between from blue to red to yellow. Perfect straight lines for the “handwritten” text, flawless, threaded lace only really visible in the lit-up shapes of the flowers behind it and the precise contours of opening petals are counterbalanced by the outward, sensual movement of the unfurling, slightly blurred hibiscus flowers, the orgasmic burst of colour and the stately, swelling music⁴ – a reflection of the repression and restrictions of late

3 Ever since the 1950s Saul Bass (1920-1996) has been the undisputed master of film title design. Cf. “Saul Bass. Graphic Designer (1920-1996)”. He and his wife made five title sequences for Scorsese films (*Goodfellas* (1990), *Cape Fear* (1991), *The Age of Innocence* (1993), *A Personal Journey with Martin Scorsese through American Movies* (1995) and *Casino* (1995)).

4 The original music throughout the film was composed by Elmer Bernstein.

19th-century New York society versus the underlying emotions and stifled, unacceptable love below the surface – briefly, the film in a nutshell.

Colour becomes increasingly symbolic in the course of the film itself. Scorsese develops an innovative way of dissolving from one scene to another; instead of fading into black, he fades into yellow, red and white or bursts into the colour that is dominant in a room, public space or emotional situation. The viewer is constantly surprised by such moments and cannot help but wonder what the meaning of such an unusual transition from one shot to the next could be. However, it does not take long to realise that they have a special meaning and add weight to the scene before or after.

I was interested in the use of colour like brushstrokes throughout the film, and how the characters expressed themselves by sending each other flowers [...] they didn't appear to be overtly sensual, so it seemed the flowers were expressive of their emotions. It just didn't seem right to fade to black, it had to be something rich in colour and texture, so I used fades to red and yellow. Sometimes the colours were darker images. [...] We spent a lot of time working out exactly how long the bursts of colour should be on the screen. [...] A lot of the dissolves were scripted, but I also stumbled upon the idea of shortening many shots, like a brush coming through and swishing by, painting bits and pieces of colour. For example, in the conservatory scene at the ball [time code 13:25], when Newland says he wants to kiss May, it was all shot as one take and it took ages before I had them sit down. So I dissolved, he kisses her, and when they start to move, I dissolved again and they're sitting down. There was a similar problem with the dinner scene in France during the honeymoon montage. There's a high angle of the table, the camera booms down, and then there's a dissolve as the camera goes over the table and the food, and then it tilts up to see Newland and Riviere talking. Originally it was all one shot, and as I was doing it I thought, 'This is impossible, how many more tracks are we going to stand in this picture?' So I decided to pull the middle out of the shot, and to me it's one of the best dissolves in the film because it reminds me of an Impressionist painting. (Scorsese in Christie/Thompson 2003, 189-191)⁵

Together with his editor Thelma Schoonmaker, who has edited most of his films ever since his first feature film *Who's That Knocking at My Door?* (1969), Scorsese tried to

5 Cf. Fig. 1a, b, c "The honeymoon dinner in Paris". It is extremely difficult, even impossible, to give a sense of the brushstroke effect in a still because it happens through movement and superimposition. It shortens a longer take and telescopes as well as blurs the image so that the viewer has the impression of a painting.

put some of the longer prose descriptions in Wharton's novel into these dissolves. Altogether this was one of his ways of trying to visually create the "richness of [...] texture" (Scorsese in Brunette 1999, 212) in Wharton's style.

The title sequence ends with a close-up of what looks like a dandelion, a superimposed black-type text and "Directed by Martin Scorsese" in white type, a soprano voice singing from Charles Gounod's *Faust* in Italian (translated from the French for an American audience because Italian was the language of opera),⁶ a dissolve to black and a sudden cut to a large cluster of yellow daisies on a stage – a complete break from visual, emotionally and sexually charged images to the cool reality of "New York City, the 1870s" (time code 2:30). The camera withdraws to show Marguerite holding the daisy she picked from the cluster while she sings and Faust stands next to her. The camera slowly pans leftwards, pauses for a close-up of a gardenia pinned to the lapel of a black jacket and continues upwards into the face of Newland Archer (Daniel Day-Lewis) – the "hero" of the novel and its third-person subjective point-of-view – a successful young lawyer who belongs to the society he was born into but remains somewhat aloof of it. By now and even more clearly as the film progresses, flowers are used to express levels of feeling: one for keeping to the outward appearances expected in polite society, one for communicating the emotions hidden under the controlled surface: white gardenias, varied in size, for Archer, pink roses and bouquets of lilies-of-the-valley for May Welland (Winona Ryder, Archer's fiancée and later wife) and yellow roses for Ellen Olenska (Michelle Pfeiffer, May's cousin and Archer's "secret" love; also red roses, orchids and carnations from Archer's "rivals").

The precision with which Scorsese had his sets designed (Dante Ferretti), his characters clothed (Gabriella Pescucci), and even the etiquette researched (Lily Lodge) are evidence of his determination that the film's texture be true to Wharton's text and, more than that, to local New York history.

In Edith Wharton's novel there is [...] a performance of Gounod's *Faust*. Apparently, *Faust* was performed every year, and everyone went to see not the opera but each other [...]. Choosing the scene involving the picking of flowers, and her singing that he loves me, he loves me not, has a great deal to do with the rest of the picture. When I read the novel, I thought this was a wonderful

6 This opera is shown again with the same singers, the same setting and the same audience later on (cf. time code 1:41:14) in order to show how life for the upper classes of "cultured" New York society was ruled by repetition and habit and how this classic love story was basic for romantic situations – Marguerite is May; Faust is Newland, and Mephistopheles is Ellen.

piece to begin the film. After the opera, we go to the ball, so that for the first twenty minutes of the film you have a complete presentation of the way these people lived, with all the rules and the possibilities of embarrassment and the politeness – but politeness covering the cynicism and gossip of the time. (Scorsese in Christie/Thompson 2003, 182)

This expository setting of the milieu offers an opportunity not only to introduce the society and those people who play a role in it. The film proceeds in the same manner as the book but with fewer characters and less descriptive information about the “dos and don’ts”, the formality of the speech, the dressing codes, all of which repress or even suppress genuine emotions, feelings and reactions that are not acceptable. Those sitting in the boxes are the wealthy citizens, the ones with the money and the social standing, the society that Wharton depicts. This is where the men appear in dark, usually black, suits, high-collared, usually white, shirts and a flower, usually a white gardenia, on the lapel; here is where the exquisite jewelry, the elegant hairdos and the expensive dresses, in which women can hardly breathe, are worn, where the *crème de la crème* meet and where the guardians of propriety keep a close eye on what is going on in that small world: Lawrence Lefferts (Richard E. Grant), “the foremost authority on ‘form’” (Cocks/Scorsese 1993, 2) and Sillerton Jackson (Alec McCowen), “as great an authority on ‘family’ as Lawrence Lefferts was on ‘form’” (Cocks/Scorsese 1993, 3). At the same time, however, it is also an opportunity for Scorsese to experiment with camera movement and editing when the spying on the audience through binoculars, together with the approving or disapproving comments on everyone present, becomes more desirable than watching and listening to the performance of the opera:

I just wanted to get the impression of the richness of the texture of a night at the opera and the audience almost being more interesting to look at than what was going on on stage. I wanted to get a visual counterpart to the power of music [...] I couldn’t bring myself to take a shot and put the usual mask over it that shows that he’s looking through opera glasses. [...] It’s very boring [...] I was almost literalizing the effect of what it looks like when you look through binoculars and try to pick up certain details. Stumbling through that, we fell upon the idea of exposing one frame at a time, stop action, and then printing that frame three times and then dissolving between each shot so that each three frames was a dissolve. That took about a year to figure out. (Scorsese in Brunette 1999, 212-213)

Approximately seven minutes into the film (time code 7:20) we have another of Scorsese's innovations, which presents us with a slight shift in point-of-view. As mentioned above, Wharton's 3rd-person central intelligence in the novel is Newland Archer – together with occasional omniscient narrating – but at this point in the film it becomes clear to the viewer that Scorsese has a different focus. He “use[s] a voice-over narration from the book” with Joanne Woodward reading directly from Wharton's text. “The gracefulness of the prose has a kind of scathing, ironic violence to it” (Scorsese in Christie/Thompson 2003, 185) so that Scorsese gives his audience a vivid experience of the flavour of Wharton's prose. For adaptation purists this is, of course, a problem because the voice-over narrator is not in the book and makes a difference to the perspective and to the interpretation. In Wharton's novel the plot development is dependent on Archer's perspective and he does not see or know everything. By shifting the perspective to a narrator, who comments or expands on situations, Scorsese has the possibility to be suggestive of what is going on behind Archer's vision. Moreover, it is a clever move on his part to give this voice to the author of the very novel he is adapting. “I love that idea of a female voice, taking us through [...] and setting us up for the fall. [...] You get to trust the voice and then she does you in [...] like he gets done in. I thought that was so wonderful” (Scorsese in Brunette 1999, 208). He nevertheless remains faithful to the text in so far as Woodward reads it as a kind of commentary on the visuals with the tone and wording of the original and he injects his own vision and his own integrity as Martin Scorsese into the film's texture by using the techniques, style, sound, inventiveness and intensity for which he is known as a filmmaker.

In his quest for the right texture and a more satisfying sense of how the upper classes lived, since he himself had not moved in such circles the way Wharton had, Scorsese paid very close attention to what and how they ate. “The food was important as a sign of what the people are. It couldn't be there just to be eaten, it had to be presented in a certain way” (Scorsese in Christie/Thompson 2003, 188). Exquisite porcelain bowls, silver or gold-plated serving platters, silver cutlery, engraved glasses, damask tablecloths and serviettes, white candles in tall silver candlesticks – at every dinner these are presented and filmed differently, depending on the situation, the occasion, or the hierarchical position in society. Floral arrangements with an array of freshly cut flowers and tiered plates filled with exotic fruit are also part of every social dinner, as are other luxuries like port, sherry, wine, Roman punch and rum. Footmen serve and answer one's every wish but everything functions according to carefully set-up formats; each person knows what he/she can or

cannot do, what he/she can or cannot expect. The conversation runs along specific lines with topics that are rigidly ritualised; the individuals are approached at specific moments on camera and the whole “performance” has the appearance of idle leisure and studied harmony.

A good example is the evening arranged by the van der Luydens in response to the all-round “regret” and “unable to accept” of New York society to a dinner “to meet the Countess Olenska.’ [...] The refusals were more than a simple snubbing. They were an eradication” (Cocks/Scorsese 1993, 7). The van der Luydens were on the highest level of New York society and set an example for all on how to behave.

They dwelled in a kind of super-terrestrial twilight, and dining with them was at best no light matter. [...] The Trevenna George II plate was out. So was the van der Luyden Lowestoft, from the East India Company, and the Dragonet Crown Derby. When the van der Luydens chose, they knew how to give a lesson. (Cocks/Scorsese 1993, 9)

It was necessary to teach good breeding, politeness and courtesy, to demonstrate that families had to close their ranks and respect their members no matter if they approved of them or not. Ellen Olenska’s behaviour constantly showed that she had no idea about the social procedures in New York’s upper classes. She “arrived rather late. Yet she entered without any appearance of haste or embarrassment the drawing room in which New York’s most chosen company was somewhat awfully assembled” (Cocks/Scorsese 1993, 8) and, following this, she commits another *faux pas* after dinner: “It was not the custom in New York drawing rooms for a lady to get up and walk away from one gentleman in order to seek the company of another. But the Countess did not observe this rule”(Cocks/Scorsese 1993, 9).

The dinner itself is filmed with careful attention to detail. The camera first pans across the silver platter with lid, the china plates and porcelain dishes, all specially copied from the originals, followed by close-ups of elaborately prepared dishes placed before the guests. The camera cuts to a straight-on medium shot of the table and the twelve guests, sitting upright, surrounded by ornate candlesticks and burning candles, several crystal glasses for each person, heavy silver cutlery, gilt-edged menus and in the middle a large, tiered floral arrangement. A bird’s eye shot from above makes sure the viewer has the lay of the land and then a straight-on tracking along the table from right to left draws the dinner to a close with a dissolve into the drawing room afterwards – a solemn exercise in ingrained polite-

ness and respectful distance with an underlying atmosphere of disapproval, of which Mme Olenska is completely oblivious. (Cf. Fig. 2 “The dinner at the van der Luydens”)

Within the confines of candlesticks with candles, within the spaces between them, each guest is alone with what he/she really thinks. It is hard to imagine that nothing goes on in their minds but we do not find out about it unless Wharton or Scorsese permits us to. Hence the characters are like puppets or machines obeying the demands of the social mores unless they are in any way iconoclasts or critics of the behaviour of those who do or do not follow the rules!

Scorsese gives the audience a chance to catch a glimpse of how the strings are pulled and tensed at the dinner parties and in the drawing rooms. They are semi-private, semi-public places where the individual has more chance to flex his/her muscles and carefully express opinions that would be frowned upon in the opera, the theatre or at a ball. Here too, in addition to the rules of eating and conversing, the homes with their interior decoration, furniture and paintings are put on show.

The paintings in the film reflect the characters of the people who own them and who are displaying them in their homes. [...] we were able to find out what paintings those people had in their houses at that time. [...] we were able to track down those paintings. I chose maybe about 150 for use in the film. Of course, we had to make replicas, and since it was going to cost too much money, I had to cut down the numbers further. (Scorsese in Christie/Thompson 2003, 189)

The furniture and interior decoration are opulent and the rooms are rather crowded with heavy curtains, beautifully upholstered armchairs and sofas, richly carved writing desks and thickly woven carpets, all checked for their historical authenticity. The opera, the ball, the theatre, the dinners, the drawing rooms are all the places where people meet, where they size one another up and decide on who is acceptable and who is not, where the texture of the social world clashes with the texture of the private world and it is this clash that interests Scorsese most. He did not have much experience with the smooth surface of upper-class society but, behind or under it, there was a tough, brutal and cruel battle of emotions that was being fought, and this world was the one that corresponded to the world of his experience and brought him closer to the characters in the story.

Newland Archer, May Welland and Ellen Olenska are the central characters of both the novel and the film but they are also representative of what exists directly on and

below the surface of late 19th-century American Victorian society. At the beginning Newland is the perfect New York gentleman, young, attractive and self-assured. He is keen to show that he knows exactly where his loyalties lie, that he approves of the rules and regulations of a smoothly functioning society, that he is integrated into its social mores, that he is an educated man and a good match. He wants to make it absolutely clear that he is worthy of the younger, sportive and pretty May Welland, that he is bent on marrying her and is thus doing what is expected of him according to his status and environment. He has no doubts that it is the right thing for him and goes about it with determination and insistence. Even in his suffering and pining for the Countess just before the wedding he tells her that he does not intend to marry anyone else but May (cf. Cocks/Scorsese 1993, 22). This is the Newland who prevails in spite of his longing for Ellen and her rocking his boat almost to the point of threatening the whole carefully built-up, comfortably structured society of 1870s New York. Having got himself into the position of moving from one world to another – from the world of propriety, pledges, family loyalty and denial to the world of passion, iconoclasm, adventure and novelty – Newland, in a way, loses control and becomes the weakest of the three characters, which Scorsese can sympathise with. As he says, “I can identify with those feelings of wanting to take and not taking, of wanting to proceed with something and not proceeding, for many different reasons – shyness, a certain kind of propriety, or deciding that it wasn’t such a great idea” (Scorsese in Christie/Thompson 2003, 194).

Thrown back and forth between the two women in his life, Newland can hardly cope with the strain. On the one hand May stands for the world he was born into, which he accepts, which he knows is the only one he can survive in if he wants to be successful and recognised but which is intolerant, exclusive and inflexible toward “outsiders” and renegades in their ranks. On the other hand, due to his reading, travels and innate curiosity, Newland is drawn to everything out of the ordinary, adventurous and different, which Ellen Olenska certainly represents for him. His interest in her is aroused even before he actually becomes aware of it and this shows in his conversation during and after dinner at the Archers (time code 19:18) with Sillerton Jackson, where Newland’s facial expression and comments are gently provocative and the script uses such words and phrases as “argumentative”, “reddening slightly” and “with some force” (Cocks/Scorsese 1993, 6-7) to suggest his increasing involvement in her plight. As things progress he tries to keep the two sides of his interests parallel to each other until Ellen gains the upper hand and May recedes into the background, only to have the pendulum swing in the other direction due

to the force of circumstances. Throughout the film (and the novel), while he is moving from one to the other without having the strength to break with the pretence and brutality of the one or the nonchalance to embrace the bohemianism of the other, one cannot help but think that he wants his cake and eat it; no wonder he feels he has wasted his life even though it was generally agreed that he “was a dutiful, loving father, and a faithful husband” (Cocks/Scorsese 1993, 45).

[...] [T]he brutality of the flanking movement that is put upon Newland Archer by his wife, and by the heads of the family, [...] was extraordinary, I thought. There is that wonderful revelation when he finally understands that everybody knows what’s going on between him and Ellen, when he sees his wife smile at him at that party. Everybody’s known all along. Two people are in love with each other, and they think nobody else knows and everybody knows. It’s the slow and agonizing and brutal way in which they undo him – and it’s all done extremely politely. It’s pretty brutal, I think. (Scorsese in Schickel 2011, 199-200)

As Scorsese comments, “In the book, the first indication of him *thinking* that May knows, is when she says in the hallway at night. ‘And you must be sure to go and see Ellen.’ Newland wants to think that nobody knows [...]” (Scorsese in Christie/Thompson 2003, 192). However, only at the farewell dinner for Ellen, organised by May as a parting gesture, does Newland finally see the light and “guessed himself to have been, for months, the center of countless silently observing eyes and patiently listening ears. He understood that, somehow, the separation between himself and the partner of his guilt had been achieved. And he knew that now the whole tribe had rallied around his wife. He was a prisoner in the center of an armed camp.” (Cocks/Scorsese 1993, 42; cf. Fig. 3 “The farewell dinner for Madame Olenska”)

The silent organization which held this whole small world together was determined to put itself on record. It had never for a moment questioned the propriety of Madame Olenska’s conduct. It had never questioned Archer’s fidelity. And it had never heard of, suspected, or even conceived possible, anything at all to the contrary. From the seamless performance of this ritual, Archer knew that New York believed him to be Madame Olenska’s lover. And he understood, for the first time, that his wife shared the belief. (Cocks/Scorsese 1993, 43)

What irony in this slightly changed prose of Edith Wharton's (cf. Wharton 1999, 214). What better way to show just how harsh, scathing and malignant the society was in her eyes and how much she disliked their behaviour! Her sympathy clearly lay with Newland Archer, which also accounts for her use of him as the central intelligence in her novel but also as the emotionally dehydrated filter of the society he, to all intents and purposes, remained faithful to.

May is the ideal wife for Newland; at the beginning she is still very innocent, naive and unformed but very much in love with him, whom she admires and adores ("I do love you, Newland. Everything you do is so special" Cocks/Scorsese 1993, 13). She knows her role as the fiancée of the most eligible young man in New York and she knows what her duties towards her family and close relatives are. She will be faithful and loyal, loving and pliant ("It was wonderful, he thought, how such depths of feeling could co-exist with such an absence of imagination" Cocks/Scorsese 1993, 20) but as matters develop she becomes more and more wily and finds ways to keep Archer tied to her while at the same time behaving as though butter would not melt in her mouth. For Archer she will be his possession when they are married, an empty vessel which he has to fill with *savoir-faire* and turn into a real woman and companion. It takes him a while to realise that he is not the one who decides but that May is much quicker than he thought to notice that her husband's heart is elsewhere, with Ellen Olenska, the Countess, her cousin. She turns the boat around and takes action.

The problem that Scorsese had, of course, was to find a method to give clues or hints at May's growing awareness of the attraction her cousin exerted on her fiancé/husband. In Wharton's novel this is not the case because Archer is the central intelligence and the perspective is generally his. Since film is an audio-visual medium and not primarily a verbal one, it was necessary for Scorsese to include hints or foreshadowings of what was to come in order not to create the feeling in the audience that they were being inexplicably kept in the dark. At the same time it was also important not to make it too obvious because the tension would then be lost. It is more than likely that viewers see that moment of awareness at different points in the film but, if one watches the film very attentively (or on a second viewing), there is a moment already in the scene in the drawing room after the van der Luydens' dinner (cf. time code 29:40) where May smiles in a come-hither fashion at Newland across the whole room after Ellen sat down next to Newland on the sofa and just after Mrs van der Luyden says that she has "never seen May looking

lovelier. The Duke thinks her the handsomest woman in the room” (Cocks/Scorsese 1993, 10). Or another moment (cf. time code 36:22), not much later, where Newland and May are walking together in the aviary and May says, “You *do* love me, Newland. I’m so happy!” (Cocks/Scorsese 1993, 13) as though she had her doubts. These doubts are expressed again in a different way when, in a scene (cf. time code 53:09) where she drops her distance and “dishonesty” and becomes surprisingly brash and resolute (“Let’s talk frankly, Newland. Sometimes I’ve felt a difference in you, especially since our engagement.” Cocks/Scorsese 1993, 19), she tells Newland she does not want to become his wife if it means someone else has to suffer. On the surface she is referring to an earlier affair of Newland’s but it could as well be a sly reference to her cousin.

May’s campaign to prevent Archer from leaving her is carried out cunningly and surreptitiously. Every act is aimed at making the union between Newland and Ellen impossible. She works on Ellen and keeps an eye on Newland. The pressure is increased until the moment when Newland himself actually realises that she knows what is going on and that she had known all along. In fact one wonders why he did not realise it sooner, for example, when she insisted on asking rather specific questions about his going to Washington or not, and even proved, at least to herself, that he was actually lying to her (cf. time code 1:32:36-1:33:15).

May: [...] But how can you meet Ellen and bring her back if you have to go to Washington yourself this afternoon?

Archer: I’m not going. The case is off. Postponed. I heard from Letterblair this morning.

May: Postponed? How odd. Mama had a note from him this morning as well. He was concerned about Granny but he had to be away. He was arguing a big patent case before the Supreme Court. You said it was a patent case, didn’t you?

Archer: Well, that’s it. The whole office can’t go. Letterblair decided to go this morning.

May: Then it’s not postponed?

[The blood rises in Archer’s face]

Archer: No. But my going is. (Cocks/Scorsese 1993, 36)

Later *she* appears to lie to him when he asks her about Ellen’s – for him – sudden plan to return to Europe but she is much more subtle in her answers to him than he is to her. Telling Ellen that she is pregnant, before she actually knows that she is, is, of course,

one way of making certain that Ellen will return to Europe, thus “forcing” Newland to embrace his familial duty.

May’s final triumph, however, is after the farewell dinner when she asks Newland for a moment to talk over the successful evening with him in his library (cf. time code 1:52:46-1:56:51). Again he tries to tell her he wants to go abroad and she interrupts him to drop the bomb of her pregnancy, which once again changes his whole life as did his encounter with Ellen in the beginning. The rhythm of the scene is remarkable. At first husband and wife are at opposite ends of the room in a long shot. May moves into the room and sits down on a chair opposite Newland with the fire between them. Since they are closer to each other we have medium shots while they discuss his plans to travel. The camera closes in on her; the tension rises to a peak, and the audience knows she has won. (Cf. Fig. 4a, b, c, d “May’s news of her pregnancy”)

[W]hen she gets up and says to Newland that she’s afraid the doctors won’t let her go, you know he’s finished. I figured out that as she gets up from the chair, we should do it in three cuts, three separate close-ups, because I thought he’d never forget that moment for the rest of his life. He’d play it back many times. When she gets up, I thought we should play it back like a memory. It’s a medium shot, then a shot of her coming into the frame, and then a third one, so that she almost grows in stature. We shot it very quickly, three takes each, one at 24 frames, one at 36 and one at 48. There was something about the way her dress moved, like a flower opening or something growing, that meant at 24 frames that it was too quick, but at 48 it might be better – not too slow, but a little overcranking. The beginning of the scene is the only time that you see them in a wide, theatrical, almost proscenium frame. He’s sitting all the way in the left of the frame, and she comes in on the right. It’s as if they’re on stage, and now the final act is going to be played out. This was the key scene that made me want to make this picture. (Scorsese in Christie/Thompson 2003, 192-194)

Ellen is completely ignorant of all the expectations and rules of the society she bursts into. Having grown up in Europe and gone through an unpleasant marriage with a Polish count, she returns to her hometown with absolutely no idea of what she is getting herself into. She breaks one rule after the other, is free of all the strings that hold the New York society together and does what she pleases. But when she slowly gains an inkling of what is going on, the “snubbing”, the “eradication”, she becomes more sensitive and vulnerable. “They all lived in a kind of hieroglyphic world. The real thing was never said or

done or even thought, but only represented by a set of arbitrary signs. These signs were not always subtle, and all the more significant for that” (Cocks/Scorsese 1993, 7): “Does no one here want to know the truth, Mr. Archer?” (Cocks/Scorsese 1993, 12).

Whether she is conscious of it or not, Ellen Olenska is a *femme fatale*, a woman of the world, depraved because of the life she led in a decadent Europe. This was how Americans saw Europe in the late 19th century (cf. other 19th-century American authors, especially Henry James). She went through much pain and many negative experiences but she still knows how to make herself interesting to men (cf. Julius Beaufort (Stuart Wilson)). She is flirtatious and likes attention but she is also perceptive when she realises how the new environment functions and does not hesitate to comment on the duplicity of the set-up. “But now I want to cast off all my old life ... to become a complete American and try to be like everybody else” (Cocks/Scorsese 1993, 15), she says, whereas before she showed more discrimination in her views by responding to Archer’s “They [her friends and family] want to help” with “Oh, I know, I know. But only if they don’t hear anything unpleasant. [...] The real loneliness is living among all these kind people who only ask you to pretend” (Cocks/Scorsese 1993, 12). And later: “I never understood how dreadful people thought I was [...] I was stupid, I never thought. New York seemed so kind and glad to see me.” (Cocks/Scorsese 1993, 23)

However, she also has fights and arguments with Newland, which never seems to happen with May, and these clearly arise from frustration and desperation: “[...] you’re the one who’s made it [marriage, by talking her out of a divorce] impossible. [...] And I did what you asked me. For May’s sake. And for yours. [...] You were just afraid of scandal for yourself, and for May” (Cocks/Scorsese 1993, 22-23). This leads to a revealing of their passion for each other and to an important confession she then makes: “Newland. You couldn’t be happy if it meant being cruel. If we act any other way, I’ll be making you act against what I love in you most. [...] Don’t you see? I can’t love you unless I give you up” (Cocks/Scorsese 1993, 23; Fig. 5 “Ellen and Newland”).

At this stage Newland thinks it must be possible for them to come together because “Nothing’s done that can’t be undone. I’m still free” (Cocks/Scorsese 1993, 23). Later on, however, after he has returned from his honeymoon with May, when they meet in Boston, they are at loggerheads again:

Ellen: I only want to be honest with you.

Archer: Honest? Isn't that why you always admired Julius Beaufort? He was more honest than the rest of us, wasn't he? We've got no character, no color, no variety. I wonder why you just don't go back to Europe.

Ellen: [quietly] I believe it's because of you.

Archer: Me? I'm the man who married one woman because another one told him to. [...]

Archer: If you're using my marriage as some victory of ours, then there's no reason on earth why you shouldn't go back. You gave me my first glimpse of a real life. Then you asked me to go on with the false one. No one can endure that.

Ellen: [quietly controlled] I'm enduring it. (Cocks/Scorsese 1993, 31-32)

Clearly, she loves him but she has also been playing with his infatuation with her. Sometimes she eggs him on and then, when it could go too far, she holds him at arm's length, teases him, withdraws from him. Her face becomes hard and expressionless or she loses her temper and shouts at him. In his suffering he reacts differently, becomes sarcastic, angry and disbelieving. Three scenes where they are closer to one another than at any other time remain in the viewer's mind, the two quoted from above: one before Newland's marriage in Ellen's house (cf. time code 1:01:23-1:05:12) and the other afterwards in Boston (cf. time code 1:18:15-1:24:10) and then the third where they take the carriage together from the station to Ellen's (and May's) grandmother (cf. time code 1:33:35-1:36:14). He tries to plead with her to keep up their relationship and then, in his frustration, jumps out of the carriage and leaves her to finish the journey on her own. At this point he parts with her in anger and desperation. At the farewell dinner in her honour they exchange platitudes and then non-committal goodbyes on parting. It does not appear to affect Ellen much. While Archer's eyes follow her moves and he clearly would like to get closer to her in spite of the fact that he knows he has no chance anymore, she refrains from even casting a pleading or sad glimpse at him as she leaves.

It is interesting that these three characters are in a way representative of the three strata of New York society. Ellen Olenska is everything that is outwardly rejected, criticised and penalised because of her background, her behaviour and her attitudes, just like Julius Beaufort, "who passed for an Englishman, was known to have dissipated habits, a bitter tongue and mysterious antecedents. His marriage assured him a social position, but not necessarily respect" (Cocks/Scorsese 1993, 2). Most of New York would not admit that secretly they probably would like to and sometimes, unknown to most, pos-

sibly did indulge in the ways they disdained so much in public. May Welland/Archer, on the other hand, is the perfect product of accepted upper-class society, perhaps not on a par with the van der Luydens, who “stood above all the city’s families” (Cocks/Scorsese 1993, 9) but in her youthful innocence she reacts in every way according to all the rules as expected of her. That she has other sides to her, which we only find out about in the course of the film, is due to the fact that Newland does not see her as capable of developing. True to Wharton’s novel, Scorsese has placed Newland in the mid-position. He is drawn to both women because they correspond to the two sides of his personality, one that approves of and is fully integrated into the *status quo* of 19th-century New York and one he would like to throw himself into to get a taste of the unknown.

The frequent and standard question for critics and theorists in connection with adaptations is whether Scorsese in his film is really true to Wharton’s novel or not. As with any adaptation from one medium to another, scenes, persons and descriptions are deleted or telescoped. A film can only have a certain length, especially if it is to be commercially successful. The order of events or a conversation is changed because parts of the prose narrative were left out or needed to be placed elsewhere in order to hold the logic of the plot together. In Scorsese’s case, the changes are done thoughtfully so that only the close reader of Wharton’s novel could feel in any way betrayed. The most important or most noticeable ones in *The Age of Innocence* are the voice-over narration, the hair colour of the two women and the ending of the film, three changes that could play a role in the interpretation. The introduction of the voice-over narrator reading from the original Wharton novel is an addition that was discussed earlier in this article. The words and sentences Woodward speaks are, however, not always Wharton’s. This is possibly because her style is 19th century and Scorsese was filming for a modern audience or he felt the sentences needed to be more 20th century in tone.

For Edith Wharton it was probably natural to make May blonde and Ellen dark. May was the positive figure, the one who represented all that was good but also “decent” in that society, whereas Ellen had the role of the evil one, who lured the hero away from what, according to the ruling codes, was right for him. If Scorsese had wanted to, he could have had Winona Ryder and Michelle Pfeiffer dye their hair blonde or dark respectively. But maybe he wanted to reverse the colours to work against the tradition and get away from the black/white dichotomy. Some seem to think that he should have exchanged the actresses and given Pfeiffer the role of May and Ryder the role of Ellen but then May would have been taller than Ellen and it would have been more difficult

to create the girlishness, naiveté and surface helplessness of May and the experienced, woman-of-the-world assurance of Ellen the way they did. Their respective stature and physiognomy were well-suited to their roles. Moreover, both Winona Ryder and Michelle Pfeiffer as well as Daniel Day-Lewis were Scorsese's first choices for the roles they play.

A more problematic change is the end of the film. Firstly, in greater detail in the novel and only briefly in the film, we are told about how things developed after Ellen left and the baby was born, about the children's development and May's death but, in the film, there is nothing of Archer's successful life as a local politician after his wife died.

Something he knew he had missed: the flower of life. [...] When he thought of Ellen Olenska it was abstractly, serenely, as one might think of some imaginary beloved in a book or a picture: she had become the composite vision of all that he had missed. That vision, faint and tenuous as it was, had kept him from thinking of other women. He had been what was called a faithful husband; and when May had suddenly died [...] he had honestly mourned her. Their long years together had shown him that it did not so much matter if marriage was a dull duty, as long as it kept the dignity of a duty: lapsing from that, it became a mere battle of ugly appetites. [...] After all, there was good in the old ways. (Wharton 1999, 219)

In the film this is boiled down to: "Whenever he thought of Ellen Olenska, it had been abstractly, serenely, like an imaginary loved one in a book or picture. She had become the complete vision of all that he had missed" (Cocks/Scorsese 1993, 46). Secondly, the trip to Paris with his oldest son (in the book *Dallas*, in the film *Ted!*) is more or less the same but the last act, "the end of their pilgrimage" (Wharton 1999, 228), i.e. visiting Ellen, is different. Archer is still the romantic he was at the beginning of the film. There was no reason why he should not go up now and see, even openly kiss, his Ellen but, instead, he prefers going back in time to a memory of her on the shore looking out at the sea and the sailing boat when he wagered with himself that he would only go to her if she turned around and looked at him, which she did not do (cf. time code 1:13:25) – an extremely poetic and vivid moment for him. Between the original moment and the memory Archer learns in Boston that Ellen had not turned around on purpose but that clearly did not reduce his attachment to the memory. When Scorsese was preparing to film this last scene, he was confronted with the whole set which wanted the two to come together and finally consummate their love:

People never forgave the fact that Daniel Day-Lewis and Michelle Pfeiffer don't get to make love in the film. But that's the story. Even at the end, when we were shooting in Paris, Michael Ballhaus, my DP [director of photography], looked at me, and goes, Oh, why can't he go upstairs? When, at last, he could safely embrace Ellen, I said, He can't. He can't go up. That's what she loved about him. What are you going to do, be inconsistent at the last minute? (Scorsese in Schickel 2011, 200)

What Scorsese did do, however, which was not in the novel and which was undoubtedly “inconsistent at the last minute”, was to bring that Impressionist image of Ellen on the pier back on screen. “Just say I'm old-fashioned” (Cocks/Scorsese 1993, 48), Archer says to his son to escape from facing her in reality. He stays on the street bench in the small square near Les Invalides and stares up at her windows. The setting sun creates sparkling reflections on the windows, which remind him of that moment on the pier. Archer's memory of her standing there is different because this time she does turn round and slightly smile at him, which somehow consoles his romantic side and satisfies his desire. The film description in the script has: “A sailboat starts to sail between the shore and a lighthouse. Ellen, in the summer house, watches it. Her back is to him. The sailboat glides between the shore and the lighthouse. Ellen stands in the last brilliant burst of the setting sun. She starts to move. She turns around and smiles” (Cocks/Scorsese 1993, 48; cf. Fig. 6a, b “The original moment & memory of Ellen on the pier; the wishful thinking”). When the servant closes the windows the image disappears and Archer gets up and slowly walks across the small square to go back to his hotel. In the official film script, on the other hand, “Archer remains on the bench, alone in the twilight” and in the novel the last sentence is closer to the film but the image on the pier is not there. Instead we have:

‘It's more real to me here than if I went up,’ he suddenly heard himself say; and the fear lest that last shadow of reality should lose its edge kept him rooted to his seat as the minutes succeeded each other. He sat for a long time on the bench in the thickening dusk [...] a moment later a man-servant came out on the balcony, drew up the awnings, and closed the shutters. At that, as if it had been the signal he waited for, Newland Archer got up slowly and walked back alone to his hotel. (Wharton 1999, 229)

In all three versions there is an acceptance of the *fait accompli* of never having fully lived but nevertheless done the right thing. In addition Archer feels consoled that his wife had been the one who realised his suffering, which she had in fact caused. Archer's romanticism is perhaps a concession to a modern audience, which yearns for a positive ending; it is perhaps the furthest Scorsese could go without changing the essence of the end of Wharton's novel. However, it certainly changes the final intention in the sense that Wharton, who knew the world she was writing about, was clearly not prepared to make any concessions to her readers. That was the world Archer was living in and he was still too weak in his personality to break out of it as she had done. As Amy Taubin perspicaciously writes in her review of the film in *The Village Voice*:

If you understand that this is a film cast in the negative, that it's not about the decor and the costumes, the funereal profusion of food and flowers, but rather the unseen and the unspoken, that which doesn't happen on the screen and could never happen, then it's sad in a way that films seldom are. The implication is, one can survive passion only by renouncing it. From the opening slo-mo image of the flower unfurling, sensuality is posed as overwhelming – a threat, a disruption, you could be sucked into that sweetness, you could die. Better to keep it at a distance. Make it into art. A moviegoing affair. A fetishistic object. (Taubin 1993, 12)

One can, of course, criticise Scorsese for making some of the changes he made but there is little doubt, from the way he makes them, that he was intent on keeping as close to Wharton's text as possible without denying himself the pleasure of making a film of his view of the novel, which emphasised the denial, the sadness, the frustration of Newland's life without telescoping it through his eyes and his understanding of the world. By changing the central intelligence of a character to an abstract voice-over of a narrator, Scorsese opened the door to a broader psychological approach and to experiments with filmic techniques (camera movement and perspective, colour dissolves and fades, fast and slow motion, creative editing, rhythm and pacing of scenes). By reproducing the way of life, thought and traditions of upper-class, 19th-century New York in close and accurate detail, he was able to visualise its wealth, its narrow-mindedness and its underlying brutality that are described in the novel with incisive words, harsh criticism and ironic humour.

Whatever adaptation theorists and critics object to in the film, one thing is clear: Scorsese made his film to give audiences *his* impression of the book, how *he* sees the

characters, their behaviour, their environment, their hopes in a form that reflected his personality as a film director. After all, what else does anyone do when reading a novel?

Appendix

Chronology of *The Age of Innocence*

The Age of Innocence is the story of a traditional upper-class marriage and a doomed romance. It is embedded in late 19th-century New York society and opens with two very important institutions – an opera performance of Gounod's *Faust* and a ball at the only large private ballroom, where New York's upper-class society comes together once a year.

Newland Archer has just got engaged to May Welland and the Countess Ellen Olen-ska, May's cousin, has just returned from Europe after a disastrous marriage. At a dinner which she is invited to (Fig. 2) by the van der Luydens, the leading family of New York, her non-conformist ways soon come to the fore so that those present are irritated and perturbed by her but Newland's curiosity is aroused. She unexpectedly and unconventionally invites him to visit her at her home. This is the first time they are alone together and a romance between them develops from then on, which becomes the driving force through the rest of the story.

The film alternates between Newland and May and Newland and Ellen in the same way as Newland is thrown back and forth between wanting to abide by the rules and regulations of his environment and yearning to break out and experience something different. Newland tries to convince May to fix a wedding date while, at the same time, trying to prevent Ellen from getting a divorce from her Polish husband, which New York society disapproves of. He himself is not convinced but he feels he has to save her reputation as well the family's. When he next visits her at her house, they are both on edge but confess their love for each other in a passionate kiss and embrace (Fig. 5), which, in the next moment, leads to Ellen rejecting him because she knows that he is too much ingrained in New York society to cope with disregarding the rigid rules of society. Newland and May get married and go on a honeymoon to Europe, mainly to London and Paris (Fig. 1). Back in New York the couple visits May's grandmother, who

asks Newland to look for Ellen, whom he finds on the pier gazing at the water in the glow of the setting sun (Fig. 6a), a moment which becomes fixed in his mind. His interest in her has been re-awakened. He feels he must see her. Knowing she is in Boston, he goes there and they discuss their relationship with a mixture of desperation, anger and love.

Meanwhile, unknown to Newland, May has been pulling strings to keep him tied to her and to influence Ellen to keep away from him. Newland arranges to meet Ellen at the station when she comes from Washington to look after her grandmother and in the carriage on the way to her grandmother they have a last passionate encounter, which ends in Newland getting out of the carriage in anguished despair. He has realised two things: he cannot have Ellen and he cannot be without her. He tries to win her over again at a meeting in the art museum but this time she leaves him with the command not to follow her. When May tells him that Ellen is returning to Europe again, he realises that he has lost his love but it is only at the farewell dinner which May gives for Ellen (Fig. 3) that he finally has to admit to himself that all New York had known about him and Ellen and that his wife was at the centre of the conspiracy to thwart their unseemly relationship. The same evening May tells him that she is pregnant (Fig. 4a-d), which finalises the break and forces him to accept his role as a father and husband.

A short account follows about what happens in the Archer family the next twenty-five or so years – the births and growing up of their three children, May's early death, the changes in New York society and Archer's lonesomeness. A phone call from his oldest son results in a trip to Paris where Ellen has been living. Ted takes his father to meet Ellen but Archer prefers to stay on the bench in the square in front of her flat, where he muses about his memories of her – the image of her on the pier – only this time she turns around and smiles at him (Fig. 6b; this is not in the novel). That satisfies him enough to get up and leave the square for his hotel.

Stills from the film



Fig. 1a:
“The honeymoon dinner in Paris”, slightly high angle (1:08:58)



Fig. 1b:
“The honeymoon dinner in Paris”, camera over the table – impressionistic effect (1:09:02)



Fig. 1c:
“The honeymoon dinner in Paris”, tilt up to Archer & Riviere (1:09:07)



Fig. 2:
“The dinner at the van der Luydens”, bird's-eye perspective (0:26:38)



Fig. 3:
“The farewell dinner for
Madame Olenska”, armed
camp (1:48:51)



Fig. 4a:
“May’s news of her pregnancy”,
medium shot (1:54:49)



Fig. 4b:
“May’s news of her pregnancy”,
gets up (1:54:53)



Fig. 4c:
“May’s news of her pregnancy”,
comes into frame (1:54:54)



Fig. 4d:
“May’s news of her pregnancy”,
grows in stature (1:55:02)



Fig. 5:
“Ellen & Newland”, no future
(1:04:57)



Fig. 6a:
“The original moment &
memory of Ellen on the pier;
the wishful thinking”, original
situation & memory (1:13:00 &
2:06:42)



Fig. 6b:
“The memory of Ellen on the
pier; the wishful thinking”, turns
and smiles (2:06:54)

Bibliography

Primary sources

- Cocks, Jay/Scorsese, Martin (1993): *Complete Script for The Age of Innocence*. In: <http://www.suburbia.com.au/~keene/Scripts/AgeOfInnocence.txt> (15.4.2011).
- Scorsese, Martin (dir.) (1993): *The Age of Innocence*. Perf. Daniel Day-Lewis, Michelle Pfeiffer, Winona Ryder. Columbia Pictures.
- Wharton, Edith (1999): *The Age of Innocence* (1920). Ware, Herts: Wordsworth Editions Ltd.

Secondary sources

- Brunette, Peter (ed.) (1999): *Martin Scorsese Interviews*. Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- Christie, Ian/Thompson, David (eds.) (2003): *Scorsese on Scorsese*. Rev. 3rd ed. London: faber & faber.
- Corrigan, Timothy (ed.) (2012): *Film and Literature. An Introduction and Reader*. 2nd ed. London & New York: Routledge.
- Saul Bass. Graphic Designer (1920-1996). In: <http://designmuseum.org/design/saul-bass> (1.7.2012).
- Schickel, Richard (ed.) (2011): *Conversations with Scorsese*. New York: Knopf/Doubleday.
- Scorsese, Martin (2010): "Saul Bass's Cinematic Art. Director Martin Scorsese Remembers the Designer's One-of-a-Kind Movie Posters". In: *Architectural Digest* 67.3 (March), 44-48. stylec.yuku.com/reply/110300/Re-Marty-on-Saul-Bass-in-AD#.T_p373CK7-Q (7.7.2012).
- Taubin, Amy (1993): "The Age of Innocence (1993)". In: Lim, Dennis (ed.): *The Village Voice Film Guide. 50 Years of Movies from Classics to Cult Hits*. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, 9-12.

„Mit der Kamera konnte ich meiner Mutter auf einmal nahe sein ...“

Meine „Zigeuner“ Mutter. Ein Film von Therese L. Ràni¹

BEATE EDER-JORDAN (Innsbruck)

Mai 2008. Ich spaziere in Prag mit einer Gruppe Studierender der Innsbrucker Vergleichenden Literaturwissenschaft zu einem Treffen mit tschechischen Roma-Autor_innen, das meine Kolleg_innen von der Prager Romistik² für uns organisiert haben. Der Künstler Alfred Ullrich begleitet uns zu dieser Gesprächsrunde. Wir sind „auf Exkursion“, die Stationen Linz, Wien und Brünn sowie viele Begegnungen mit Roma und Roma-Kultur liegen bereits hinter uns. Während unseres Aufenthalts in Prag steht auch der Besuch der Buchpräsentation von *Sudba Ursitorů* auf dem Programm. Dieser Klassiker der Romani-Literaturen des französischen Autors Matéo Maximoff wurde ins Tschechische übersetzt und von Alfred Ullrich illustriert. Anlässlich der Präsentation des Buches werden Ullrichs Bilder in Prag ausgestellt. Auf dem Weg zum Treffpunkt mit den Roma-Autor_innen erzählt mir Herr Ullrich, dass er Sinto³ ist, bereits viele Jahre in der Nähe von Dachau lebt, seine Familie aber in Wien zu Hause ist. Wir unterhalten uns angeregt, er erzählt mir auch von seiner Mutter, die in einem Heim lebt. Ich frage ihn, ob er den Film *Meine „Zigeuner“ Mutter* von Therese L. Ràni⁴ kennt. „Das ist meine Mutter, den Film hat meine Schwester gemacht“, ist seine Antwort. Diese Information erschüttert mich, sie freut und verstört mich gleichermaßen. Ich lernte Herrn Ullrich vor einer halben Stunde kennen, er ist ein Fremder – und mit einem Schlag weiß ich viele sehr persönliche, intime Fakten aus seiner Familiengeschichte und damit auch über ihn. Seine Mutter ist KZ-Überlebende, sein Vater war bei der Waffen-SS und heiratete die Mutter nach dem Krieg. Die Eltern

1 Ich danke Lilly Habelsberger, Alfred Ullrich, Franz Reisecker und Egon Humer herzlich für Gespräche, E-Mails und Informationen sowie Lilly Habelsberger für die Erlaubnis, ihre Zeichnungen aus der Therapie in der vorliegenden Publikation abbilden zu dürfen.

2 An der Universität Prag kann Romanes (Romani) als vollwertiges Studium belegt werden.

3 Sinto: Mann aus der Gruppe der Sinti

4 Im Film wird Ràni mit Akzent auf dem a geschrieben, im publizierten Filmtext fehlt der Akzent auf dem a. Das Romani-Wort „rani“, bei Boretzky/Igla mit Akzent auf dem i, bedeutet Dame, Herrin. (Boretzky/Igla 1994, 242)

und der sechs Monate alte Sohn seiner Mutter wurden in Auschwitz ermordet, die meisten der vielen Geschwister der Mutter starben in Konzentrationslagern. Die Mutter zog die Kinder alleine groß und ist eine schwer traumatisierte Frau, die ihre Ängste an ihre Töchter und ihren Sohn weitergab. Als Kinder hungerten Alfred Ullrich und seine zwei Schwestern, aber die Mutter brachte sie durch, indem sie mit Vorhängen hausieren ging. Ich „kenne“ Alfred Ullrichs Mutter und seine Schwester Lilly Habelsberger aus dem Film. Der Bub, der auf den im Film gezeigten Schwarz-Weiß-Fotos zu sehen ist, muss also Alfred sein.

Es ist nicht nur das Wissen um Alfred Ullrichs Vergangenheit, das mich verstört, es sind auch die ambivalenten Reaktionen der Studierenden auf den Film, die ich vor Augen habe: Darf man das mit einem Menschen machen? Darf man ihn so darstellen, wie die Mutter in *Meine „Zigeuner“ Mutter* dargestellt wurde? Das waren Fragen, die Studierende an der Innsbrucker Vergleichenden Literaturwissenschaft aufwarfen, wenn wir den Film in Proseminaren, auch in jenem zur Vorbereitung auf die Exkursion, ansahen. Es gab heftige Diskussionen: zahlreiche positive Kommentare, einige Student_innen aber reagierten empört. Warum? Jene, die den Film kritisierten, beanstandeten, dass die Mutter – ihrer Lesart nach – als Mittel zum Zweck eingesetzt werde, die Tochter wolle sich von ihrem eigenen Trauma befreien, das geschehe auf Kosten der Mutter.

Informationen zum Film und eine Analyse ausgewählter Elemente sollen den Sachverhalt verdeutlichen. Im Mittelpunkt stehen dabei „diagnostizierte“ Brüche in der Erwartungshaltung des Publikums und intermediale Strategien, anhand derer die Macht des Traumas erahnbar wird. Voranstellen möchte ich einige allgemeine Bemerkungen zur literarisch-künstlerischen Annäherung an den nationalsozialistischen Genozid durch Roma und Sinti.⁵

Mittlerweile existieren Lieder, Musikstücke, Erzählungen, literarische Texte, Bühnenstücke, Bilder, Skulpturen, Filme und Hörstücke, die das Überleben und Sterben in der NS-Zeit und die Nachwirkungen des Holocaust⁶, den Roma⁷ erlitten, thematisieren. Jahrzehntlang schwieg die große Mehrheit der europäischen Roma, jeder einzelne Akt des

5 Ausführlich gehe ich auf dieses Thema im Beitrag *Die nationalsozialistische Rassen- und Vernichtungspolitik im Spiegel der Literatur der Roma und Sinti* ein. (Cf. Eder-Jordan 2008)

6 Zur Wahl der Bezeichnung Holocaust in Bezug auf den Genozid an den Roma cf. Tcherenkov/Laederich 2004, Vol. 1, 184 und Eder-Jordan 2008, 116f. Nach Giorgio Agamben ist die Bezeichnung Holocaust strikt abzulehnen. (Cf. Agamben 2003, 25-28)

7 Ich verwende Roma als Überbegriff für alle Roma-Gruppen. Teilweise spreche ich auch von Roma und Sinti. Bei den Sinti handelt es sich um eine Untergruppe.

Schreibens, des Malens, des Filmens, konnte als Ausnahme gewertet werden. Mündliches Erzählen, häufig auf Romanes, in der eigenen Sprache, fand statt. Den Kindern wurden aber nur Bruchteile des erlebten Schreckens zugemutet, in vielen Fällen nicht einmal das. In zahlreichen „Familien“ bildete auch der Akt des Sprechens über den Genozid die Ausnahme. Das Wort Familie setze ich unter Anführungszeichen, Familien- und Gruppenverbände der Roma wurden in der NS-Zeit zerstört, mit fatalen Konsequenzen für die Überlebenden. Frauen und Männer, viele von ihnen hatten ihre Kinder, Lebenspartner_innen und Eltern verloren, gründeten neue Familien. Nach 1945 dürfte zwar das mündliche Erzählen der Älteren untereinander und – manchmal – die Thematisierung des Holocaust in Liedern die häufigste Annäherung an das Erlebte gewesen sein,⁸ es gab aber viele Roma, die über den Genozid nicht sprechen konnten. Eine Tradierung des Erlebten an die Nachkommen fehlte in vielen Familien:

Die Speicherungstechnik in der Roma-Gesellschaft, die mündliche Erzähltradition, die auf Wiederholung angelegt ist, versagte angesichts des Traumas. Der Holocaust war nicht erzählbar, er sprengte die Kapazität, die Disponiertheit, das Vermögen der mündlich verfassten Gesellschaft der Roma, das Geschehene zu vermitteln, und verdamnte sie so zum Schweigen. [...] Der Völkermord an den Roma blieb auch deshalb für Jahrzehnte ein völlig unaufgearbeitetes Thema, weil die Roma sich im Rahmen ihrer mündlichen Kultur kaum, und die Wissenschaft sich erst sehr spät damit auseinanderzusetzen begannen. (Eder-Jordan 2009, 178)

In Österreich war es Ceija Stojka, eine Überlebende der Konzentrationslager, die das Schweigen brach und 1988 den autobiographischen Text *Wir leben im Verborgenen. Erinnerungen einer Rom-Zigeunerin* gemeinsam mit der Ethnologin und Filmemacherin Karin Berger herausbrachte. Die vielfältigen Hürden, denen sich Ceija Stojka ausgesetzt sah, analysierte ich an anderer Stelle (cf. Eder-Jordan 2009): Wie schreiben, wenn man diese Kulturtechnik als Kind nicht lernen durfte, einem der Schulbesuch verboten war? Wie schreiben, wenn Schreiben nicht als anerkannte Tätigkeit betrachtet wird, schon gar nicht für eine Frau? Wie schreiben, wenn durch den Akt der Veröffentlichung die ganze Familie als Roma geoutet wird? Wie sich schriftlich dem Trauma annähern? Wie überwältigend die Macht des Traumas ist, beschreibt die Kulturtheoretikerin Aleida Assmann:

⁸ Cf. u.a. Heinschink/Juhász 1992 und Hemetek/Heinschink 1992.

Trauma bezeichnet in jeder Hinsicht das Gegenteil zur freien Konstruktivität: Hier geht es um die Nachwirkungen einer schmerzhaften Extremerfahrung, die nicht loszuwerden sind und Macht über das Individuum gewinnen. In schroffem Gegensatz zur konstruktivistischen Vorstellung von der Verfügungsmacht, die die Gegenwart über die Vergangenheit hat, steht also das Trauma, das die Macht bezeugt, die die Vergangenheit über die Gegenwart hat. Indem es das Extrem der Entmächtigung des Subjekts und der Unverfügbarkeit der Vergangenheit in den Mittelpunkt stellt, ist das Traumakonzept neben dem konstruktivistischen Gedächtnismodell zu einem zentralen post-säkularen Konzept avanciert. Es besetzt in der gegenwärtigen Theorie eine wichtige Systemstelle, an der eben diese These von der umfassenden Machbarkeit und Selbstkonstruktion des Menschen ihr Vorzeichen wechselt und in ihr Gegenteil umschlägt. (Assmann 2002, 36f.)

Die Traumatisierung einer KZ-Überlebenden und ihrer Nachkommen, insbesondere ihrer Tochter, bildet eines der Hauptthemen des Films *Meine „Zigeuner“ Mutter* aus dem Jahr 1998⁹.

Meine „Zigeuner“ Mutter

Die Sintiza¹⁰ Lilly Habelsberger filmt unter dem Pseudonym Therese L. Ràni mit einer DV-Kamera ihre Mutter bei alltäglichen Tätigkeiten. Das klingt wenig spektakulär. Um welch ein ungewöhnliches und schwieriges Projekt es sich dabei handelt, wird Rezipient_innen sofort klar. „Rund um meine Mutter war immer alles rot: Blut, Mord, Totschlag!“ (Rani 1998, 69) Im 30-minütigen Film wird ein Fenster zu den Traumata der Mutter und der Tochter geöffnet.

Die Kamera begleitet eine alte, verhärmte Frau, im Supermarkt, in der Wohnung, auf der Straße. Der Text zum Film stammt von Lilly Habelsberger, gesprochen wird er von der Schauspielerin Andrea Eckert. Die Stimme der Kommentarsprecherin führt Zuseher_innen durch die Bilderwelt des Films, der Text kommentiert das Aussehen, die Gefühle, die Eigenschaften der Mutter, analysiert die Mutter-Tochter-Beziehung, das

9 Erstaussstrahlung ORF „kunst-stücke“, 6. Februar 1998.

10 Frau aus der Gruppe der Sinti

zentrale Thema des Films, sowie die in der langjährigen Therapie der Tochter entstandenen Zeichnungen und Fotografien aus der Kindheit und Jugend der Tochter sowie einige Fotografien aus der NS-Zeit. Zwischendurch erklingen kurz die Stimmen der Tochter und der Mutter, gesprochen wird dabei auf Romanes, in der Variante des Sintitikes, und auf Deutsch. Auch die Beschreibung einer Zeichnung (Abb. 1) wird von der Tochter in ihrer „authentischen“ Stimme kommentiert. In der Realisierung des Films arbeiteten mehrere Personen zusammen. Habelsberger filmte und verfasste den Text, der in der publizierten Version viereinhalb Seiten umfasst. (Rani 1998, 69-73) Zum Zeitpunkt der Aufnahmen ist sie eine „Laienfilmerin“, sie hat noch keinerlei Filmerfahrung. Produziert und gestaltet wurde *Meine „Zigeuner“ Mutter* von Egon Humer. Weitere Mitarbeiter_innen sind Karina Ressler (Schnitt), Franz Reisecker (Musik), Dietmar Schipek (Sounddesign), Andrea Eckert (Kommentarsprecherin), Heinrich Mis und Christian Riehs (Redaktion). (Cf. Humer o.J.) Am Schnitt des Filmmaterials war Lilly Habelsberger nicht beteiligt. Die Tatsache, dass 2003 der Film *Ein Lied, dessen Worte ich längst vergessen habe. ...vererbtes Leid...* herauskam, hat unter anderem mit dem Wunsch Habelsbergers zu tun, einen eigenen Film zu machen. In diesem zweiten Film zeichnet Lilly Habelsberger für Kamera, Buch und gemeinsam mit dem Produzenten, Gernot Muhr, für die Gestaltung des Films verantwortlich.¹¹ Gegenstand des vorliegenden Beitrags ist der Film *Meine „Zigeuner“ Mutter*, einige Hinweise auf den zweiten Film lasse ich aber einfließen. Die Arbeit an den beiden Filmen trug dazu bei, dass die Tochter ihr eigenes Trauma überwinden konnte. Der Gebrauch der Kamera, der gemeinhin mit Distanz assoziiert wird, ermöglichte Habelsberger eine Nähe zur Mutter:

Das ist meine Mutter. Die ersten Aufnahmen, die ich von ihr gemacht habe, sind unscharf. Ich habe mich aber so gefreut, daß meine Mutter so locker und lustig ist. [...] Mit der Kamera konnte ich meiner Mutter auf einmal nahe sein... und ich bin fast in sie hineingekrochen. Ich konnte meiner Mutter nahe sein und brauchte dabei keine Angst zu haben. (Rani 1998, 69)

11 Das Copyright für *Ein Lied, dessen Worte ich längst vergessen habe* liegt bei Lilly Habelsberger, Gernot Muhr und Alfred Ullrich.

Die Rahmung des Films

Auf der Homepage des Produzenten Egon Humer werden Konzept und Ziel der Programmreihe, zu der der Film *Meine „Zigeuner“ Mutter* gehört, erklärt: „Meine Zigeuner-Mutter ist Teil der ‚shooting back‘ DV-Programmreihe. [...] Personen in privaten Lebensbereichen [agieren] in Interaktion mit einer DV-Kamera.“ Angestrebt wird eine „Film-Autorenschaft“: persönlicher „Blickwinkel, Subjektivität“, vereint „mit der Kommentierung des Aufgenommenen“. [...] „Ziel der DV-Programmschiene ist die Darstellung einer unbekannt[e] Welt, ein anderer Blick auf die Realität, als Extremform radikaler Subjektivität. Eine Art selbstreflexive Ebene, über gesellschaftliche Prozesse aus der Sicht Betroffener.“¹²

Ist dieses Vorhaben gelungen? Geht die Schaffung des Kunstwerks auf Kosten der Mutter? Sie ist die Aufgenommene, ihr Seelenleben und das Seelenleben der Tochter, die die Film-Autorenschaft innehat, werden in Bild und Ton übersetzt. Anhand unterschiedlicher Zeichensysteme findet eine Annäherung an die psychische Verfasstheit der Mutter und der Tochter statt. Bei der „Lektüre“ des Films entsteht der Eindruck, dass die Filmautorin, Therese L. Rani/Lilly Habelsberger, ihr eigenes Trauma aus freien Stücken öffentlich macht. Die Mutter ist diejenige, über die gesprochen wird, diejenige, die nicht zu Wort kommt.¹³ Im Folgenden soll u.a. auf Brüche in der Erwartungshaltung des Publikums eingegangen werden, wobei bereits die Verwendung des Wortes „Zigeuner“ im Filmtitel als Bruch der Erwartungshaltung gelten kann.

Überlegungen zum Filmtitel

Der Titel des Films lautet *Meine „Zigeuner“ Mutter*. Die doppelte Verbindung des Wortes „Zigeuner“, einerseits mit dem Possessivpronomen „meine“, andererseits mit dem Substantiv „Mutter“, signalisiert eine große Nähe des sprechenden Subjekts zu der als „Zigeuner“ Mutter bezeichneten. Die Verwendung des Begriffs „Zigeuner“ ist im deutschen Sprachraum aufgrund seiner primär abwertenden, aber auch romantisierenden

12 Cf. Humer o.J. Habelsberger erzählt, dass der Film *Meine „Zigeuner“ Mutter* als Teilprodukt eines größeren geplanten Filmprojekts entstanden ist, das aber nicht realisiert wurde. (Habelsberger 2012)

13 Die hier angesprochene Problematik verweist auf Spivaks Schrift *Can the Subaltern speak?*, in der sie uns zeigt, welche Hürden sich subalternem Sprechen entgegenstellen. (Cf. Spivak 2008)

Konnotationen höchst umstritten, Bezeichnungen wie „Roma“ bzw. „Roma und Sinti“ treten in vielen Kontexten an die Stelle von „Zigeuner“. Allein zwischen dem Zeitpunkt, zu dem der Film erstmals ausgestrahlt wurde (1998), bis heute (2012), lässt sich eine zunehmende Distanzierung von der Bezeichnung „Zigeuner“ in medialen, öffentlichen und zum Teil auch privaten Diskursen feststellen.¹⁴ Weshalb sie dennoch die Bezeichnung „Zigeuner“ wählt, macht die Filmautorin deutlich:

Auch wenn man jetzt die Zigeuner Roma und Sinti nennt, ist das für mich noch keine Problemlösung. Persönlich distanzieren mich nicht von dem Wort ‚Zigeuner‘, weil es das ganze Drama dieser Menschen beinhaltet und zum Ausdruck bringt. Mit dieser Bezeichnung sollte an das Leid dieser Menschen erinnert werden. Stattdessen ein anderes Wort zu setzen, löst nicht die Mißstände auf und ehrt nicht die Toten. (Rani 1998, 72)

Wie lässt sich dieser Standpunkt (Verwendung der Bezeichnung „Zigeuner“) rezipieren? Habelsberger macht auf wunde Punkte beim Wechsel zu einem (vermeintlich) anerkennden Sprachgebrauch aufmerksam. Die Bezeichnung wird ausgewechselt, aber es hapert gewaltig an einer mit dem Bezeichnungswechsel einhergehenden Neuorientierung auf der Ebene der Handlungen. „Ich kann auch nicht feststellen, daß jetzt zum Beispiel meine Mutter in der Gesellschaft anerkannt wäre, nur weil man jetzt Roma und Sinti sagt.“ (Rani 1998, 72) Das markanteste und traurigste Beispiel dafür ist der politisch korrekte Sprachgebrauch auf der Tafel der Sprengfalle in Oberwart im Burgenland, bei deren Entfernung vier Roma im Februar 1995 starben. Auf der Tafel stand: „Roma zurück nach Indien“. Mord und korrekter Sprachgebrauch schließen sich nicht aus.

Mit dem Film gelingt es Lilly Habelsberger, Egon Humer und allen anderen Beteiligten, an das „Drama dieser Menschen“ zu erinnern. Die Wahl der Bezeichnung „Zigeuner“ im Kunstkontext des Films erscheint mir sinnvoll und nachvollziehbar. Geschichtliche und diskursive Zusammenhänge sowie Diskriminierungsmuster werden im Film reflektiert und damit Forderungen erfüllt, die gemeinhin für die Verwendung einer anerkennden Sprache Voraussetzung sind.¹⁵ Diese Reflexion findet außerhalb des Kunstkontexts selten statt. Der Gebrauch von Sprache ist ein Tun, ein Handeln. Und auch

14 Cf. „Fotoaktionen gegen das Wort ‚Zigeuner‘ im Cafe Korb“ (2012).

15 Cf. Verein][diskursiv (2011): „Sprachliches Handeln und Diskriminierung“. In: www.migrazine.at. Online Magazin von Migrantinnen für alle. <http://www.migrazine.at/artikel/sprachliches-handeln-und-diskriminierung> (15.02.2012), zit. nach Perko/Czollek 2012, 18f.

wenn es keine Garantie gibt, dass ein Wechsel der Bezeichnung (u.a. der von „Zigeuner“ zu Roma) zu anerkennendem Handeln führt, so befinden wir uns trotzdem in einem Prozess, in dem unser sprachliches und außersprachliches Tun reflektierter, bewusster und anerkennender werden kann – daher ist der Wechsel von „Zigeuner“ zu Roma im allgemeinen und wissenschaftlichen Sprachgebrauch durchaus sinnvoll (wobei sich die Bezeichnung „Zigeuner“ nicht völlig vermeiden lässt, da sie ein historisch gewachsener Terminus und keineswegs immer ein Synonym für „Roma“ ist).

Bruch mit Erwartungshaltungen des Publikums

Im Film werden auf formaler und inhaltlicher Ebene die Erwartungshaltungen des Publikums gebrochen. Die Bild-Ton-Beziehung ist ungewöhnlich, die Musik Franz Reiseckers hat nichts mit Roma-Musik zu tun, sie orientiert sich am Thema „Traumatisierung“, der Text zum Film hält kritische Distanz zur eigenen Gruppe, den Sinti, sowie zu den Nicht-Roma.

Werfen wir zuerst einen Blick auf die Bild-Ton-Beziehung im Film. Sie unterscheidet sich vom sogenannten „Normalfall“ älterer Prägung, der folgendermaßen charakterisiert werden kann:

Die Filmsprache entsteht nach Heymanns Auffassung „durch eine äußerst komplizierte Interferenz zweier im Grunde heterogener Zeichensysteme. Das eine von beiden ist ein *optisches Zeichensystem* und besteht aus sehr dynamischen Bildreihen, die einen kontinuierlichen *Bilderfluß* ergeben. Das andere ist akustisch-verbal sprachlicher Natur und besteht aus mehr oder weniger zusammenhängenden *Wortketten*. Beide interferieren so, daß sie eine homogen anmutende, verstehbare Textur ergeben [...] Ihr Ineinander-Verwobensein, das hier als Interferenz definiert wurde, ist am Beispiel textiler Webvorgänge strukturell am ehesten begrifflich zu machen. In beiden Fällen geht es um ein Ineinanderwirken von ‚Kette‘ und ‚Schuß‘, wobei offen bleiben muß, welches Zeichensystem die Ketten- oder Schußfunktion übernimmt. Der Bilderfluß oder der (diskontinuierliche) Wortstrom. Das Produkt ist in jedem Falle jener von Bildschirm und Leinwand her bekannte *Ton-Bild-Teppich*, der als Einheit erlebt und als integrierte Aussage verstanden wird. (Heymann 1963, 74f., zit. nach Gast 1993, 34)

Anders als hier beschrieben, besteht der Film *Meine „Zigeuner“ Mutter* nicht aus einem kontinuierlichen Bilderfluss, der mit einem diskontinuierlichen Wortstrom interferiert, vielmehr sind sowohl der Bilderfluss als auch der Wortstrom diskontinuierlich. Die Bildfolge bricht wiederholt ab, die Schnitte sind hart, öfters wird ein black screen eingesetzt. Kontinuierlich im Film erscheint, obwohl sie nicht durchgängig ist, die Filmmusik – durch die Wiederholung der musikalischen Sequenzen und die ständige Wiederaufnahme des Leitmotivs. Aber auch in diesem Film wird der „Ton-Bild-Teppich“ als „Einheit erlebt und als integrierte Aussage verstanden“ (Heymann, zit. nach Gast 1993, 34). Hier ist anzumerken, dass ein diskontinuierlicher Bilderfluss vor allem in der Videokunst gang und gäbe, in Dokumentationen über Roma allerdings selten zu sehen ist.

Zu einem weiteren markanten Bruch mit Erwartungshaltungen des Publikums kommt es durch die avantgardistische Filmmusik von Franz Reisecker. Auf eine Nähe zu Roma-Musik (zum Thema „Musik der Roma“ cf. Hemetek 2001) wird zur Gänze verzichtet. Die musikalischen Sequenzen, Vokal- und Instrumentalmusik, die häufig wiederholt werden, sind mit der Figur der meist schweigenden Mutter verbunden, sie setzen meist dann ein, wenn die Mutter im Bild erscheint. Es sind „schmerzhaft“ Töne, sie korrespondieren mit der Information, die die Rezipient_innen des Films erhalten: Die Mutter ist eine schwer traumatisierte Frau. Die immer wieder einsetzende und zum Teil abrupt abbrechende Musik geht eine Symbiose mit dem Trauma ein, von dem die Filmautorin erzählt, das die Zuseher_innen imaginieren und der Mutter zuordnen.

Ich habe die Musik damals intuitiv zu den Bildern des Rohschnittes entwickelt. Egon Humer sagte mir damals, ich solle doch ein paar Töne und kurze melodische Stücke machen. Er hat dann die Musik angelegt. Als er damals der Tochter der Protagonistin, die ja alles gefilmt hat, den Film das erste Mal mit meiner Musik zeigte, ist Therese [...] in Tränen ausgebrochen. Mich hat das selber dann sehr berührt und ich war von der Wirkung überrascht. Zuerst hatte ich die Befürchtung, dass meine Musik zu sehr psychologisiert. Es gab damals auch Kritiker, die meinten, eine unauffälligere Musik würde dem Film guttun.

Das Klavierthema hab ich für die Mutter geschrieben. (Reisecker 2012)

Der Musik kommt in diesem Film herausragende Bedeutung zu, sie übernimmt eine interpretierende und kommentierende Funktion und erinnert damit an Stummfilmzeiten

(cf. Gast 1993, 37).¹⁶ Das „Anlegen“ der musikalischen Sequenzen an die Filmaufnahmen, an die bewegten Bilder der Mutter, die in der Rezeption einen bewegungslosen Eindruck vermitteln, wurde von Egon Hummer vorgenommen (Reisecker 2012). Wie genau Reisecker mit seiner Musik den „Ton“ traf, zeigt auch Lilly Habelsbergers emotionale Reaktion auf die Filmmusik, als sie sie das erste Mal hörte.

So wie die geschnittenen und montierten Aufnahmen der Mutter vermittelt auch der Einsatz der Musik im Film den Eindruck einer stillstehenden Zeit. Interessant ist hier ein Blick auf den Zusammenhang von Soundtrack und Bild in Bezug auf die Vorstellung vom Ablauf der Zeit. Das folgende Zitat ist allgemein gehalten, es bezieht sich auf keinen speziellen Film: „Der Ton aktualisiert auch die Zeit. Ein tonloses Bild wird lebendig, wenn ein Soundtrack hinzugefügt wird, der eine Vorstellung vom Ablauf der Zeit hervorrufen kann.“ (Monaco 1980, 199f., zit. nach Gast 1993, 38) Bezieht man diesen Gedanken nun auf den hier zur Diskussion stehenden Film, so lässt sich Folgendes sagen: Der Ton, die Musik, aktualisiert auch im Film *Meine „Zigeuner“ Mutter* die Zeit, allerdings nach den Gesetzen des Traumas – die stillstehende Zeit.

Kommen wir zum Filmtext. Es werden eine Reihe von Themen angesprochen, die im Alltagsdiskurs über Roma keine Rolle spielen, obwohl sie von großer Bedeutung sind. Im Text wird auf jegliche Romantisierung verzichtet, er steht in kritischer Distanz zu Sinti und Nicht-Sinti/Nicht-Roma und gibt tiefe Einblicke in die heilende Wirkung der langjährigen Psychotherapie, der sich die Tochter unterzog. Geschildert wird der lange Weg hin zum Begreifen, dass „Zigeuner“ keine Schuld trifft. Dass sie weder die Schuld am nationalsozialistischen Genozid tragen, dem die große Mehrheit der europäischen Roma zum Opfer fiel, noch an den Diskriminierungen und Gewalttaten nach 1945. Die Befreiung, die die Tochter verspürt, ist eine Befreiung von Schuldgefühlen, an denen besonders auch die Kinder litten und – wohl in erster Linie – die Befreiung von der Angst vor der Mutter:

Ich wurde in ihrer Angst und in ihrem Leid erzogen. Dafür habe ich sie gehaßt, verflucht und in Gedanken umgebracht. Mein Leid ist ihr Leid. Das Blut, das über mich rinnt, rinnt aus ihren Augen.

Auch die Kinder von Überlebenden sind im KZ. Auch sie sind eingesperrt worden und müssen sich befreien. (Rani 1998, 73)

16 Zur Funktion von Musik in Filmen cf. Gast 1993, 37. Franz Reisecker komponierte auch Musik zu Stummfilmen (*Panzerkreuzer Potemkin* und *Po Zakonu*).

Es war für mich sehr schwer, eine Identität, eine Heimat zu finden. Das mußte ich mir in einer neunjährigen Therapie erarbeiten. Diese Zeichnungen sind in dieser Zeit entstanden und spiegeln die Auseinandersetzung mit meiner Mutter wider.

Auf dem Bild sieht man das Haus, wo wir aufgewachsen sind, wohin wir gezogen sind, nachdem wir im Wohnwagen gewohnt haben. Und immer, wenn ich als Pubertierende weggegangen und spät nach Hause gekommen bin, hatte ich unwahrscheinliche Angst vor ihr. Mir ist das immer so vorgekommen, als ob sie über dem Haus schweben würde, mich mit ihren Haaren und großen Händen bedroht. Ich habe damals große Angst vor ihr gehabt. (Rani 1998, 70) (Abb. 2)

Übergriffe durch Nicht-Roma lösten im Kind ebenfalls Ängste aus, die mit Hilfe von Zeichnungen bewältigt werden sollen.

Was ich hier in der Therapie gezeichnet habe, war 1956 oder 1957. Meine Leute sind damals aus gewesen, in einem Gasthaus. Wie sie dann nach Hause gekommen sind, sind Leute aus der Umgebung mit Hacken gekommen und haben uns bedroht. Ich war damals noch ein Kind... und wir haben uns eingesperrt... und uns furchtbar gefürchtet. Das war eine reale Begebenheit. (Rani 1998, 71f.) (Abb. 3)

Ich habe immer das Gefühl gehabt, doppelt ermordet zu werden. Von den Leuten rundherum, der Gesellschaft, aber auch von meiner Mutter. (Rani 1998, 72) (Abb. 4 und 5)

In den beiden folgenden Zitaten geht die Ich-Erzählerin auf ihre Schuldgefühle als Kind und Jugendliche ein sowie auf deren Überwindung mithilfe der langjährigen Therapie.

Von 1957 bis 1961 besuchte ich die Volksschule. Das war eine furchtbare Zeit! Ich wurde als Zigeunerin beschimpft und von der Lehrerin geschlagen. Meine Schwester war noch ärmer dran, weil sie dunkelhäutig war. Damals ging meine Mutter oft in die Schule, um uns zu beschützen. Ich wäre damals sehr gerne Mitglied der Schulgemeinschaft gewesen und habe alles nicht verstanden. Auch ich habe tatsächlich geglaubt, wir wären schuldig und hätten irgendetwas angestellt. (Rani 1998, 70)

Später habe ich durch meine Therapie zu einer Identität gefunden, die es mir ermöglicht hat, Hintergründe besser zu erfassen, die Mechanismen des Ras-

senhasses zu erkennen, Zusammenhänge zu durchschauen und zu verstehen: daß das Zigeunerstereotyp ein bestimmtes Muster hat, das immer wieder in die öffentliche Politik eingebracht wird. Zigeuner sind anerkannte Haßobjekte. Für mich ist es aber heute zweitrangig, daß viele Menschen rassistisch sind. Viel wichtiger ist, daß wir uns befreien konnten. (Rani 1998, 72f.)

Wenn Habelsberger betont, dass sie im Rahmen einer Identitätsfindung Mechanismen des Rassenhasses erkannte, heißt das, dass sie über zugefügte Verletzungen reflektiert. Diese Tätigkeit des Reflektierens über erlittene Verletzungen erinnert an eine Forderung Judith Butlers, die sich damit allerdings in erster Linie an Nationen wendet, vor allem an die USA, deren Umgang mit der Tragödie des Anschlags auf das World Trade Center (9/11) sie scharf kritisiert: „To be injured means that one has the chance to reflect upon injury, to find out the mechanisms of its distribution, to find out who else suffers from permeable borders, unexpected violence, dispossession, and fear, and in what ways.“ (Butler 2006, XII) Butler hat folgendes Ziel vor Augen: Es ist notwendig, Gewaltzyklen zu unterbrechen, eine Welt zu imaginieren, in der Gewalt minimiert wird und anzuerkennen, dass wir – auf globaler Ebene – aufeinander angewiesen sind, dass totale Kontrolle kein Ziel sein kann und darf. (Cf. Butler 2006, XIIIf.) Lilly Habelsberger und Egon Humer gelingt es mit dem Film *Meine „Zigeuner“ Mutter* im Sinne Butlers über Gewalt zu reflektieren.

Auch mit dem Bild des schönen Familienlebens wird gebrochen. In beiden Filmen Habelsbergers wird angemerkt, dass es die Mutter vor der Deportation in die Konzentrationslager nicht leicht bei ihren Eltern und Geschwistern hatte, dass sie nicht gut behandelt wurde. In zahlreichen Erzählungen, Romanen und Autobiographien von Roma steht der furchtbaren Zeit in den Konzentrationslagern die heile Welt innerhalb der Familie und Gruppe gegenüber. Ein kritischer Blick auf das Familienleben in Werken von Roma ist selten, Lilly Habelsbergers Texte zu den Filmen erinnern hier besonders an Arbeiten der finnischen Künstlerin Kiba Lumberg.¹⁷ Hinweise auf Schwierigkeiten im Familienleben der Mutter sind kurz, im Mittelpunkt stehen Kindheit und Jugend Therese L. Rånis/Lilly Habelsbergers. Die Ich-Erzählerin zeichnet, im übertragenen wie im wörtlichen Sinn (in der Therapie gemalte Bilder werden eingeblendet und kommentiert),

17 Zu interner Kritik in Literatur und Kunst von Roma cf. Eder-Jordan 2010.

ein Bild von ihrer eigenen Kindheit und Adoleszenz, die in weiten Teilen von extremen Belastungen gekennzeichnet sind.

Eine positive Periode sticht heraus: die Hauptschulzeit. Sie verdeutlicht, wie groß der Spielraum eines jeden Menschen ist, anerkennendes Verhalten zu üben und welche nachhaltige Wirkung durch ein solches Verhalten erzielt werden kann:

Von 1961 bis 1965 besuchte ich die Hauptschule. Für mich war das eine kleine Wiedergutmachung in Form meines Lehrers. Ich werde ihn nie vergessen. Obwohl ich in einigen Fächern schlecht war, hat er mich als Mensch geachtet und respektiert. Das war etwas völlig Neues für mich und hat mir ungemein geholfen. (Rani 1998, 70)

Auf einem der Fotos, die zu dieser Textsequenz gehören, sind fröhliche Schüler_innen zu sehen, die dem am Pult sitzenden Lehrer ihre Hefte zeigen. Dieses Foto gehört zu jenen Bildern im Film, die auf positive Erlebnisse verweisen. Es sind im Rahmen des Films nicht viele, aber sie existieren, immerhin.

Verfilmtes Trauma

Scherben, Splitter, schmerzhaft Töne: Der Einbruch des Traumas in den Alltag. Es gelingt der Filmautorin, das Trauma in Sprache und Filmmaterial zu übersetzen, dem Musiker, das Trauma zu vertonen, es hörbar, dem Produzenten und seinen Mitarbeiter_innen, es „sichtbar“ zu machen. Das „verwundbare Leben“ (Judith Butler) korrespondiert mit der „schmerzhaften“ Musik. Wie wird das Trauma *der Mutter* in Bild und Ton übersetzt? Durch den diskontinuierlichen Bilderfluss, in dem die Gestalt und das Gesicht/Anlitz der Mutter dominieren, durch die Musik, die ein Stillstehen der Zeit und einen Einbruch der Vergangenheit in den Alltag suggeriert (häufige Wiederholung des Leitmotivs, schrille Töne, Glassplitter), durch den literarischen Text, den die Erzählerin spricht und in dem auf das Leid der Mutter eingegangen wird und durch das Einblenden von Fotografien aus der NS-Zeit. Das Trauma *der Tochter* wird in erster Linie durch den gesprochenen literarischen Text, in dem die Filmautorin ihre Gefühlswelt analysiert, und durch die Zeichnungen aus der Therapie offenbar, die die Abhängigkeit und (Todes-)Angst des Säuglings und Kindes vor der Mutter thematisieren. Das Trauma der Mutter und jenes der Tochter sind ineinander verwoben. Der Tochter gelingt, nach eigener Aussage, mit

Hilfe einer langjährigen Therapie eine Befreiung. Die Mutter hingegen erscheint als Gefangene, keiner Hilfe zugänglich. Das ist die trostlose Botschaft des Films in Bezug auf die Mutter. Dreizehn Jahre nachdem der Film gedreht wurde, im Januar 2011, hatte ich die Möglichkeit, ein Telefongespräch mit Lilly Habelsberger zu führen. Die Filmautorin schilderte das Verhältnis zur Mutter zum Zeitpunkt unseres Gesprächs. Indem der Tochter eine „Befreiung“ gelang, wurde ein anderer Zugang zur Mutter möglich, ein liebevoller, intimer. Die Mutter ließ Berührung zu. Die Sehnsucht nach Nähe, die im Film explizit ausgedrückt wird – „Mamma, nimm mich in die Arme und halte mich...“ (Rani 1998, 73) –, wird Jahre später gestillt. Diese Nähe konnte bis zum Tod der Mutter im Januar 2012 aufrecht erhalten bleiben.

Nach meiner Rezeption gelingt es den an der Produktion des Films Beteiligten, das Antlitz des Anderen im Sinne Lévinas' und das verwundbare Leben im Sinne Judith Butlers spürbar, sichtbar und hörbar zu machen. Offene Fragen bleiben: Wurde die Mutter im Film *Meine „Zigeuner“ Mutter* instrumentalisiert, wurde sie zum Objekt gemacht, wurde sie benutzt, um die Macht des Traumas einfangen zu können? Als Zuseher_in gewinnt man den Eindruck, dass es der Mutter ein Anliegen ist, im Film „gut“ auszusehen (in passender Kleidung, z.B.: Die Mutter trägt eine perfekt gebügelte weiße Bluse, eine graue ärmellose Jacke, einen grauen Strickrock. Die Haare sind im Nacken zusammengebunden). In einer anderen Szene beschwert sich die Mutter über das ständige Filmen („Wia i ausschaun tua, tuast mi filma, wie schau i denn da aus?“; 23:39-23:45). In den für den Film ausgewählten Aufnahmen erscheint die Mutter oftmals nicht vorteilhaft. Häufig gewählte Einstellungsgrößen sind Nah und Groß, manchmal auch Detail (zu Einstellungsgrößen cf. Gast 1993, 21f.). Durch die Informationen, die die Rezipient_innen erhalten (Ermordung der Familienmitglieder in den Konzentrationslagern, Internierung in den KZs) und die Dominanz der Musik, die die Leiderfahrung in Tonsprache übersetzt, wird für die Zuseher_innen der erlittene Schmerz in den Gesichtszügen der Mutter sichtbar. Das passt zur Aussage des Films (die Mutter als Gefangene ihres Leids, das Trauma der Überlebenden wird an die nächste Generation weitergegeben), widerspricht aber möglicherweise den Wünschen der Gefilmten. Die Mutter wird als Leidende, Sprachlose, Schwache inszeniert. Durch den Text wird zwar auch auf die Stärken der Mutter hingewiesen (sie zog unter widrigsten Umständen ihre Kinder groß, sie verließ ihre Gruppe, um ihren Kindern ein besseres Leben zu ermöglichen, sie verteidigte ihre Kinder, wenn Lehrer_innen sie schlecht behandelten), es dominiert aber das Bild einer Frau, der nicht geholfen werden kann. Im zweiten Film von Lilly Habelsberger, *Ein Lied, dessen Worte ich*

längst vergessen habe, erscheint die Mutter auch als Sprechende und ihre Seite als starke Frau wird intensiver herausgearbeitet. Die Inszenierung als Sprachlose entspricht allerdings der Realität zum Zeitpunkt des ersten Films (1998). „Meine Mutter spricht nicht über diese Zeit [in Buchenwald, Anm. B. E.-J.]. Diese Zeit steht wie eine Mauer zwischen uns, eine Mauer des Schweigens. Wenn sie versucht, darüber zu sprechen, wird ihr sofort schlecht.“ (Rani 1998, 72)¹⁸, heißt es im Text zum ersten Film. Sechs Jahre später, in *Ein Lied, dessen Worte ich längst vergessen habe*, spricht die Mutter über den Holocaust, diese Entwicklung setzte in den Jahren zwischen den Filmen ein. (Habelsberger 2012)

Therese L. Rani/Lilly Habelsberger, die Tochter, ist im Film gleichermaßen sichtbar und unsichtbar. Lilly Habelsberger wählt ein Pseudonym, im Film erscheint sie indirekt: Wir hören ihre Stimme (kurze Gespräche mit der Mutter auf Deutsch und Sinti/Italienisch) und die Stimme der Kommentarsprecherin, die den Text zum Film aus der Ich-Perspektive spricht. Es wird ein tiefer, intimer Einblick in das Seelenleben der Tochter gewährt, durch den gesprochenen Text und durch die Kommentierung der in der Therapie gezeichneten Bilder. Wir sehen auch Fotos der Tochter, als Kind, als junges Mädchen, auf den Zeichnungen aus der Therapie als Säugling. Sie hat eine große Präsenz im Film, da aber sie die Kamera führt und das Hauptthema des Films „meine ‚Zigeuner‘ Mutter“ ist, erscheint die Tochter als Erwachsene konsequenterweise nicht im Bild. Das konventionalisierte Schuss-Gegenschuss-Schnittverfahren bei Gesprächen, die als quasi natürlich empfundene Abbildung eines Gesprächs (cf. Gast 1993, 41), fehlt: wir hören die Tochter, aber wir sehen sie nicht. Habelsberger wählt beim ersten Film ein Pseudonym. In diesem Zusammenhang gilt auch zu bedenken, dass das Attentat von Oberwart, bei dem vier Roma ums Leben kamen, nicht lange zurücklag (Februar 1995. Die Erst-Ausstrahlung des Films im Rahmen der ORF „kunst-stücke“ fand am 6. Februar 1998 statt. In den Jahren bis zur Verhaftung des Täters, Franz Fuchs, am 1. Oktober 1997 herrschte unter Roma und anderen Bevölkerungsgruppen Angst. Es gab mehrere Roma, die ein Engagement in der Öffentlichkeit ablehnten. Andere wiederum ließen sich von ihrer gesellschaftspolitischen und/oder künstlerischen Arbeit nicht abbringen. Zu diesem Personenkreis gehörten Lilly Habelsberger, der Produzent Egon Humer und die am Film Beteiligten. Lilly Habelsbergers Sorge galt wohl vor allem dem Umstand, wie andere Sinti und Roma auf den Film reagieren würden. Viele Roma und Sinti stehen Literatur- und Kunstproduktionen, besonders wenn kritische Inhalte thematisiert werden, ablehnend gegenüber.

18 Zur Problematik doppelter Mauern cf. Bar-On 1997, 10 und dreifacher Mauern cf. Eder-Jordan 2008, 126ff.

Leerstellen

Der Film lebt auch vom Ausgesparten, von seinen Leerstellen. Auf das Fehlen von Roma-Musik wurde bereits hingewiesen. In der Rezeption, in der „Lektüre“ des Films, mag der Wunsch entstehen: Lasst die Mutter zu Wort kommen, zeigt uns die filmende Tochter. Die Mutter ist stumm, auch wenn sie spricht, die erwachsene Tochter bleibt unsichtbar. Es ist Aufgabe der Zuseher_innen, ein Sprechen der Mutter und ein Bild der Tochter zu imaginieren. In dieser den Rezipient_innen übertragenen Arbeit liegt das Potential, das Dispositiv „Zigeunerbild“/„Romabild“/„Sintibild“ zu verändern. Es ist eine kaum merkbare Tätigkeit: mit diesem Netz der Wissens- und Machtbedingungen in Berührung zu kommen, Knoten im Netz zu lockern, zu lösen. Das Dispositiv ist groß, mächtig, unübersichtlich, meine Intervention als einzelner Rezipient / einzelne Rezipientin beinahe unsichtbar.

Meine „Zigeuner“ Mutter und das Antlitz im Sinne Emmanuel Lévinas‘

Es ist eine große Leistung des Films, das traumatisierte, verwundbare Antlitz im Sinne Lévinas‘ in Ansätzen sichtbar zu machen. Die intermediale Herangehensweise befördert das Sichtbarwerden des Antlitzes, das Antlitz wird „sichtbar“, weil das Trauma „hörbar“ wird. Die Bezeichnung Antlitz verweist auf die Philosophie des in Litauen geborenen jüdischen Philosophen Emmanuel Lévinas. Er überlebte die deutsche Kriegsgefangenschaft im Zweiten Weltkrieg, sein Werk verfasste er in französischer Sprache, im Mittelpunkt seiner Philosophie steht die Ethik. Das Begegnen des Anderen, das Antlitz des Anderen, die Verantwortung für den Anderen sind zentrale Elemente seines Denkens. Wer genau ist dieser Andere?¹⁹ Was versteht Lévinas unter Antlitz?

The Levinasian face is not precisely or exclusively a human face, although it communicates what is human, what is precarious, what is injurable. The media representation of the faces of the ‚enemy‘ efface what is most human about the ‚face‘ for Levinas. (Butler 2006, XVIII)

19 Wenn Lévinas schreibt, dass der Andere der Fremde, die Witwe und der Waise ist (cf. Kaye 2003, 168), so trifft diese Erklärung in besonderer Weise auf die Mutter im Film zu.

Lévinas geht von dem aus, was sich zeigt: es ist das Gesicht beziehungsweise das Antlitz des Anderen. Das französische Wort *visage* wird in den Übersetzungen der Schriften Lévinas mal mit ‚Gesicht‘, mal mit ‚Antlitz‘ übersetzt; ich verwende das Wort Antlitz, dessen Verwendung im Deutschen nahelegt, dass es Lévinas nicht um die Physiognomie der Gesichtszüge geht. Das Antlitz ist schutzlos ausgesetzt, Nacktheit, Altern, Sterben, Armut. [...] Das Antlitz bedeutet nicht etwas, es bedeutet sich: Es ist bedroht und als es selbst der Appell ‚Du darfst nicht töten‘. [...] Und das Antlitz ist auch Appell: Lass mich in meiner Sterblichkeit nicht allein. Lévinas weiß, dass die ethische Forderung keine ontologische Notwendigkeit ist und dass der Mord ein Faktum ist; aber das Antlitz des Anderen lädt das Ich als Verantwortlichen vor.

Für Lévinas gibt es nur einseitige Verantwortung. Es gibt keine Wechselseitigkeit, keine Reziprozität: Ich bin für den Anderen verantwortlich, ohne mich um seine Verantwortung für mich zu kümmern, uneigennützig und nicht aus Selbsterhaltung, in vollkommener Unentgeltlichkeit. Lévinas vergleicht dieses einseitige Für-den-Anderen mit dem Beerdigen von Toten, um die sich niemand kümmert und die nichts erwidern und zurückgeben können [...]. (Kayed 2003, 166f.)

„Funktioniert“ die Lévinas’sche Philosophie im Rahmen der Rezeption des Films? Gemahnt das Antlitz, die Gestalt der „Zigeuner“ Mutter die Rezipient_innen an die Verantwortung? Wird die einseitige Verantwortung spürbar? Ist das ein möglicher Grund für die ablehnende Haltung einiger Rezipient_innen dem Film gegenüber? „Ich bin nicht verantwortlich. Wir sind nicht verantwortlich für das, was im Zweiten Weltkrieg geschehen ist.“ Das sind häufig vorgebrachte Argumente vieler Menschen, wenn über den Holocaust gesprochen wird. Lévinas radikaler Philosophie zufolge ist das Ich immer schon verantwortlich. „Die Verpflichtung zur Verantwortung geht der Freiheit des Menschen voraus.“ (Kayed 2003, 169) Der Film *Meine „Zigeuner“ Mutter* lässt uns nicht in Ruhe, er stört unsere Ruhe und erfüllt damit ein Ziel des Produzenten und der Filmautorin sowie ein Ziel, das ein großer Teil der Kunst-Schaffenden sowie ein Teil der Rezipient_innen bei der Produktion bzw. Rezeption von Kunst verfolgen.²⁰

20 „Kunst lässt uns nicht in Ruhe“, betont der Literaturtheoretiker und Kommunikationswissenschaftler Siegfried J. Schmidt. Vortrag an der Universität Innsbruck: „Kommunikation in Sozialsystemen: Politik – Religion – Kunst“, 08.04.2010.

Was kann es bedeuten, das Antlitz zu „erkennen“? Was bedeutet es für die Tochter, was für die Rezipient_in des Films? Eine mögliche Interpretation, die durch die „nicht-kategorisierbare Affizierung“ (cf. Prager 2013) im Rahmen der Rezeption des Films entsteht, könnte folgendermaßen lauten: Das Antlitz ist das Mensch-Sein des Menschen, das Trauma des Menschen. Es ist der Ausdruck des Wartens auf dem Gesicht der Mutter, das die Tochter kennt, seit sie ihr „Gesicht erkennen kann“ (Rani 1998, 71). Hasst die Tochter diesen Ausdruck auf dem Gesicht der Mutter? Dieser Ausdruck ist ein Zeichen für das Gefangensein der Mutter in der Vergangenheit. Die Tochter will dem Gefängnis der Mutter entkommen. Das Antlitz erkennen heißt, den Hass auf die Mutter in Liebe verwandeln, den Wunsch sie zu töten zu verstehen. Der Wunsch, die Mutter zu töten, ist die Rache dafür, dass das Ich, die Tochter, in ihren Bedürfnissen nicht wahrgenommen wurde. Das Antlitz erkennen heißt, die Wahrheit auszusprechen: den Hass auf die Mutter, die Sehnsucht nach der Mutter, nach ihrer Liebe, nach ihrer Berührung: „Halte mich“. Und ihr zu verzeihen, dass sie das, was die Tochter gebraucht hätte, nicht geben konnte. Gemeinsam mit der Tochter erkennen Rezipient_innen des Films das Antlitz der Mutter: ihren Schmerz, ihre Leistungen, ihre Schwäche, ihre Trauer, ihr Gefängnis, ihre Stärke.

Offene Fragen

Meine Rezeption des Films bleibt ambivalent: Dass es gelingt, mithilfe verschiedener Medien und intermedialer Kunstgriffe die Traumatisierung in einem beeindruckenden Maß sichtbar und spürbar zu machen, ist eine große Leistung. Der schonungslose Umgang mit dem Filmmaterial (Schnitt, Gestaltung), durch den die Mutter fast ausschließlich als Opfer inszeniert wird, trägt einerseits dazu bei, die – korrekte und höchst bedeutsame – Aussage (die Traumatisierung, an der die Mutter leidet, wirkt lebenslänglich, ihr ist nicht zu entkommen) zu verstärken, andererseits stellt sich die Frage, ob dieser Umgang Frau ... Gewalt antut (der Name der Mutter bleibt, und das ist stimmig, eine Leerstelle). Auch im literarischen Text zum Film überwiegt die Perspektive, die den Opfer-Status der Mutter betont, erst im Film *Ein Lied, dessen Worte ich längst vergessen habe* wird anhand des Textes auf die starken Seiten der Mutter vermehrt eingegangen.

Die Tochter entkommt ihrer Traumatisierung durch ein intensives psychotherapeutisches und künstlerisches Aufarbeiten, auch davon handelt der Film, von diesem Prozess, von diesem Weg und von der Beziehung der Tochter und der Mutter zueinander. Der

Film ist auch ein „Mutter-Tochter-Film“ (Habelsberger 2012). Auf der Textebene sind das Besiegen des Traumas durch die Tochter, die Mutter-Tochter-Beziehung, das Trauma der Mutter und kurze Analysen der Gesellschaft vorrangige Themen. Die geschnittenen Filmaufnahmen (Antlitz und Gestalt der Mutter) und die an die Bilder „angelegte“ Musik sind durch Wiederholungen gekennzeichnet, die eine statische Atmosphäre vermitteln und die Ausweglosigkeit der Situation, in der sich die Mutter befindet, deutlich macht. Den Betrachter_innen bleibt Zeit, „nachdenklich“²¹ zu sein.

Für die Gestaltung des Films zeichnet Egon Humer verantwortlich. Das ist kein Geheimnis, es ist im Abspann des Films und im Internet nachzulesen. Da, was ich sehr richtig finde, der Film unter dem Namen der „Kamerafrau“ und Autorin des Filmtextes (Therese L. Ràni) gezeigt wird, bleibt Humer allerdings im Hintergrund. Die Wirkung des Films hat sehr viel mit dem Filmschnitt, der Montage, dem Rhythmus und der Verbindung von Bildmaterial und Musik zu tun, also mit Bereichen, bei denen Lilly Habelsberger nicht mitarbeitete, nicht mitarbeiten konnte oder durfte.²² Lob und Kritik an der Bildsprache des Films gebührt zu einem großen Teil Egon Humer, da er aber im Hintergrund steht, loben und kritisieren mehrere Rezipient_innen Therese L. Ràni. Wer ist Therese L. Ràni? Ein Pseudonym, das in Wahrheit nicht für Lilly Habelsberger alleine steht, sondern auch für den Produzenten Egon Humer, wenn man die Frage stellt, wer für den Film verantwortlich zeichnet.

Wie ist in diesem Zusammenhang die scharfe Kritik der Literatur- und Kulturtheoretikerin Gayatri Chakravorty Spivak an der Rolle der Expert_innen zu sehen, die, in den Worten Hito Steyerls, „eine Art Bauchredner für unterprivilegierte Gruppen“ spielen, „wobei sie gleichzeitig so tun, als seien sie selbst gar nicht da. Die anderen ‚für sich selbst sprechen‘ zu lassen ist also laut Spivak eine uneingestandene Geste der Selbsterhöhung.“ (Steyerl 2006, 11) Die Kritik Spivaks trifft wohl auf alle im öffentlichen, künstlerischen und wissenschaftlichen Bereich Tätigen zu, die Mitglieder unterprivilegierter Gruppen „für sich selbst sprechen“ lassen, die Verfasserin des vorliegenden Beitrags nimmt sich hier nicht aus.

Die Dominantsetzung des Traumas im Film *Meine „Zigeuner“ Mutter* ist meiner Ansicht nach eines der bedeutendsten Themen – sowohl in Bezug auf Roma und andere Opfer

21 Für Roland Barthes ermöglicht das Betrachten des „Photogramms“ „Nachdenklichkeit“, nicht jedoch das Ansehen eines Films. (Cf. Barthes 1989, 65f.) Auf diese Problematik geht Georg Simbeni in seinem Beitrag im vorliegenden Sammelband ein. (Cf. Simbeni 2013)

22 Im Gespräch erzählt Frau Habelsberger, dass sie beim Filmschnitt gerne dabei gewesen wäre. (Habelsberger 2012)

der NS-Zeit oder kriegerischer Auseinandersetzungen sowie in Bezug auf Bereiche, die nichts mit Krieg oder Genozid zu tun haben, etwa im Fall von Opfern / Überlebenden sexueller Gewalt (cf. Moser/Wassermann 2011). Menschen sind traumatisiert und leben in einer Gesellschaft, die – in vielen Fällen – auf die Traumatisierung keine Rücksicht nimmt, sie entweder nicht wahrnimmt, sich nicht dafür interessiert oder bewusst nichts von ihr wissen will. Wie lebt ein Mensch weiter, wenn das eigene Kind, die Eltern, viele Geschwister und unzählige Verwandte ermordet wurden? Hinsichtlich der jüdischen Überlebenden setzte in den Jahrzehnten nach 1945 ein Verständnis dafür ein, dass Jüdinnen und Juden Opfer des Holocaust sind. Dieses Verständnis fehlte in Bezug auf andere Opfergruppen: unter ihnen Homosexuelle, Zeugen Jehovas sowie Romnija (Roma-Frauen) und Roma. In Bezug auf Diskriminierung stellte das Jahr 1945 keine Zäsur dar. Stellen wir einen aktuellen Bezug her: Wie gehen wir heute mit Menschen um, die als Flüchtlinge zu uns kommen, die z.B. die Bootsfahrt über das Mittelmeer überlebten, während andere Insass_innen des Bootes starben? Viele Flüchtlinge sind traumatisiert, da ihnen aber der Aufenthaltstitel in unseren Ländern fehlt, bemühen wir uns, sie abzuschieben, Traumatisierung hin oder her.

Meine erste Reaktion auf den Film war folgende: Endlich. Endlich ein wichtiges Thema in Bezug auf Roma. Eines, das Wesentliche trifft. Dann die spontane, ablehnende, zum Teil schockierte Reaktion einiger Studierender. Die Mutter werde ausgenutzt, vorgeführt, instrumentalisiert. Wie kommt es zur Ablehnung? Ist es Adornos Kritik, der das Schreiben von Gedichten und somit die Produktion von Kunst nach Auschwitz als „barbarisch“ bezeichnet („die künstlerische Gestaltung“ enthält „das Potential, Genuß herauszupressen“ (Adorno 1974, zit. nach Schumacher 2010, 59)? Können eigene schwierige Mutter-Tochter-Beziehungen zu negativen Urteilen führen?²³ Ist die Wort-, Bild-, Film- und Musiksprache des Films zu radikal? Zum Kunstwerk Film gehört auch die Summe seiner Rezeptionen. Es ist mir nicht möglich, eine rezeptionsgeschichtliche Abhandlung zu *Meine „Zigeuner“-Mutter* zu schreiben. Die unterschiedlichen Rezeptionen, die ich erlebte, bilden aber eine Basis für einige meiner Überlegungen zum Film und belegen, dass dieser Film eine intermediale „Herausforderung der Gefühlspolitik“ (cf. Prager im vorliegenden Band) darstellt.

23 Diese Vermutung äußert Lilly Habelsberger im Gespräch (Habelsberger 2012).

Abbildungen



Abb. 1:
„That’ s my mother. Oder auf gut Zigeunerisch: ‚Daja hi miri daj‘.“ (1:52)



Abb. 2:
„Mir ist das immer so vorgekommen, als ob sie über dem Haus schweben würde, mich mit ihren Haaren und großen Händen bedroht.“ (8:56)

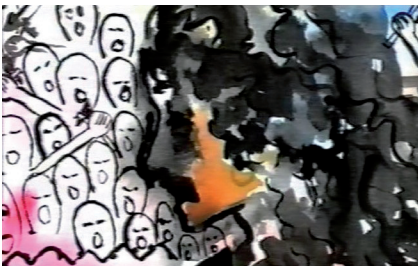


Abb. 3:
„Wie sie dann nach Hause gekommen sind, sind Leute aus der Umgebung mit Hacken gekommen und haben uns bedroht.“ (18:25)



Abb. 4:
„Ich habe immer das Gefühl gehabt, doppelt ermordet zu werden. Von den Leuten rundherum, der Gesellschaft, aber auch von meiner Mutter.“ (28:44)



Abb. 5:
„Mein Leid ist ihr Leid. Das Blut, das über mich rinnt,
rinnt aus ihren Augen.“ (28.50)

Bibliographie

Filme

- Habelsberger, Lilly (2003): *Ein Lied, dessen Worte ich längst vergessen habe ...vererbtes Leid...*
Gestaltung: Gernot Muhr und Lilly Habelsberger. Produktion: Gernot Muhr. Copyright: Lilly Habelsberger, Alfred Ullrich, Gernot Muhr.
- Ràni, Therese L. (1998): *Meine „Zigeuner“ Mutter*. Gestaltung und Produktionsleitung: Egon Humer. Eine Produktion von Humer Film-TV-Medienproduktion und ORF Kunst-Stücke.

Literatur

- Agamben, Giorgio (2003): *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Assmann, Aleida (2002): „Gedächtnis als Leitbegriff der Kulturwissenschaften“. In: Musner, Lutz/Wunberg, Gotthart (Hg.): *Kulturwissenschaften. Forschung – Praxis – Positionen*. Wien: WUV- Univ.-Verlag, 27-45.
- Bar-On, Dan (1997): „Wie lassen sich deutsche und israelische Jugendliche zum Thema Holocaust ansprechen?“ In: Bar-On, Dan/Brendler, Konrad/Hare, Paul A. (Hg.): *„Da ist etwas kaputtgegangen an den Wurzeln...“ Identitätsformation deutscher und israelischer Jugendlicher im Schatten des Holocaust*. Frankfurt a. M./New York, 9-20.
- Barthes, Roland (1989): *Die helle Kammer*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Boretzky, Norbert/Igla, Birgit (1994): *Wörterbuch Romani-Deutsch-Englisch für den südosteuropäischen Raum. Mit einer Grammatik der Dialektvarianten*. Wiesbaden: Harrasowitz.
- Butler, Judith (2006): *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. London/New York: Verso.

- Eder-Jordan, Beate (2008): „Die nationalsozialistische Rassen- und Vernichtungspolitik im Spiegel der Literatur der Roma und Sinti“. In: Fischer von Weikersthal, Felicitas/Garstka, Christoph/Heftrich, Urs/Löwe, Heinz-Dietrich (Hg.): *Der nationalsozialistische Genozid an den Roma Osteuropas. Geschichte und künstlerische Verarbeitung*. Köln: Böhlau, 115-167.
- Eder-Jordan, Beate (2009): „Die Literatur der Roma, Sinti und Jenischen. Herausforderungen auf der Ebene der Produktion und Rezeption“. In: Mitterer, Nicola/Wintersteiner, Werner (Hg.): *Und (k)ein Wort Deutsch... Literaturen der Minderheiten und MigrantInnen in Österreich*. Innsbruck/Wien/Bozen: Studienverlag (= Schriftenreihe Literatur. Institut für Österreichkunde. Österreichisches Kompetenzzentrum für Deutschdidaktik Band 23), 165-190.
- Eder-Jordan, Beate (2010): „Œuvres littéraires et artistique des Tsiganes. Une critique interne est-elle possible?“ Übersetzung aus dem Deutschen von Catherine Lederbauer. In: *études tsiganes*. Numéro 43, 10-29.
- „Fotoaktionen gegen das Wort ‚Zigeuner‘ im Café Korb. Fotografijkâ akcije kontra e vorba ‚Zigeuner‘ ande kafana Korb“ (2012). In: *Romano Centro*, Nr. 73/2012, 4f. http://www.romano-centro.org/index.php?option=com_docman&task=doc_download&gid=46&Itemid=18&lang=de (01.09.2012)
- Gast, Wolfgang (1993): *Grundbuch. Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse*. Frankfurt a. M.: Verlag Moritz Diesterweg.
- Habelsberger, Lilly (2011): Telefongespräch mit der Filmemacherin (Januar 2011).
- Habelsberger, Lilly (2012): Telefongespräch mit der Filmemacherin (September 2012).
- Heinschink, Mozes F./Juhasz, Christiane (1992): „Koti džal o mulo... Lieder österreichischer Sinti“. In: *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes 41*, 63-86.
- Hemetek, Ursula/Heinschink, Mozes (1992): „Lieder im Leid. Zu KZ-Liedern der Roma in Österreich“. In: Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes. *Jahrbuch 1992*. Wien, 76-93.
- Hemetek, Ursula (2001): *Mosaik der Klänge. Musik der ethnischen und religiösen Minderheiten in Österreich*. Wien: Böhlau.
- Humer, Egon (o.J.): „Der Film Meine ‚Zigeuner‘ Mutter“. In: <http://www.humer-film.com/FILME/ZIGEUNERMUTTER/index.htm> (30.08.2012)
- Kayed, Christian (2003): *Gast sein. Ein Lesebuch*. Bozen: Athesia 2003.
- Maximoff, Matéo (1946): *Les Ursitory*. Paris: Flammarion.
- Maximoff, Matéo (1954): *Die Ursitory*, übersetzt von Walter Fabian. Zürich: Manesse.
- Maximoff, Matéo (2007): *Sudba Ursitorů*, übersetzt von Pavla Machalíková. Prag: Romano džaniben/Argo.
- Monaco, James (2007): *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache. Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Moser, Anita/Wassermann, Franz (2011) (Hg./Eds.): *Narben / Scars. Kunstprojekt zu sexueller Gewalt / Scars / An Art Project on Sexual Abuse*. Innsbruck/Wien/Bozen: Studienverlag.

- Perko, Gudrun/Czollek, Leah Carola (2012): „Anerkennende Sprache. Ein politischer Essay“. In: *Stimme. Zeitschrift der Initiative Minderheiten*, Nr. 82, 18f.
- Prager, Julia (2013): „Let the atrocious images haunt us – Intermedialität als Herausforderung der Gefühlspolitik“. In: Brötz, Dunja/Eder-Jordan, Beate/Fritz, Martin (Hg.): *Intermedialität in der Komparatistik. Eine Bestandsaufnahme*. innsbruck university press (Beitrag im vorliegenden Band).
- Rani, Therese L.: „Meine ‚Zigeunermutter‘. Text zu einem Film“. In: *Literatur und Kritik*, 9/1998, 69-73.
- Reisecker, Franz (2012): E-Mail des Musikers (14.09.2012).
- Schmidt, Siegfried J. (2010): „Kommunikation in Sozialsystemen: Politik – Religion – Kunst“. Vortrag an der Universität Innsbruck, 08.04.2010.
- Schumacher, Franz Xaver (2010): „So etwas sieht man doch jeden Tag – Fotografien der Shoah und Claude Lanzmanns Forderung nach einem Bilderverbot“. In: Pedarnig, Susanne/Waldhof, Lara (Hg.): *Filme über die Shoah*. Innsbruck: Studia Universitätsverlag, 49-64.
- Sexl, Martin: „Kritische Theorie und Filme über die Shoah“. In: Pedarnig, Susanne/Waldhof, Lara (Hg.): *Filme über die Shoah*. Innsbruck: Studia Universitätsverlag, 7-27.
- Simbeni, Georg (2013): „Im Lichtspielhaus – Fotoarbeit zum kinematografischen Kokon“. In: Brötz, Dunja/Eder-Jordan, Beate/Fritz, Martin (Hg.): *Intermedialität in der Komparatistik. Eine Bestandsaufnahme*. innsbruck university press (Beitrag im vorliegenden Band).
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2008): *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Aus dem Englischen von Alexander Joskowicz und Stefan Nowotny. Mit einer Einleitung von Hito Steyerl. Wien: Turia + Kant.
- Steyerl, Hito (2008): „Die Gegenwart der Subalternen.“ In: Spivak, Gayatri Chakravorty: *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Wien: Turia + Kant, 7-16.
- Stojka, Ceija (1988): *Wir leben im Verborgenen. Erinnerungen einer Rom-Zigeunerin*. Hg. von Karin Berger. Wien: Picus.
- Tcherenkov, Lev/Laederich, Stéphane (2004): *The Roma. Otherwise known as Gypsies, Gitanos, Γύφτοι, Tsiganes, Tiganis, Çingene, Zigeuner, Bohémiens, Travellers, Fahrende, etc.* (2 Bände). Basel: Schwabe.

Der Tanz und die Ewigkeit. Einige Beobachtungen und Überlegungen zu Interdisziplinarität und Narrativität in postchoreographischen Zeiten

EWALD KONTSCHIEDER (Meran)

Nietzsche irrte: Es hätte eigentlich „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste des Tanzes“ heißen sollen. Sein Blickfeld war eingeschattet, der gigantenhafte Richard Wagner stand viel zu nahe. Ein Komponist, ein Musiker, zunächst Freund. Nicht verwunderlich also, dass Nietzsche die Musik dem Tanz vorgezogen hat. Wäre da an seiner Seite Vaslav Nijinsky oder Anna Pawlowa gewesen, was hätte das bedeutet? Oder vielleicht Isadora Duncan, Michel Fokine oder gar Martha Graham? Wären nicht nur Tanzlieder, sondern auch Tanzessays entstanden? Vielleicht wäre die Geistesgeschichte mit einer Philosophie des Tanzes herausgefordert worden?

Der Tanz ist für Friedrich Nietzsche erdgebundene mächtige Metapher, weltbejahendes Leitmotiv, das sich durch sein Werk zieht. „Singend und tanzend äußert sich der Mensch als Mitglied einer höheren Gemeinschaft“ (Nietzsche 1984, 29f.) steht bereits in der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Tanz (und ebenso Singen) ist ohne Vorbildung möglich. Anders die Kulturtechniken Schreiben, Malen, Musizieren. Nach Ernst Bloch gehören Musik und Tanz zu den ursprünglichen Elementen menschlicher Selbstvergewisserung: „Wie hören wir uns zuerst? Als endloses vor sich Hinsingen und im Tanz.“ (Bloch 1974, 7). Tanz scheint ganz unmittelbar am Leben zu sein.

In der Antike war der Chor ursprünglich ein umgrenzter Tanzplatz. Im Anfang war also nicht das Wort, sondern der Tanz. Was Nietzsche für die Musik konstatiert – eine unbildliche Kunst, dem Dionysos zugeordnet –, lässt sich ähnlich für den Tanz feststellen. Dionysos' Geheimnis offenbart sich also im Tanz. Tanz hat zwar stets eine bildhafte Seite, doch keine beständige. Bewegung, Veränderung ist eines seiner wichtigsten Wesensmerkmale. Zeit-, Raum- und Körperbilder der Choreographie haben transitorischen, vergänglichen Charakter. Semiologisch gelesen ähnelt der tänzerisch ausformulierte Raum einer „Rauchschrift in den Himmel geschrieben“ (Brandstetter 1995, 422) oder der Wellenschrift des Wassers. Tanz ist vielleicht jene Kunstform, die sich am wenigsten

authentisch als Konserve festhalten lässt, eine, die sich die Benjamin'sche Aura der Einmaligkeit am ehesten bewahrte, selbst wenn es nicht einmal ein „Original“ gibt.

Nietzsche hat folgerichtig aus seinem Zarathustra einen Tänzer gemacht, er ist ein Leichtfüßiger, ein Flugbereiter. Der Tanz ist letztendlich das Schöpferische schlechthin. Der Mensch als Tänzer_in ist nicht mehr Künstler_in, er ist Kunstwerk, wie es bei Nietzsche heißt. In einer körper- und sinnenfeindlichen Gesellschaft hatte Nietzsche die Ästhetik und die Kraft des Tanzes (als Denkfigur) entdeckt und seine Texte Dionysos, dem tanzenden Gott, geweiht. Für Nietzsche steht der Tanz für den freien Geist. Sein choreographisch denkender Gott, einer, der zu tanzen versteht, steht im Gegensatz zum christlichen. Dieser, als Gekreuzigter, ist eingefroren in einem Schmerzensbild, gewalt-sam an einen Balken genagelt, starr in den Himmel blickend, unbeweglich.

Tanz dagegen ist Ausdruck von Vitalität, Augenblickskunst – Augenblick als im Nietz-scheschen Sinn nicht mehr Vergangenheit und noch nicht Zukunft, vielleicht ebenso seiner „Sanduhr des Daseins“ Paroli bietend. Im Tanz entfaltet sich Leben ganz unmittel-bar als innere und äußere Bewegtheit, in einem Flow, der Akteur_in und Zuschauer_in verbindet. Selbstvergessen im Tun der/die eine, im emphatischen Miterleben der/die andere, ein unvergleichliches In-der-Welt-Sein. Tanz ist Gestaltung, ja, Aufhebung der Zeit, eben weil er Zeit fühlbar macht. Alle Grundelemente des Tanzes sind in erster Linie solche, die eng an Perioden geknüpft sind: Atem, Rhythmus und Bewegung. Tanz ist der Körperlichkeit und Emotionalität des Lebens unmittelbar verwandt und unwei-gerlich dem mitbewegten oder bewegenden Geist. Geist ist in ständiger Bewegung. Das vernunftgeleitete, an Zwecken ausgerichtete Denken sucht ständig nach System, Ord-nung, Bedeutung, will verknüpfen und festhalten. Der wortlose moderne Tanz ist dabei nicht sehr hilfreich, ja irritierend. Kandinsky berichtet 1911 in seiner kunsttheoretischen Schrift *Über das Geistige in der Kunst* über eine Grunderfahrung bei der Beobachtung von Bewegung und Gesten: „Eine sehr einfache Bewegung, von welcher das Ziel unbekannt ist, wirkt schon an und für sich als eine bedeutende, geheimnisvolle, feierliche. [...] In der einfachen Bewegung, die äußerlich nicht motiviert ist, liegt ein unermesslicher Schatz vol-ler Möglichkeiten.“ (Loupe 1997, 272) Er prophezeit für den Tanz der Zukunft, dass der innere Wert jeder Bewegung gefühlt würde und die innere Schönheit die äußere ersetzen werde. Das Tanztheater hat diese Prophezeiung eingelöst.

Wortchoreographien

Musik und Literatur haben im 20. Jahrhundert eine mehr oder weniger konstante Kraft entfaltet. Dagegen musste sich die Tanzkunst auf breiter Basis erst etablieren – und wurde zur Erfolgsgeschichte. Sie hat sich neu und autonom von der Musik erfunden. Nietzsches Zarathustra ist also ein Tanz-Prophet, steht er doch 1883 am Anfang der Wahrnehmungs- und Erkenntniskrise, welche die Moderne einleitete. Trotz seiner großen Kraft und Präsenz, trotz seiner langen Tradition hat der Tanz die schreibenden Künste dennoch selten direkt inspiriert. Etwa als er 1936 in Paul Valérys *Philosophie de la danse* zum Paradigma für die Bewegungsmuster des Lebens stilisiert wurde. Gedichte seien laut Valéry Aktionskunst, Kunst des Augenblicks, die sich eine Eigengesetzlichkeit und sogar eine Eigenzeit schafften, Gedichte seien „danse verbale“, Wörtertanz, und deshalb dem Tanz wesensverwandt (cf. Valéry 1936). Tanz ist in der erzählenden oder dramatischen westlichen Literatur zwar beliebte Metapher oder Motiv, selten aber eigentliches Thema oder gar Stoff.¹ Das liegt vermutlich nicht zuletzt daran, dass sich Tanz weitgehend der Verbalisierung entzieht, ähnlich der Musik.

Tanz läuft für die Zuschauer_in scheinbar bloß ab – wie das Leben, bei dem der Mensch vielfach nur Betrachter_in ist. An Literatur teilhaben heißt hingegen, Lektüre aktiv gestalten. Die geschriebene Wortkunst bedient dabei ganz bestimmte Sinne. Unter anderem deshalb hat sich das postdramatische Theater von der Textzentriertheit verabschiedet, ist der Text im postdramatischen Theater und Tanztheater nur ein Gestaltungsmittel unter anderen. Tanz und postdramatisches Theater wollen viel unmittelbarer, viel realer Leben verhandeln, das Publikum viel direkter teilhaben lassen. Durch Collagetechniken und Enthierarchisierung, simultane Zeichendichte und Multimedialität bietet heutige Bühnenkunst polyvalente Botschaften, die die Zuseher_in auf sich zurückwerfen. Deshalb möchte ich hier vom postchoreographischen² Tanz sprechen, der sich verabschiedet hat von der Gestaltungshoheit durch eine Choreograph_in. Choreographie ist heute nicht mehr Ausgangspunkt, sondern allenfalls Endprodukt eines Erarbeitungsprozesses, das,

1 „Tanz“ oder „Tänzerin“ tummeln sich dagegen relativ häufig im Titel. Beispiele: Jacalyn Carley (selbst Choreographin): *Almas Tanz*; Andrew Holleran: *Dancer from the Dance*; Ruth Landshoff-Yorck: *Roman einer Tänzerin*; Max Mell: *Die Tänzerin und die Marionette*; Frank Wedekind: *Die Flöhe oder Der Schmerzentanz*; Paul Scheerbart: *Kometentanz*. Heutige Titel stammen sehr oft aus der Marketingabteilung der Verlage.

2 Ich halte es hier mit Eliot Weinberger, wissend, dass „all die ‚post‘-Phrasen, die sich nicht auf eine tatsächliche Chronologie beziehen, im Grunde bedeutungslos“ sind. (Cf. Weinberger 2011, 155)

was bei der Aufführung gestaltete Bewegung ist.³ Tanzstücke können sich dabei aufgrund improvisierter Teile sehr offen darbieten. Kritisiert wird bei dieser Entwicklung – auch von Tänzer_innen –, dass dabei manchmal das Tanzen abhanden kommt. Ähnlich ist im Sprechtheater aus einem Theatertext der Inszenierungstext und der „Performance Text“ geworden (cf. Lehmann 2008, 145ff.). Doch gibt es natürlich auch heute viele durchchoreographierte Stücke, beispielsweise im neoklassischen Tanz.

Es gilt zunächst festzuhalten, was unter Tanz zu verstehen ist. Tanzen ist in allererster Linie Praxis. Pina Bausch beschreibt ihr Verständnis von Tanz folgendermaßen: „Es kann fast alles Tanz sein. Es hat mit einem bestimmten Bewusstsein, einer bestimmten inneren, körperlichen Haltung, einer ganz großen Genauigkeit zu tun: Wissen, Atmen, jedes kleine Detail. Es hat immer etwas mit dem Wie zu tun“ (Servos 2008, 251). In diesem Sinne sind viel beachtete Bewegungsprojekte wie Xavier Le Roys *Self Unfinished*, Jérôme Bels *The show must go on* oder *The last performance* Tanz. Die Autor_innen der Stücke interessiert diese genannte Frage im konventionellen Sinne jedoch kaum oder sie beantworten sie wie Meg Stuart: „Alles was ich tue, ist für mich zuallererst Tanz. In jeder nötigen Form, ob Video oder Installation. Aber Basis und Mittelpunkt liegen in der Choreografie.“ (Masuch 2005, 83) Oder Xavier Le Roy: „Ein zeitgenössisches Konzept besteht heute darin, etwas Tanz zu nennen. [...] Für meine Arbeit bevorzuge ich den Begriff Choreografie, *choreographic art*, wenn er nicht so eng und ausschließlich mit Tanz in Verbindung gebracht wird.“ (Odenthal 2005, 86, Herv.i.O.) Vielleicht sollte man hier erwähnen, dass ursprünglich Choreographie die Notation der Bewegungen des Chores im griechischen Drama war. Die inkohärente Rollenfigur, heute vermehrt auf der Theaterbühne zu finden, die Entdeckung des Theaters der Affekte, all das hat Tanztheater lange schon ausprobiert, bevor die Begriffe dafür in den letzten Jahren geprägt wurden. Tanz ist, seiner Natur folgend, vorausgegangen... und hat sich in den Plural aufgesplittert.

Allein, es ist schwierig mit der verbalen und einseitig rationalen Annäherung an den postchoreographischen Tanz. Selbst Tanzkritik begnügt sich allzu oft mit der Beschreibung von beobachtbaren Phänomenen. Allen, manchmal recht banalen, Deutungsversuchen der Kultur- oder Tanzwissenschaften zum Trotz: Der zeitgenössische Tanz ist ein Paralleluniversum, das sich nicht auf ein einfach verstehbares Zeichensystem reduzieren oder komparatistisch übersetzen ließe. Tapfer verwehrte sich der Tanz bisher weitestge-

3 Unter Tanz verstehe ich hier alle Formen der künstlerisch ambitionierten zeitgenössischen Bewegungskunst, die sich als solche bezeichnet oder einen hohen Anteil an gestalteter Bewegung aufweist.

hend sowohl der Philosophie als auch der Wissenschaft. Tanz ist keine Wortsprache, hat keine Begrifflichkeit, trotzdem er „ausgreifende“ Kunst ist, und lässt sich deshalb auch nicht übersetzen,... obwohl selbst Choreograph_innen und Tänzer_innen von Tanz als „Sprache“ sprechen. Reinhild Hoffmann beispielsweise war 1999 bei ihrer ersten wirklichen Duo-Arbeit mit Susanne Linke *Über Kreuz* erstaunt, „wie unterschiedlich die Sprache sein kann, die jeder für sich erfindet“ (Kontschieder 1999). Trotzdem geht es nicht um Begrifflichkeiten. Pina Bausch: „Ich kann nur versuchen zu zeigen, zu sagen und zu finden, was mir am Herzen liegt“ (Servos 2008, 251). Da eröffnet sich der Kern der Sache: Sich auf den Tanz einlassen, erfordert offenes Wahrnehmen mit allen Sinnen und dem Herzen, ein sich Berührenlassen. Dann können emotionale, energetische Wahrheiten aus der Innenwelt auftauchen, keine begrifflichen, die ohnehin allzu oft Täuschung sind. Bitte keine Verwechslung des auf den Mond weisenden Fingers, des Wortes Mond mit diesem selbst (cf. Hanh 1996, 54). Deshalb sind selbst Titel von Tanzstücken manchmal ziemlich irreführend (oder aber hilfreich).

Wissenschaftliche Annäherungen klingen oft nach bloßer Analogie-Suche. Die Erkenntnisse müssen auf dem eigentlichen Gebiet, aus der Tanzpraxis gewonnen werden. Nicht zuletzt deshalb wird heute über Körperwissen und „Wissen im Tanz“ nachgedacht, vom „tacit knowing“ gesprochen, also in etwa dem „impliziten Wissen“ (Böhme/Huschka 2009, 11). Oder anders gesagt: Der tanzende Mensch weiß mehr, als ihm bewusst zugänglich ist. Das Körperwissen scheint tiefer, umfassender zu sein, in ihm drückt sich überindividuelles Wissen aus. Der Tanzkörper ist nicht mehr bloß durchtrainierte perfekte Sportmaschine. Jeder Körper zeigt auf der Bühne spätestens seit dem Wuppertaler Tanztheater seine Geschichte oder kommt nicht drum herum, sich mit dieser auseinanderzusetzen. Choreograph_innen wie Meg Stuart interessiert „Verwundbarkeit, Zerbrechlichkeit und Körper voller Verzweiflung, die sich und die Welt hinterfragen“ (Masuch 2005, 80). Im Endeffekt eine Erkenntnis der Moderne: Nietzsche schreibt bereits 1878 in *Menschliches, Allzumenschliches* (I, Neuntes Hauptstück *Das Leben als Ertrag des Lebens*, 513): „Der Mensch mag sich noch so weit mit seiner Erkenntnis ausrecken, sich selber noch so objektiv vorkommen: Zuletzt trägt er doch nichts davon als seine eigene Biographie.“

Hugo von Hofmannsthal befand 1906 in seinem Essay *Die unvergleichliche Tänzerin* (und meinte Ruth St. Denis): „Was sich von einem Tanz beschreiben ließe, wäre immer nur das Nebensächliche: das Kostüm, das Sentimentale, das Allegorische.“ (Hofmannsthal 1979, 487-501) Bei der Darstellung des Tanzes weicht er folgerichtig in Vergleiche mit

nonverbalen Künsten und Naturphänomenen aus, spricht etwa von der „stummen Musik des menschlichen Lebens“, zieht den Skulpturenschmuck der Akropolis, die Farbe des Giorgione heran. Im Dialog *Furcht. Das Gespräch der Tänzerinnen* (1907) reflektiert er die Bedingungen literarischen und künstlerischen Arbeitens (Hofmannsthal 1986, 575). Im Text unterhalten sich die beiden Hetären Laidion und Hymnis über den Tanz und dessen Bedeutung für ihr Leben. Für Hofmannsthal verweist der Tanz auf das Imaginäre eines Textes, auf das, was nicht gesagt werden kann. Er kann als Metapher für sein Literaturverständnis verstanden werden. Im 1911 verfassten Essay *Über die Pantomime*, der auch „Über den Tanz“ heißen könnte, schreibt Hofmannsthal, dass die reine Gebärde einem reinen Gedanken gleich käme. Es beglücke die „Freiheit des Körpers“, enthülle sich in Bewegungskünstler_innen die Seele in besonderer Weise, entlade sich innere Fülle. Konkreter vergleicht der Autor schließlich Literatur, Musik und Tanz:

Worte rufen eine schärfere Sympathie auf, aber sie ist gleichsam übertragen, vergeistigt, verallgemeinert; Musik eine heftigere, aber sie ist dumpf, sehnsüchtig, ausschweifend; die von der Gebärde aufgerufene ist klar zusammenfassend, gegenwärtig, beglückend. Die Sprache der Worte ist scheinbar individuell, in Wahrheit generisch, die des Körpers scheinbar allgemein, Wahrheit höchst persönlich. Auch redet nicht der Körper zum Körper, sondern das menschliche Ganze zum Ganzen. (Cf. Hofmannsthal 1979, 504f.)

Wie hätte Hofmannsthal wohl auf heutige Tanzidiome reagiert? Inzwischen geht die Wissenschaft davon aus, dass die „Sprache“ des Körpers so individuell nicht ist. Im Gegenteil, es lässt sich nach heutigem Wissensstand nur schwer dem so genannten Habitus entziehen.⁴ Betrachtet man die Aussagen von Zeitgenoss_innen, hat um 1900 der Bruch mit den konventionellen Bewegungsformen der Zeit die Menschen offensichtlich tief beeindruckt und bewegt. Die Kunst spiegelt das in vielfältiger Form. Bei Malern wie Matisse, Kirchner, Balla, Nolde, Kandinsky war der Tanz beliebtes Sujet (cf. Adelsbach/Firmenich 1997). Aus der besonderen Kraft und Unfassbarkeit des Tanzes heraus haben neben Hugo von Hofmannsthal Schriftsteller wie Rainer Maria Rilke, William Butler Yeats, T. S. Eliot, Federico García Lorca und Paul Valéry mit Tänzer_innen zusammen-

⁴ Friederike Lampert bezieht sich in ihrem Buch *Tanzimprovisation* (2007, 118ff.) auf den Soziologen Pierre Bourdieu, der unter Habitus unterschiedliche persönliche Verhaltensweisen fasst, die nicht individueller, sondern gesellschaftlicher Natur sind. Der Habitus begrenzt die Möglichkeiten eines Tänzers beispielsweise in der Improvisation, da der Körper als Speicher sozialer Erfahrung bereits strukturiert ist.

gearbeitet. Die Symbolisten Mallarmé und Valéry betonten den symbolischen Charakter von Tanz, erkoren ihn gar zum poetologischen Modell (cf. Mallarmés „Poésie pure“, Valérys „Philosophie de la danse“). Für Stéphane Mallarmé erzeugt eine Tänzerin durch Bewegungen im Betrachter eine Traumwelt, die entziffert werden könne. Valéry begreift den Tanz als Paradigma für das Bewegungsmuster des Lebens. Bei der Betrachtung von Tanz war es jener magische Augenblick zwischen Entstehen und Vergehen, der die Künstler_innen anzog, sie an eine tiefere Realität rühren ließ. Charles Baudelaire schreibt bereits 1863 in seinem Essay *Le peintre de la vie moderne*, die Erfahrung des Ephemeren sei eine spezifisch moderne. Modern ist das „Vorübergehende, das Entschwindende, das Zufällige [...]“ (Baudelaire 1863)⁵.

Es war die Zeit der Beschleunigung. Und es ließe sich hier dem Zusammenhang zwischen den Bewegungskünsten Pantomime und Film nachgehen, letzterer nicht zufällig in dieser Zeit als öffentliches Massenmedium (und nicht als privates) entstanden, sich außerordentlich schnell weiterentwickelnd. Letztendlich ging es um Zeiterfahrung, um das Faszinosum Bewegung. Doch ebenso um Zeitwahrnehmung selbst. Der Mensch erlebte die Aufspaltung zwischen der Zeit sozialer Prozesse sowie der subjektiv und persönlich erfahrbaren Zeit. Der französische Philosoph Henri Bergson prägte den Begriff „durée“ (*Durée et Simultanité* 1922), stellte der Zeit der klassischen Mechanik und Physik die subjektiv erfahrbare Zeit gegenüber (cf. Mainzer 1999, 99ff.). Als Folge radikalisierten sich die Erzähltechniken in der Literatur, um auf die geänderte Wahrnehmung zu reagieren (z.B. stream of consciousness). Marcel Proust schreibt in jenen Jahren *À la recherche du temps perdu* und James Joyce sein rätselhaftes *Finnegans Wake*. „Die Ordnung ist zur Ko-Präsenz der verschiedenen Ordnungen geworden. Jede Ordnung hängt von unserer Wahl ab“, schreibt Umberto Eco 1962 in seiner Analyse zu *Finnegans Wake* im *Offenen Kunstwerk* (Eco 1977, 403).

Tänzer_innen haben für die veränderte Ordnung und Zeitwahrnehmung ein besonderes Sensorium entwickelt und brachten sie im 20. Jahrhundert ins Spiel. Tanz ist die unmittelbarste Raum-Zeit-Kunst, darauf angewiesen, diese zu ordnen. Der neue Tanz opponierte gegen Mechanisierung und Rationalisierung der westlichen Welt. Das spürten die Menschen. Die Bewegungskünstler_innen wurden wichtiger, standen für das Neue schlechthin, wurden im ästhetischen Diskurs zum Vorbild für das moderne Kunstwerk.

5 „La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable.“ (Kap. IV La Modernité).

Daher der dynamische, energetische Fluss, die Geschwindigkeits- und Fortschrittsutopien der Moderne. Deshalb tritt der Tanz in den Vordergrund, bekommt ästhetische Leitfunktion. Die Tanzkunst war und blieb im letzten Jahrhundert Gewinnerin im Kampf um Aufmerksamkeit. Zunächst lösten sich die Tänzer_innen von Bewegungskanon und Kleidernormen des klassischen Balletts und betonten die „natürliche“ Bewegung. Die Aufmerksamkeit richtete sich auf den Körper und eine neue Bewegungssprache. Die wichtigen Künstlerpersönlichkeiten der Zeit haben in ihren Tänzen – etwa dem kinetisch-visuell effektvollen Serpentina- und Feuertanz von Loïe Fuller – Dynamiken der Zeit gespiegelt, zeigten sich dabei als Kinder eines neuen Subjektivismus. Mary Wigman zelebrierte ihren expressiven Tanz: „Ich bin der Tanz. Und ich bin die Priesterin des Tanzes. Meines Körpers Schwung spricht zu Euch von der Bewegung aller Dinge“ (Huschka 2002, 179). Ruth St. Denis ließ sich durch Exotik und Esoterik anregen. Es gab, wie angedeutet, vielfältige Wechselwirkungen mit den anderen Künsten. Um eine weitere zu nennen: Ruth St. Denis choreographierte die babylonischen Tänze in David Griffiths Monumentalfilm *Intolerance* (1916). Zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte also eine ganz neue Sehnsucht die Bewegungskunst ergriffen: Es wird den Tanz vom Modern über den Postmodern zum Contemporary Dance führen, der heute stilistisch eine unglaubliche Vielzahl an Ausdrucksformen fasst und sich kaum systematisch beschreiben lässt. Vielmehr scheint er mehr denn je an die Persönlichkeiten von Choreograph_innen geknüpft zu sein, die lange schon mehr als nur Erfinder_innen von Bewegungen sind. Vergleichbar mit der zeitgenössischen Musik haben sich Dutzende Individualstile entwickelt.

Der Literatur ist es nie leicht gefallen, die Musik zum Thema zu machen. Noch mehr lässt sich die Abwesenheit des Themas Tanz in der Weltliteratur feststellen. Es gibt keinen Adrian Leverkühn und *Doktor Faustus* des Tanzes oder ein ganzes Buch, das nach Prinzipien einer Choreographie gestaltet wurde. Natürlich, das Leben von Tänzer_innen ist noch am ehesten zum Stoff von epischer Literatur geworden – und naheliegenderweise von Tanzstücken wie im Falle Vaslav Nijinsky⁶, die prägnante Figur des Tänzers und Choreographen an der Nahtstelle zur Moderne mit seinem wechselvollen Leben und skandalträchtigen bisexuellen Beziehungen, Star des Ballets Russes. Sein tragisches Ende

6 Wie Krisztina Horvaths *Gott und Nijinsky* (1987), John Neumeiers Ballett *Nijinsky* (2000), *Feuer im Kopf – Solo für Waslaw Nijinski* des Schweizer Choreographen Patrick Erni (2002), Sidi Larbi Cherkaoui's zeitgenössische Replik *Faun* auf Nijinskys *L'après-midi d'un faune* (2009). Daneben entstanden musikdramatische Werke wie 2008 die Kammeroper für zwei Sänger, zwei Schauspieler, zwei Tänzer und Instrumente *Nijinskys Tagebuch* des Hamburger Komponisten Detlev Glanert.

mit vollständigem Zusammenbruch und Diagnose Schizophrenie bewegte und bewegt die Menschen. Auffällig ist außerdem, dass genauso von Seiten der Choreograph_innen nur wenige maßgebliche Poetiken in Buchform entstanden sind, die versuchen, das Handwerk der Tanzkunst schriftlich weiterzugeben. Man mag einwenden, dass Choreograph_innen keine Wort-, sondern Bewegungskünstler_innen sind. Dennoch soll hier kurz auf einen besonderen Aspekt eingegangen werden, der andeutet, dass Sprache wichtiges Vermittlungsmedium innerhalb der Tanzkunst ist.

Geheimnis der auralen Empfängnis

Ganze Kunstgenres sind als Kulturerzählung und Mythologie entstanden, als zwingend notwendige Verarbeitung von Traumata oder Leiderfahrungen einer Bevölkerungsgruppe, als kulturelle Identitätsstiftung. Um zwei populäre zu nennen: der Flamenco der andalusischen Gitanos und der Tango Argentino einer unterprivilegierten Einwanderer_innengesellschaft am Rio de la Plata. Beide sind als Gesamtes betrachtet sinn- und identitätsstiftende Erzählkomplexe marginalisierter Bevölkerungsgruppen. Erzählt wird auf allen Ausdrucksebenen (durch Kostüme, Rituale, Soziolekt, Gedichte, Lieder, Musik, Tanz u.a.). Flamenco wie Tango haben sich aus dem Gesang entwickelt, sind also verbunden mit Sprache und Literatur. Beide haben heute einen großen internationalen Resonanzraum entwickelt mit lebendigen Szenen auf allen Kontinenten der Erde. Durch ihren migratorischen, interkulturellen und existenziellen Entstehungshintergrund berühren diese Ausdrucksformen Grundthemen des Menschseins. Deshalb weisen beide viele Querverbindungen zu anderen Kulturen auf, siehe die Ähnlichkeit der Körpersprache des Flamenco mit dem orientalischen Tanz oder dem indischen Tanz Kathak. Ganze Kulturgeschichten lassen sich als Tanz erzählen. Kultur wird in seiner lebendigen Quintessenz mündlich vermittelt. Am Anfang jedes Erzählens, das stummes inneres und äußeres Bewegt-Sein voraussetzt, steht die Wortlosigkeit, ein Erfüllt-Sein, das allmählich übergeht in Körperbewegung und dadurch psychische, emotionale Energie verwandelt. Erst wenn Körper und Zunge in Bewegung geraten, sich lösen, kann Emotion (E-Motion) und damit Schicksal und Erfahrung kreativ gestaltet werden, Veränderung passieren. Über Menschen finden Kulturen zu einer Stimme. Wie heilsam das richtige Ausdrucksmittel sein kann, hat der aus dem Migrant_innenmilieu stammende belgische Choreo-

graph Sidi Larbi Cherkaoui am eigenen Leib erfahren, als er im Alter von 15 Jahren den Tanz entdeckte und seine gesundheitlichen Probleme verschwanden (cf. Dürr 2010).

Viele klassische Tanzkulturen kennen den erzählenden Tanz oder das Tanztheater (z.B. das indische Yakshagana-Theater in Karnataka oder das japanische Nōgaku-Theater). Der Tanz hat dabei häufig mit dem (vorsprachlichen) Zeigen zu tun und ist religiös eingebettet, etwa im indischen Kathak. Neben Pirouetten, Sprüngen und einer überwiegend vertikalen Haltung werden beim Kathak die erzählenden Teile vor allem mit Händen, Fingern, Armen und einer sparsam eingesetzten Mimik ausgeführt. Er nutzt dabei auch die Improvisation und zeigt erstaunliche Ähnlichkeiten zum Flamenco. Eine ebenfalls spirituell eingebettete Kulturerzählung ist die Musik-Tanz-Kultur des Mevlevi-Derwisch-Ordens, einer bekannten Sufi-Bruderschaft. Die Entstehung dieses – auch als drehende Derwische bekannten – Ordens geht auf den bedeutenden persischen Mystiker und Schriftsteller Dschalal ad-Din Rumi (1207 - 1273) zurück. Musik im Accelerando mit treibenden Wazn⁷ der Bendir-Trommel, Drehbewegungen in Endlosschleifen und Beiseeltheit führen zur ekstatischen, mystischen Vereinigung mit Gott. Gerade bei religiösen Gemeinschaften liegen das gesprochene Wort und die Weihe (cf. Einweihung) sehr eng beieinander, schaffen wirksame Bindungen zwischen Menschen und Menschengruppen, sind heilsam⁸, eben weil sie verbinden. Ähnlich wie im religiösen Bereich hat das gesprochene Wort bei Gericht bis heute einen gewichtigeren Stellenwert als das geschriebene: Es wirkt wahrer, authentischer.

Es soll damit das Augenmerk auf die im Wesentlichen orale Tradition von Tanz im Allgemeinen gelenkt werden. Trotz unserer enormen Schriftkultur und animierten Videoanleitungen wird den praktizierenden Tänzer_innen Bewegungs-, Interaktions- und Körperwissen nach wie vor mündlich, face-to-face weitergegeben. Vielleicht sollte man besser sagen, das Wissen wird angeleitet, da Tanzwissen vor allem auf Erfahrung aufbaut. Die Begegnung mit charismatischen Lehrer_innen, das Eintreten in ein zwischenmenschliches Resonanzfeld ist durch kein noch so langes Privatstudium und autodidaktisches Training ersetzbar. Durch ihr Bewusstsein von Wandelbarkeit und ihren ständigen Umgang damit tappen Tanzkünstler_innen seltener in die Wissensfalle. Intellektuelles Wissen wie Körperwissen sind immer nur vorläufig. Tanzstücke haben deshalb sozusa-

7 Rhythmische Formeln in der arabischen Musik.

8 Weihe geht etymologisch auf eine alte Wurzel zurück und ist mit „heilig“ verwandt.

gen einen essayistischen Zugang zu ihren Inhalten und Themen. Es geht darum, Fragen zu stellen, in den Raum zu werfen.

Die Zeit sitzt im Herzen. Wer in der Mündlichkeit lebt, lebt in der Gegenwart. Die Weitergabe von lebendiger Tanztradition ist nicht vorstellbar ohne die Mündlichkeit, ohne die Anwesenheit der Meister_in. Unterricht hat etwas mit Sich-Spiegeln zu tun. Die Übertragungs- und Anregungseffekte zwischen Menschen sind enorm. Das gilt für beide Richtungen: Lehrer_in – Schüler_in – Lehrer_in. Die Neurowissenschaften sind diesem Phänomen mit den Spiegelneuronen auf der Spur. Untersuchungen haben gezeigt, dass die Spiegelneuronen nicht nur ein Resonanzsystem im Gehirn sind, das Gefühle und Stimmungen anderer Menschen bei den Empfänger_innen zum Mitschwingen bringt. Die Nervenzellen reagieren auf eine beobachtete Handlung genauso, als ob man das Gesehene selbst ausgeführt hätte, d.h. in den entsprechenden Gehirnbereichen entstehen ähnliche Aktivitätsmuster wie beim beobachteten Gegenüber. Jüngste Forschungen zeigen den Effekt von besuchten Tanzaufführungen auf die Zuschauer_innen (cf. PLOS ONE 2012, „Forschungsbericht“). Diese trainieren das menschliche Gehirn und die Muskeln aufs Tanzen. Obgleich die Zuschauer_innen bewegungslos sitzen, spielt sich in ihren Muskeln das Gleiche ab wie bei den Tänzer_innen selbst. Die Gehirnregionen, welche die tanztypischen Armbewegungen steuern, sind bei regelmäßigen Besucher_innen von Tanzaufführungen leichter erregbar und aktiver als bei Unerfahrenen. Den Wechsel zwischen Stillstand und Bewegung nehmen die Zuschauer_innen also ganz real wahr, er konfrontiert sie zwangsläufig mit dem eigenen Rhythmus. Auch fordert das Einlassen auf den Atem des Tanzes auf, den eigenen Wechsel zwischen *Vita activa* und *Vita contemplativa* immer von Neuem zu prüfen und zu justieren. Die Spiegelneuronen sind zwar erst in den letzten Jahren beim Menschen nachgewiesen worden, viele Effekte sind dennoch lange schon bekannt. Hugo von Hofmannsthal schreibt in seinem Essay *Über die Pantomime*:

Wenn jeder Einzelne von den Zuschern eins wird mit dem, was sich auf der Szene bewegt, wenn jeder Einzelne in den Tänzen gleichsam wie in einem Spiegel das Bild seiner wahrsten Regungen erkennt, dann – aber nicht früher als dann – ist der Erfolg errungen. Solch ein stummes Schauspiel ist aber auch nicht weniger als eine Erfüllung jenes delphischen Gebotes: ‚Erkenne dich

selbst', und die aus dem Theater nach Hause gehen, haben etwas erlebt, das erlebenswert war. (Hofmannsthal 1979, 504f.)⁹

Wenn es jetzt, und diese These steht in der Wissenschaft zur Diskussion, ein besonderes Körperwissen und -bewusstsein der Tänzer_innen gibt, dann passiert in den anwesenden Zuschauer_innen während einer Tanzaufführung vielleicht viel mehr, als ihnen zugänglich ist. Sie treten in einen Feedbackprozess ein, der nur spürend erfahren oder erahnt wird. Vor allem dann, wenn auf der Bühne Wesentliches des Menschen, der Welt verhandelt wird. Innenräume und Außenräume können in Resonanz geraten, das System Akteur_in – Zuschauer_in tritt in eine Eigenzeit. In einem ähnlichen Austauschprozess befinden sich vermutlich Choreograph_in und Tänzer_in. Die Lehrer_in oder Choreograph_in ist gleichzeitig Lernende, Schöpfende aus dem Erfahrungsschatz der Tänzer_innen. In keiner Kunstform arbeiten die Akteur_innen so intensiv zusammen wie im Tanz. Beim Theater gibt es in der Regel bereits einen Text, der durch Schauspieler_innen aufgeführt, in der Musik die geschriebene Komposition, die von Musiker_innen interpretiert wird. Im zeitgenössischen Tanz existiert selten eine fertige Choreographie, die bloß eingeübt bzw. interpretiert werden muss. Das hat zur Folge, dass bei der aufwendigen Entstehung eines Tanzwerkes in wochen- und monatelanger Probenarbeit die Fähigkeiten der einzelnen Akteur_innen stärker einfließen als bei den anderen Bühnenkünsten, wobei die Mündlichkeit, auch in Form von hinterfragender, klärender Diskussion, eine große Rolle spielt. Die auftretende Tänzer_in ist nicht bloß Bedeutungsmittler_in oder -träger_in, sondern Bedeutung selbst (cf. Klein/Zipprich 2002, 1ff.).

Letztendlich greift der Tanz ähnliche Themen wie Literatur und Bildende Kunst auf, verhandelt sie jedoch auf anderen Ebenen, vor allem auf der emotionalen. Von der Ordnung durch eine Fabel hat der moderne Tanz sehr früh im 20. Jahrhundert Abschied genommen (freilich gibt es daneben noch das klassische Handlungsballett). Ein wichtiges narratives Mittel des zeitgenössischen Tanzes ist die Montage. Wenn sie frei assoziativ eingesetzt wird, beispielsweise bei Pina Bausch, führt sie oft dazu, dass Tanzarbeiten rätselhaft und irritierend wirken. Die Gleichzeitigkeit von Aktionen und die gerne eingesetzte Multimedialität führen dazu, dass sich Bühnengeschehen nicht einfach nach-erzählen lässt. Selbst die Choreograph_innen schaffen das nicht (und es interessiert sie

9 Hofmannsthal lässt dabei den griechischen Schriftsteller und Sophisten Lukian von Samosata (um 120 – 180 n.Chr.) mit seinen Betrachtungen aus *De Saltatione* (Von der Tanzkunst) zu Wort kommen.

auch nicht). Es stellt sich für die Tanzkünstler_innen jedoch die Frage, wie die gewählten Elemente Bewegung, Kostüm, Musik, Text, Projektion usw. „richtig“ zusammenzufügen sind. Da gäbe es kein System, kein Rezept berichten viele Künstler_innen. Laut Pina Bausch ist es „Bauch und viel Arbeit“, schwere Arbeit: „Da fügt sich erst einmal gar nichts zusammen. Das ist ein ständiges Weitersuchen und Materialsammeln“. Und: „Manchmal weiß man es, manchmal findet man es; manchmal muss man alles wieder vergessen und von vorne anfangen zu suchen. Da muss man wach, sensibel und empfindsam sein; da gibt es kein System.“ (Hier v.a. auf Musik bezogen; Interview 1995, Servos 2008, 256f.) Bausch spricht von Stimmigkeit, die man spüren könne. „Es langweilt mich, wenn ich nichts fühlen kann.“ (Interview 1998, Servos 2008, 261)

Dem Tanztheater, aber auch vielen Spielformen des zeitgenössischen Tanzes geht es vorwiegend um emotionale Qualität. Dieses Interesse besteht seit dem großen Paradigmenwechsel im Tanz um 1900. Isadora Duncan postulierte 1909 „Let us first teach little children to breathe, to vibrate, to feel, and to become one with the general harmony and movement of nature.“ (Duncan 1993, 63) Hier kann eine Verbindung hergestellt werden zwischen der emotional unmittelbaren und unverbildeten Erlebniswelt des Kindes mit dem beschriebenen Tanztheater-Ansatz. Ein Kind achtet in ähnlicher Weise und intuitiv auf ihm bedeutsam scheinende Dinge, vergisst dafür andere. Die Reihenfolge von erzählten Ereignissen stimmt dann oft nicht, Einzelheiten werden durch Kinder fantasievoll ausgeschmückt. Die Erinnerungen werden nach eigenen Wünschen und Fantasien abgeändert. Die wirklichen Ereignisse haben vielleicht ganz anders ausgesehen. Erwachsene neigen in solchen Fällen sogar dazu, Kindern Lügen zu unterstellen. Einem Kind ist nicht bewusst, dass die Wahrheit anders ausgesehen hat, es ist einfach seine Wahrheit, das, was sich ihm eingepägt, bei ihm gewirkt hat. Dieses Bewusstsein haben hingegen die Tanzkünstler_innen, die diese Methode kreativ einsetzen. In der Fantasie jeder einzelnen Tänzer_in einer Tanzkompanie entsteht in einer langen Probenphase im Idealfall ein klares inneres Bild, ein Gefühl, die richtige Intuition, wohin der Weg der Umsetzung gehen muss. Die kollektive Arbeit, die jede Bühnenkunst ist (auch bei den Solisten_innen in Interaktion mit dem Publikum, ihrem Umfeld etc.), führt an die Anfänge aller Kunstäußerung zurück, wo Literatur Erzählung war, Musizieren gemeinsames Aus-Probieren und Tanz Einstimmen mit dem ganzen Körper. Im Unterschied zu den anderen Künsten hört beim Tanz der ganze Körper (zu). Authentischen Ausdruck zu finden, heißt in die Tiefe gehen, nicht selten Barrieren, Habitus überwinden, riskieren. Wenn die Suche wirkt, Intuition und Sensibilität genügend groß sind, führt das zu mehr Selbstverwirklichung,

letztendlich zu mehr Wirklichkeit und Wirkung. Diese äußerst intensive Arbeit steuert über Körper, Sinne und mentale Fähigkeiten hinaus, um stets neu die Mitte des Seins zu finden. Stellvertretend für die Welt im Jetzt wird die Raum-Zeit des Auftrittsortes ausgelotet.

Am Anfang der narrativen, doch in ähnlicher Weise der nicht-narrativen Bühnenkunst steht die Erzählung. Schaut und hört man Choreograph_innen bei der Arbeit zu, erkennt man, wie wichtig deren erzählende Anleitung ist. Es bleibt festzuhalten, dass es keine lineare Anweisung und Beschreibung sein kann, es kein System gibt, sondern in der Regel eine assoziative Vorgangsweise bevorzugt wird, ständig neue Wege ausprobierend, offen in alle Richtungen und sich auch in Sackgassen wiederfindend. Es geht um Veranschaulichen, Vermitteln, Vergegenwärtigen von Gedanken und Ideen, mehr noch von Befindlichkeit und Gefühlen, die Fähigkeit der kreativen Köpfe und Herzen, die Akteur_innen an innere Orte zu führen, Emotionalität und Verborgenes zu wecken, Visionen vor dem inneren Augen entstehen zu lassen. Insofern ist die Entstehung eines Tanzwerkes an eine spezifische Form der didaktischen oder illustrierenden Erzählkunst, also letztendlich an Wortkunst geknüpft. Damit sich die Wirkung stark entfaltet, muss der Mensch in unmittelbarem Austausch stehen.

Kleine Fragmente einer Interdisziplinaritätsgeschichte

Kein Zufall scheint die parallele Entstehung des Films – zunächst im Stummfilm v.a. als pantomimische Bewegungskunst – und des modernen Tanzes zu sein. Sie verweist auf eine innere Notwendigkeit an der Schwelle zu einem neuen Zeitalter. Das *Fin de siècle* bescherte dem Theater und der Kunst eine tiefe Krise. Sie erreichte in Europa alle Schichten der Gesellschaft und ergriff selbst die Naturwissenschaften (Relativitätstheorie, Begründung der Quantenmechanik). Die Zäsur in der Kunst um 1900 mit Entstehung der abstrakten Malerei, der Atonalität, des Ausdruckstanzes etc., ihre „Bruchlinien“ (cf. Kannonier 1987) führten zur Infragestellung aller bisher gültigen Normen und Parameter und zu einem neuen Stilpluralismus. Seit den Anfängen dieser Krise haben sich dabei die Künste aufeinander zubewegt. Man denke nur an Erwin Piscators¹⁰ erweiterte epische Bühnenkonzeption. Oder an die dadaistischen und futuristischen Happenings,

10 Die dritte Frau Piscators Maria Ley bzw. Friederike Flora Czada war übrigens Tänzerin.

Provokationen und Experimente; an Erik Saties singuläre Kompositionen, die gelegentlich visuell gedacht und textlich häufig konterkariert waren bzw. Konventionsbrüche darstellten.¹¹ Überhaupt Satie und Umfeld: Das Ballet réaliste *Parade*, komponiert von Satie 1916/17 für Sergei Djagilews Ballets Russes, ist ein frühes Beispiel für eine kongeniale interdisziplinäre Kollektivproduktion. Der Schriftsteller Jean Cocteau wurde dazu 1913 durch die berühmt-berüchtigte Strawinski-Aufführung *Le sacre du printemps* angeregt, die Vaslav Nijinsky choreographiert hatte. Kostüme, Vorhang und Bühnenbild von *Parade* stammten von Pablo Picasso, die Choreographie von Léonide Massine. Die Premiere 1917 in Paris unter dem Dirigenten Ernest Ansermet geriet zum Skandal.

Ähnlich der Musik nach A- und Mikrotonalität, Serialität, Aleatorik und einer Vielzahl an Experimenten erreichte die Tanzkunst in der zweiten Jahrhunderthälfte eine Neuformulierung ihres Ansatzes. Vieles war in der Zwischenzeit durch Dadaismus, Fluxus, Aktionskunst und Happening ausprobiert worden. Der Tanz konnte nun neu gedacht und konzipiert werden. John Cage und Merce Cunningham bildeten in diesem Kontext eine der fruchtbarsten interdisziplinären Partnerschaften des 20. Jahrhunderts. Jeder für sich schloss dabei neue Türen auf: Der eine enthierarchisierte die Musik, stellte Geräusch und Stille den Tönen als Partner gleich; der andere löste die Bewegung vom Körper-Ganzen, mit einem feinen, klaren, nicht expressiven Stil handlungsfreie Tanzstücke schaffend, ständig auf der Suche nach Balance. Cunningham: „For me, the principal thing has always been that I’ve been interested in movement. That sounds very simple, but what I mean is any kind of movement“ (Huschka 2000, 208). Merce Cunningham wollte keine Botschaften mit seinen Stücken transportieren, sondern die Bewegung für sich selbst sprechen lassen. Für ihn war Tanz „movement in time and space“, Organisation von Körpern in Raum und Zeit, also etwas Offensichtliches (Huschka 2000, 206). Er verwendete ähnliche Techniken beim Choreographieren wie Cage bei der Musikkomposition (Aleatorik, Zufallsprinzip, Computertechnologie) und stellte damit offene Systeme her. Bei der Zusammenarbeit entstanden Musik und Tanz getrennt, bekannt war nur die Dauer, nicht jedoch die Musik. Ein neues Stück kam nicht selten ohne Generalprobe auf die Bühne. Cunningham: „You have to love dancing to stick to it. It gives you nothing back, no manuscripts to store away, no paintings to show on walls and maybe hang in muse-

11 *La Balançoire* (1914) z.B., also *Die Schaukel* verlangt vom Pianisten ein schaukelartiges Übergreifen einer Hand, um die rhythmische Begleitfigur zu spielen; Musik wird sozusagen visualisiert. Das Stück *Vexations* (1893) ist 840 Mal zu wiederholen. (Cf. Satie 1982)

ums, no poems to be printed and sold, nothing but that single fleeting moment when you feel alive.“ (Huschka 2000, 208)

Besondere Qualität des Tanzes ist demnach dieser flüchtige Moment, in dem sich die Tänzer_innen lebendig fühlen. Die Tänzer_innen erfahren Zeit unmittelbar, während die Choreographie keine beständige Form hat. Als spirituellen Hintergrund darf man bei Cunningham (und Cage) den Buddhismus nicht außer Acht lassen. Er macht den entpersonalisierten, vom Subjekt losgelösten Ansatz verständlicher. Als Beispiel sei hier das 25-minütige *Points in Space* (1986) angeführt. Für die Choreographie zeichnete Cunningham, für die Musik Cage verantwortlich. Als Bühnenstück wurde es 1987 uraufgeführt. *Points in Space* besteht aus einem unaufhörlichen Kommen und Gehen, Raum-Füllen und -Leeren. Die Tänzer_innen sind ständig in Bewegung. Trotz der unglaublichen Geschäftigkeit, wirken sie gelassen und unaufgeregt. Das abstrakte Bühnenbild von William Anastasi unterstreicht den bezugsfreien Rahmen. Die Musik Cages arbeitet mit tieffrequentem Brummen und Rumpeln, erzeugt von einer Stimme, die versucht, Worte zu bilden, dies aber nie vollständig schafft. Die Stimme ist voller Zischlaute. Cage greift hierbei auf Satie zurück, einen ihm in mancherlei Hinsicht vergleichbaren, synästhetischen Künstler. Er verwendete dessen Titel *Messe des Pauvres* und nutzte den Computer, um Stellen aus Henry David Thoreaus *Über die Pflicht zum Ungehorsam gegen den Staat* zu verwenden. Daraus stellte er eine Klangkulisse her. Auch bei Cunningham ist der Einfluss Saties nicht zu unterschätzen (cf. seine *Nocturnes* 1956 nach der Musik Saties in der Ausstattung Robert Rauschenbergs), wie es überhaupt danach aussieht, als ob vor hundert Jahren die meisten Ansätze der neuen Ästhetik bereits erprobt worden waren. Sie wurden durch spätere Künstler_innen aufgenommen, ausformuliert und verfeinert. Cunningham und Cage gemein ist in erster Linie der Umgang mit ihrem Material. Beide vereint das zeitlose Staunen über das, was passiert. Es geht um die Lust am reinen Schauen und Erfahrung, um Absichtslosigkeit, darum, jenseits von persönlichen Vorlieben oder Abneigungen den Geist zu öffnen, für das, was ist. So wurde schon Cages stummes „Klavierwerk“ 4'33 als Stück eines Provokateurs missverstanden, obwohl es ihm dabei eigentlich um Erweiterung der Wahrnehmung gegangen ist, darum, die umgebende Sonosphäre bewusst hören zu lassen. Man könnte es Meditation nennen. Meditation bringt Geist und Körper in das Hier und Jetzt, um wahrzunehmen, was ist. Es soll Zeitlosigkeit hergestellt werden. Cunninghams Ansatz ist einer, der Absichtslosigkeit und Zufall zelebriert. Die Rezipient_innen setzen die verschiedenen Informationen zusammen (wenn sie denn möchten). In

grundlegenden Entscheidungen bleibt gleichwohl das Subjekt der Künstler_in erhalten, auch wenn Cunningham (und Cage) vermeiden, bewusst Botschaften zu gestalten.

Einen etwas anderen Weg ist Pina Bausch gegangen, ästhetisch ähnlich prägend und folgenreich wie Cunningham. Sie war allerdings vom tänzerischen Gegenpol angezogen, den das Diktum Alwin Nikolais „Dance is motion, not emotion“ andeutet. Sie entwickelte sozusagen von innen heraus, d.h. von dem, was ihr die Tänzer_innen an „Material“ zur Verfügung stellten, was sie als Menschen bewegt. Trotz der Nähe ihres Tanztheaters zu realen gesellschaftlichen Konstellationen, der Thematisierung von Körpergeschichten, Glückssuche, dem Verhältnis der Geschlechter, schafft Bausch eine poetische Parallelwelt voller Mythen und Märchen. Diese öffnet sich dabei für Texte, Theatralik, Musik, Alltagskleidung u.a. als eigenständige Elemente. Bausch will nicht auf den Punkt bringen, Zustände benennen oder kritisieren. Sie glaubt mehr an eine subjektive, prozessuale, spürbare Wahrheit, die geistig und emotional aktive Zuschauer_innen voraussetzt. Der frei assoziative Stil der Bausch'schen Bilder, ihr genaues Beobachten und ihre Szenenmontage erzählen nicht die eine Geschichte, halten nicht die eine Bedeutung oder Botschaft bereit. Bausch war keine polarisierende Künstlerin. Sie war poetische Choreographin, mit ihren Stücken eine eigene Wirklichkeit schaffend. Wirklichkeit hat mit Wirken zu tun. Jede Zuschauer_in hält dafür einen, nämlich ihren Schlüssel in der Hand. Es ist kein Vexierbild, in dem es Verborgenes zu entdecken gilt. Es ist eine Art lebendiges Puzzle, das die erstaunliche Fähigkeit hat, sich zu verschiedenen funktionierenden Bildern zusammenfügen zu lassen.

Die genannten vielfältigen, offenen Ansätze fordern von jungen Tänzer_innen Flexibilität und eine breite Ausbildung. Diese spiegelt gleichzeitig den Stand der gegenwärtigen Tanzentwicklung, die Vielzahl an Idiomen jüngerer Tanzgeschichte. (Abb. 1) Selbstverständlich haben die modernen Tänzer_innen klassischen Tanz studiert, aber auch Graham-, Cunningham- und Limón-Technik, vielleicht sich in Body-Mind-Centering ausbilden lassen, in mehr oder weniger exotische Tanztechniken hineingeschnuppert (auch wenn dort einige wenige wie Tango Argentino, Flamenco, Butoh, Capoeira, afrikanischer Tanz dominieren) oder Erfahrung auf Contact-Improvisation-Jams gesammelt, selbstverständlich Tanztheater-Workshops besucht. Junge Tanzkünstler_innen beherrschen Improvisationstechniken und verfügen über Grundkenntnisse in Feldenkrais, Tanztherapie, Yoga, Qigong oder ähnlichen Körpertechniken. Nicht selten haben sie Meditationspraxis. Die Bühne ist genauso ihr Zuhause wie die Performance im öffentlichen

Raum oder die Teilnahme an interdisziplinären Projekten, in denen der Tanz ein Teil unter vielen ist. (Abb. 2) So hat der Tanz zunächst das postdramatische Theater angeregt, bevor es innerhalb dessen zur eigenständigen Kraft wurde (cf. Lehmann 2008, 371ff).

Die Komplexität vieler zeitgenössischer Bühnenstücke hängt offensichtlich mit dem geänderten gesellschaftlichen und technischen Umfeld zusammen. Die Welt des 21. Jahrhunderts ist bereits im Alltag übervoll an Reizen und Informationen, mit computerisierten Klein- und Großgeräten ist die Multimedialität ganz in die Privatsphäre eingedrungen. Man darf nicht vergessen, dass es kommerzielle Projekte populärer Musikgruppen waren, die Multimedialität früh einem Massenpublikum bekannt und vertraut machten und in großem Stil technisch ausgereizt haben. Beispiel dafür waren die Live-Shows von Pink Floyd in den späten siebziger Jahren (etwa *The Wall* 1979). Meistens ging es dabei zwar um Illustrierung und Verstärkung von Songtexten und Musik, doch gab es bereits Ansätze zur Verselbständigung der benutzten Bühnenelemente und Effekte wie Laser, Filmeinspielung, Textprojektion etc. Kreativer, origineller und weniger pompös setzte zur selben Zeit die US-amerikanische Performancekünstlerin und Musikerin Laurie Anderson ihre intermedialen Bühnenshows in Szene, in denen sie mit Vorliebe ihr eigenes Violinspiel auf der Ebene der Bewegung inszenierte. Gegenwärtig findet sich der Mensch in einem Zustand der Verpixelung. Medienverrauschten Menschen fällt es schwer, wirklich Essenzielles wahrzunehmen. Ihre Kanäle sind verstopft. Menschen sind zu Sender_innen und Empfänger_innen in einer ökonomisierten und verlinkten Welt degradiert worden, produzieren sich als multiple Persönlichkeiten, besiedeln reale und virtuelle Welten. Denken, Handeln, Erinnerung und Identität zerfallen, spalten sich. Was zeigt die heutige Bühnenkunst anderes? Im postchoreographischen Zeitalter wird die unbegrenzte Freiheit im Umgang mit den technischen Mitteln und Medien ausgelotet, thematisiert und reflektiert, intellektuelles und emotionales Adaptionsvermögen trainiert. Die Vielfalt an zur Verfügung stehenden Medien erzeugt für die Bewegungskünstler_innen ein ähnliches Dilemma wie für die zeitgenössischen Komponisten_innen. Sie müssen einen Personalstil, eine eigene, am besten wiedererkennbare Ästhetik entwickeln, die sich noch dazu am Bühnenkunstmarkt behaupten kann. Zeitgenössischer Tanz ist auch deshalb zur vielfältigsten performativen Kunstform geworden, da er weniger Traditionsballast mit sich herumschleppen muss als das Theater oder die Musik. Dort reiben sich konservative Ästhetiken noch viel heftiger mit neuen Spielformen. Der Tanz geht am offensten mit künstlerischen Herausforderungen um. So beschreibt beispielsweise

der deutsche Komponist und Regisseur Heiner Goebbels seinen Ansatz, mit dem er die Ruhrtriennale 2012-14 übernimmt:

Ich finde das Zusammenspiel aller Theatermittel spannender, wenn es nicht der Schwerkraft einer guten Geschichte untergeordnet sein muss oder der Interpretation eines Regisseurs, der seine Sicht auf die Welt gepachtet hat und diese vermitteln möchte. Theater kann so viel mehr sein als das. Mich interessiert eher die Vielstimmigkeit. (Kümmel/Spahn 2012)

Goebbels hat dabei ein Faible für den Tanz, an dem er die vorurteilslose Begegnung mit anderen Kunstsparten schätze, und favorisiert das hierarchiefreie Entstehen von Kunst. Heute führt kaum jemand mehr das Wort Gesamtkunstwerk im Mund, aber doch haben viele Produktionen im Umfeld von Theater, Musiktheater und Tanz einen umfassenden interdisziplinären und intermedialen Charakter. (Abb. 3) Während lange Zeit die zum Genie stilisierten Schöpfer_innen eines Kunstwerks eine Botschaft quasi in ihre Kunstform verpackten, geht es in postdramatischen und postchoreographischen Zeiten um die souveräne Wahrnehmung durch die einzelnen Rezipient_innen. In einer unübersichtlichen, undurchschaubaren Welt gibt es keine einfachen Botschaften, kein einfaches Kausalitätsprinzip mehr, das Verursacher_innen und Lösungen schnell erkennen lässt. Auch deshalb die ambivalenten Botschaften neuer Stücke. Das erfordert von den Zuschauer_innen einen anderen Zugang, der Unsicherheit zulässt. (Abb. 4) Beim Tanz kommt als besondere Herausforderung hinzu: Man kann nicht wie beim konventionellen Texttheater Handlungen nachlesen und Interpretationen in Handbüchern finden. Es gibt kein Werk im materialisierten Sinn.

Die eigentliche bemerkenswerte Entwicklung ist in den letzten zwanzig Jahren jene hin zu verwandten Ausdrucksformen und Künsten, zu anderen Kulturen. In Betracht gezogen wird unvoreingenommen alles, was den kreativen Prozess bei der Erarbeitung eines Themas nützlich sein und stimulieren kann. Exemplarisch sei hier auf den Antwerpener Choreographen Sidi Larbi Cherkaoui hingewiesen. Er kam über Vorbilder aus dem Fernsehen (*Fame*, als Michael-Jackson-Imitator) zum Tanz, vergleichbar mit Akram Khan aus London: „Für mich war der erste Künstler, der durch den Tanz etwas erzählt, Michael Jackson“ (Luzina 2012). Zwei der interessantesten Erscheinungen auf der internationalen Tanzszene kommen also genau aus jener Ecke, vor der Vertreter_innen der Hochkultur gerne warnen. Cherkaouis ungewöhnliche Voraussetzungen, aus dem

arabisch-flämischen Migrant_innenmilieu stammend und als bekennender Homosexueller, haben seine Themensuche mit geleitet. Von klassischem Ballett über Flamenco bis zum Breakdance belegte er alle erreichbaren Tanzkurse. Nicht zuletzt angeregt durch seine Herkunft, thematisieren seine Arbeiten regelmäßig Interkulturalität. Die beteiligten Tänzer_innen, Künstler_innen und Akteur_innen entstammen verschiedenen Kulturen und bringen diese authentisch ein. 2008 choreographierte er beispielsweise für 17 junge Mönche des Shaolin-Tempels Henan das Stück *Sutra*. In *Foi* („Glaube“) kombinierte er 2003 die Tanzkompanie Les Ballets C de la B mit der Capilla Flamenca, einem belgischen Ensemble für Ars-nova-Musik. Besonderheit der benutzten mehrstimmigen Musik ist ihre schriftliche Überlieferung, ihre Notation, wogegen die Tänzer_innen Lieder der oralen Tradition singen. Wie andere Arbeiten ist *Foi* gleichzeitig voller Selbstbefragung und Selbstironie. Im letzten Teil der Trilogie, zu der *Foi* und *Myth* („Mythos“ 2007) gehören, bringt Cherkaoui seit 2010 in *Babel (words)* 13 Tänzer_innen aus ebenso vielen Nationen auf die Bühne. Eine Besonderheit ist darüber hinaus die langjährige enge Zusammenarbeit mit seinem Co-Choreographen Damien Jalet. Dieser ist genauso Musikethnologe, der für *Babel* zwei italienische, zwei indische Musiker_innen und einen japanischen Kodo-Trommler zusammenbrachte und damit den babylonischen Sprachendiskurs ebenso auf die musikalische Ebene hob. „Sprache verursacht eine Menge Missverständnisse, und Übersetzungen machen das Problem noch größer“, meint Cherkaoui, der mit Katholizismus, Islam und Atheismus aufgewachsen ist. Deshalb laute sein Credo „Bewegung“ (cf. Dürr 18f.). Wie bei anderen Choreograph_innen ist bei Cherkaouis Arbeiten die Auflösung der Grenzen zwischen Amateur_innen- und Profibereich zu beobachten. Der über den *Rhythm is it!*-Dokumentarfilm bekannt gewordene Community-Dance-Vertreter Royston Maldoom¹² und andere arbeiten bereits seit Jahrzehnten an der Öffnung des Bühnentanzes für alle, unterscheiden nicht zwischen Altersstufen, körperlichen und kulturellen Voraussetzungen, sondern versuchen, diese für den kreativen Prozess fruchtbar zu machen. Auch das ist eine deutliche Tendenz im gegenwärtigen Tanz.

Ein weiteres Beispiel für ein interkulturelles und intermediales Tanzstück, allerdings abseits von hoch dotierten Bühnen und im regionalen Kontext, ist *Tyrolean Tuareg*¹³. Ten-

12 Maldoom berichtet davon in seiner Autobiographie *Tanz um dein Leben*. Ein Kapitel ist dem Community Dance gewidmet, das ganze Buch ein Plädoyer dafür.

13 Der Originaltitel *G'hupfä wia g'sprungen – Una questione di identità* (Ital.: Eine Frage von Identität) bezieht sich auf die mehrsprachige und interethnische Südtiroler Realität. Für die Berliner Aufführungen 2007 wurde der Name *Tyrolean Tuareg – A Question of Identity* gewählt. Am 25.01.2011 war der Erarbeitungsprozess unter dem Titel

denziell interkulturell sind zeitgenössische Tanzstücke schon allein deshalb, weil im 21. Jahrhundert viele Kompanien aus Tänzer_innen unterschiedlicher Herkunft bestehen, im Fall von *Tyrolean Tuareg* aus drei Südtiroler_innen, einem Spanier, einer Italienerin, einem tunesischen Oud-Spieler und einem neapolitanischen Dokumentarfilmer. Die Hälfte des Teams lebt in einer Migrationssituation. Umgesetzt wurde das Stück durch die Südtiroler Tanzkooperative Alps Move gemeinsam mit dem australischen Regisseur und Choreographen Rhys Martin¹⁴. Bei diesem Projekt, das in einem Zeitraum von etwa zwei Jahren entstand, wurden in erster Linie die Biographie und die Herkunftsorte der Beteiligten (teils auch der Techniker_innen) für die Erarbeitung der Inhalte fruchtbar gemacht. Es spielten dabei die Landschaften des Wohnortes, Brauchtum, Heimatkliches, Kostüme und, über die Erinnerungen, ebenso seelische Tiefenschichten der drei Tänzerinnen und zwei Tänzer eine Rolle. Landschaft und Erinnerung nutzen hieß diese aufsuchen. Erinnerungen führten die Akteur_innen mit Kameltrecks bis zu den Tuareg in die Wüste. (Abb. 5) Am Lagerfeuer im marokkanischen Wüstensand teilte die Gruppe alpenländische und nomadische Bräuche, aß zusammen Speck, Tiroler Schüttel- und beduinisches Taguella-Brot und trank traditionellen Grüntee. Die Reise wurde vom Dokumentarfilmer festgehalten. Es kristallisierten sich über diese breite Herangehensweise schließlich die Hauptthemen Heimat und Identität, Fremde und Ferne heraus. Martin beschreibt seinen Ansatz: „Der Körper wirft Erinnerung ab, er ist verhaftet in seinem tiefenpsychologischen Erinnerungsapparat. Diese Bewegungen sind als solche authentisch.“ (Kontschieder 2006) Er wolle sie deshalb vor allem freilegen und nicht choreographieren, weil sie sonst an Echtheit verlören. (Abb. 6) Die Choreographie sollte also über den inneren Zustand entstehen, ebenso die auf der Bühne benutzte Wortsprache, was bei zwei Akteur_innen bedeutete, dass sie auch den Dialekt nutzten. Um diese Tiefenschichten freizuschäufeln, musste der Choreograph, der in diesem Fall vor allem Regisseur war, „Freiheit geben und Vertrauen herstellen, damit die Darsteller es schaffen, mehr zu riskieren, tiefer zu gehen, Bewegung zuzulassen“ (Kontschieder 2006). Für die beteiligten Künstler_innen war das ein aufwühlender Prozess, der die Innenwelt gehörig in Bewegung brachte und an persönliche Grenzen führte. Tanzarbeit wird damit auch Reifungsprozess, der nicht nur eine Bühnenrealität schafft, sondern für die Tänzer_innen

Tyrolean Tuareg – the challenge of choreographing for screened and live theatre performance Thema einer Ringvorlesung an der Universität der Künste Berlin mit Rhys Martin.

14 Martin tanzte jahrelang in Reinhild Hoffmanns Ensemble und arbeitet neben seiner künstlerischen Tätigkeit als Professor für Choreographie an der Universität der Künste in Berlin.

eine neue Wirklichkeit, veränderte Identität herstellt. Das ausgewählte Material wurde zu einem Stück montiert, das im Wesentlichen auf zwei Ebenen erzählt: der Live-Performance der Tänzer_innen und einer Filmprojektion als Bühnenbild. Das Stück beginnt und endet mit der Projektion; am Beginn stehen leitmotivisch Fahrtbilder, am Schluss ein Abspann mit witzigen Outtakes, die manchmal sehr nahe an den beobachteten Menschen sind. Durch die subtile Lichtgestaltung, die die Darsteller_innen auch hinter der Leinwand erscheinen und verschwinden lässt, treten die verschiedenen Ebenen in einen komplexen Dialog. (Abb. 7) Die projizierten Fahrtbilder aus den Alpen und aus Marokko wurden aus einer subjektiven Kameraperspektive aufgenommen und durch Begegnungen mit fremden Menschen und symbolisch gemeinten Nahaufnahmen (etwa von Sand, Stein, Apfel, Händen) kontrastiert. Die Akteur_innen waren im Film wie auf der Bühne zu sehen, im Film manchmal im privaten Kontext oder in einer Interviewsituation mit einem Statement zu ihrem Leben. Dann waren wieder projizierte Stills zu sehen, während dieselben Akteur_innen parallel auf der Bühne tanzten: quasi im Dialog mit sich selbst. (Abb. 8) Heimat kam in vielfältiger Form vor: als Landschaftsbilder, Mehrsprachigkeit, Selbstbildnis, Wort- wie Körpersprache, Kostümwechsel und politische Heimat wie als Musikversatzstück. Die Musik stand ebenfalls im interkulturellen Dialog, nämlich zwischen eingespielten alpenländischen und orientalischen Klängen, häufig in modernen Versionen, und der arabischen Live-Musik des Oud-Spielers. Der ablaufende Film war eine Art Time Line, die durch Überblendung die Grenzen zwischen Fremde und Heimat, Ferne und Nähe verwischte. Heimat- und Identitätskonzepte wurden in eine Engführung gebracht. *Tyrolean Tuareg* spielt mit dem Da- und Dortsein, mit der Bühnenrolle und dem gleichzeitigen privaten Menschsein. Es wird im Stück durch die Akteur_innen allerdings nicht bloß das wahre Selbst ausgedrückt. In der Inszenierung wird die Identität (oder werden die Identitäten) wieder performativ. Die Figur auf der Bühne spaltet sich im zeitgenössischen Tanz oder postdramatischen Theater, wird nicht selten inkohärent. Die Frage, ob der Regisseur und Aktionskünstler Christoph Schlingensiefel nun als er selbst, als eine Figur oder Rolle bzw. als ein Performer seiner Selbst auf der Bühne war, lässt sich kaum beantworten. Es ist ein Spiel an der Grenze zwischen Kunst und Wirklichkeit, eine Herausforderung an unsere medial trainierten Wahrnehmungsfähigkeiten.

„Das Hier und Jetzt ist Ewigkeit“

Von seiner Entstehung und Geschichte her ist der Tanz eng mit dem Mythos verknüpft. Nicht nur in der abendländischen Kultur. Die hinduistische Kultur kennt die tanzende Gottheit Shiva Nataraja. Als vierarmiger Tänzer posiert sie in den klassischen Abbildungen als Schöpfer, Behüter und Zerstörer des Universums in einem Flammenkreis, Metapher für den Kreislauf des Lebens und der Zeit. Tanzplatz ist die Mitte des Universums. Der rechte Fuß des Tanzgottes steht auf dem Zwergdämonen Apasmara, der für Unwissenheit steht. Durch die Gesten und Gegenstände wird Shiva Nataraja zur Bild-Erzählung. Am Anfang der Kultur steht der Mythos, also Erzählung. Erzählen hat mit Aufzählen, Gestalten eines Zeitraumes, des Raumes überhaupt, mit Ordnen der Welt zu tun. Ein Ur-Thema des Mythos ist damit das Entstehen und Vergehen der Dinge, die Zeitlichkeit des Menschen. Der Mythos ist demnach dem Tanz verwandt, der Zeitabschnitte in eine Ordnung bringen muss. Mythos ist nach Roland Barthes weder Begriff noch Idee, sondern „ein Mitteilungssystem, eine Botschaft“, also „eine Weise des Bedeutens, eine Form“ (Barthes 1964, 85). Gerade zeitgenössischer Tanz ist zunächst als gestische Form erfahrbar, während die Inhalte manchmal nicht unmittelbar zugänglich sind. Betrachtet man alte Genres von Tanzkulturen, z.B. die acht klassischen indischen, dann erzählt der Tanz, indem er zeigt bzw. mit Hand, Finger und Gesten Konkretes andeutet (siehe Deutung, Bedeutung). Die Worte Zeichen, Zeihen, Zeigen und, davon abgeleitet, Zeigefinger gehören etymologisch zusammen und gehen auf eine alte indogermanische Wurzel zurück. Schon das Kleinkind erforscht an der Schwelle zur Sprache zeigend die Welt, wie der bereits erwähnte Kathak-Tanz. So besehen ist es nur konsequent, dass der (Uhr-)Zeiger in der westlichen Welt den Lebensrhythmus anweist. Mit fortschreitender kultureller Entwicklung im alten Griechenland geriet der Mythos in einen Gegensatz zum Logos. Der Logos dominierte fortan die Kulturgeschichte; auf der Bühne verdrängte das Wort den Tanz. Logos möchte die Wahrheit einer Behauptung durch Vernunft und Verstand begründen, nicht so Tanz. Dieser weiß um weitere Wahrheiten, verfügt über einen anderen Wissensträger, den Körper.

Man möchte meinen, dass Tanz durch seinen spezifischen Charakter eine der vergänglichsten Kunstformen ist oder, besser gesagt, der Vergänglichkeit stärker unterworfen ist. Er lässt sich nicht festhalten. Für Paul Valéry war Tanz an sich schon eine Erschei-

nungsform von Zeit, die Kreation einer singulären Art von Zeit (cf. Valéry 1936)¹⁵. Für die Zuschauer_innen bietet Tanzkunst eine besondere Form des Zeiterlebnisses. Der Mensch hat in der Zeit=Geld-Gesellschaft nämlich einen recht pragmatischen Zugang zum Phänomen Zeit. Es dämmert ihm dennoch, dass es einen Konflikt zwischen der äußeren Zeit und der erlebten Dauer gibt. Endogene Dynamiken führen zu Eigenzeiten, die subjektiv sind und unterschiedliches Zeiterleben provozieren. Unsere Kultur, und damit die Sprache, hat die Zeit jedoch zu einem einheitlichen, scheinbar beherrschbaren und besitzbaren Ding gemacht (siehe Ausdrücke wie „Zeit gewinnen, verlieren“). Sie drückt damit ein ökonomisches Zeitverständnis aus. Im persönlichen Erleben wird der Mensch auf den immateriellen Charakter von Zeit zurückgeworfen. In der klassischen Situation der Guckkastenbühne muss der Mensch Zeit aushalten und tut sich manchmal schwer damit, gerade wenn ein rätselhafter Vorgang oder jedenfalls keine Geschichte gezeigt wird. Tanz ist, wie alle Bühnenkünste, Zeitkunst, spezialisiert im Gestalten von Zeit. Zeit ist allerdings eine konzeptuelle kultur- und zeitabhängige Vorstellung vom Ablauf der Dinge. Der US-amerikanische Komponist Elliott Carter ist einer der letzten jener Generation, die mit der Moderne aufgewachsen sind, die Veränderungen selbst durchlebt und künstlerisch transformiert haben. „Time is a very difficult thing to talk about because our experience are many different levels“ (cf. Scheffer 2006)¹⁶, wir leben nämlich, so Carter, nicht nur in der Gegenwart, sondern vernetzen uns ständig in die Vergangenheit und Zukunft. In seinem Schaffen, zunächst neoklassisch orientiert, später eine eigene Sprache entwickelnd, lässt sich eine zäsurartige Änderung im Umgang mit musikalischen Parametern wie Rhythmus und Tempo Ende der vierziger Jahre deutlich wahrnehmen – zur selben Zeit entwickelte auch Cunningham seine Ästhetik. Genau auskomponierte Tempowechsel, Gleichzeitigkeit verschiedener Tempi und Metren erzeugen komplizierte Rhythmen, Bewegtheit und dramatische Spannung – diese Beschreibung würde ebenso auf eine Choreographie von Cunningham zutreffen. Diese Entwicklung hat mit Carters konkreten Erfahrungen mit der veränderten Zeit und Zeitwahrnehmung zu tun. Als er in New York aufwuchs, wo er bis heute lebt, konnte er mit seinem Fahrrad fast ohne Ver-

15 Valérys Philosoph begegnet in seiner *Philosophie de la danse* dem Hl. Augustinus und überträgt dessen sibyllinische Antwort darauf, was denn Zeit sei, auf den Tanz: „Qu'est-ce que le Temps? Mais qu'est-ce que la Danse?... Mais la Danse, se dit-il, ce n'est après tout qu'une forme du Temps, ce n'est que la création d'une espèce de temps, ou d'un temps d'une espèce toute distincte et singulière.“

16 Das Filmporträt Scheffers ist selbst ein interessantes Beispiel für Intermedialität, versucht er doch Kompositionstechniken Carters auf die Montage des Films anzuwenden.

kehr von der 114. Straße bis zur Spitze Manhattans radeln. Seit Jahrzehnten verstopfen nun Autos New Yorks Downtown, pulsiert die Stadt in einem frenetischen Rhythmus.

Versucht man heute nicht-narrativen Tanz zu beschreiben, weicht man gerne, nicht anders als zu Hofmannsthals Zeiten, auf energetische Begriffe aus oder ist begrifflich dem Fließen und Stillstand nahe, muss sozusagen Zeit beschreiben. Altes, starkes Zeitsymbol ist der Fluss. Damit wäre man beim modischen „Flow“, in den nicht nur Raver geraten, sondern genauso ein Bewegungskünstler wie Akram Khan, einer der talentiertesten Tänzer und Choreographen der jüngeren Generation: „Zuerst braucht es Kontrolle, und dann lässt man los und wird fortgerissen von dem Flow“ (Luzina 2012). Flow ist etymologisch besehen mit Fluss und fließen verwandt.¹⁷ In der Motologie untersucht man seit einiger Zeit besonders den Zusammenhang zwischen Psyche und Tanz bzw. bestimmten Tanztechniken wie der Contact Improvisation (Schmid 2007). Gemeinhin versteht man unter Flow¹⁸ ein besonderes Erleben, einen seltsamen Bewusstseinszustand, ein Gefühl der Selbstvergessenheit und des Aufgehens in einer Tätigkeit. Handlung und Bewusstsein verschmelzen. Bereits in der Vergangenheit wurden vergleichbare Zustände beschrieben. Wer den „Duende“ des Flamenco kennt, das organische Verschmelzen der Tangopaare in einer Milonga oder die Metamorphosen einer ganzen Menschengruppe in der Contact Improvisation, wer Goethe beim reinen Schauen in Italien beobachtet, den Schaffensrausch eines Künstlers, die Euphorie eines leidenschaftlichen Menschen, die ekstatische Erfahrung, der wird verwandte Phänomene quer durch die Kulturgeschichte finden. Interessant im Zusammenhang mit dem hier behandelten Thema Zeit ist die veränderte Zeitwahrnehmung während des Flows. Die objektive Zeitdauer ist dabei kurz, reicht von wenigen Sekunden bis zu einigen Minuten. Dieser spezielle euphorische Zustand ist messbar und scheint autotelisch zu sein, also einem Selbstzweck zu dienen. Insofern ähnelt er der Selbstvergessenheit des Kindes, der ins Malen, ins Musizieren, ins Schaffen vertieften Künstler_in.

Allein, und die These steht im Raum: Diese Erfahrung kann umfassender sein. In diesem Sinne gibt es eine tiefere Wahrheit in der zitierten Aussage Lukians/Hofmannsthals. Es ist nicht bloß ein „Erkenne dich selbst“. Im besten Falle – eine bestimmte Bereitschaft und Übung beim Publikum freilich vorausgesetzt – wird nämlich bei einem gelungenen Tanzstück, das nahe am Dasein, an der *conditio humana*, ist, die unterschwellige Ver-

17 Die Bedeutungen der indogermanischen Wortwurzel gehen alle von der Bewegung des Wassers aus.

18 Ursprünglich hatte den Begriff der Psychologe Mihaly Csikszentmihalyi 1975 für den Sport geprägt.

nabelung des Menschen mit der Welt spürbar; im „Interbeing“¹⁹ wird die wechselseitige Verbundenheit aller Menschen und allen Seins erfahrbar. Die aufnehmenden, mitempfindenden und berührten Zuschauer_innen treten in einen wertungsfreien Resonanzprozess mit ihrer Umgebung. Das Dargestellte, das Geahnte und vor allem Mitschwingende führt sie in einen Zustand reinen Erlebens. Körper und Geist sind nicht mehr abgetrennt vom Geschehen, von der Welt. Es entsteht unmittelbare Präsenz, Verbundenheit mit den Urgründen, den Bewegungen des Seins. Spiegelverkehrtes Entrücktsein, ein ganz im Hier und Jetzt-Sein, Augenblick und Ewigkeit. Erich Fromm schreibt in *Haben oder Sein*: „Das Erlebnis des Liebens, der Freude, des Erfassens einer Wahrheit geschieht nicht in der Zeit, sondern im Hier und Jetzt. Das Hier und Jetzt ist Ewigkeit, d.h. Zeitlosigkeit; Ewigkeit ist nicht, wie oft fälschlich angenommen wird, die ins Unendliche verlängerte Zeit.“ (Fromm 1979, 158)

Der Tanz hat mehr als andere das besondere Kunststück kultiviert, Zeit zu arretieren oder Zeitempfinden zu beeinflussen. Einige Tricks liegen im Umgang mit Geschwindigkeit, Beschleunigung, Gleichzeitigkeit von Ereignissen, Pausen und Kontrast oder Wiederholung als eine Form des Stillstandes. Zeit dehnen, ohne langweilig zu werden, fällt besonders schwer. Langsamkeit kann befreienden Charakter annehmen, wenn sie als Gegensatz eingesetzt richtig vorbereitet wird. In der Ereignislosigkeit kann sie aber auch schnell schwer aushaltbar werden. Ein genauso banaler wie wirkungsvoller Trick, Zeitwahrnehmung zu beeinflussen, ist Handlung einzusetzen oder anzudeuten, die Erwartungen, also Spannung erzeugt. Der menschliche Geist – wie vermutlich das Gehirn – ist so gestrickt, dass er verbinden, strukturieren, ordnen will und muss. Der Mensch ist auf Dynamik und Veränderung angelegt. Spiegel der gegenwärtigen Welt.

Bis heute ist der Name Nijinsky ein Synonym für perfekte Tanzkunst. Seine Sprünge sind legendär, aus heutiger Sicht objektiv jedoch nicht so gewaltig in ihrem Maß, wie es die Legende vermuten ließe. Durch den Eindruck ihrer zeitlichen Arretierung sind sie beeindruckend. Ein Höhepunkt jeden Auftritts. Für die Zuschauer_innen war die dafür notwendige Kraftanstrengung nicht sichtbar. Der Eindruck schwereloser Sprünge wurde durch Nijinskys Fähigkeit zu lautlosen und sanften Landungen verstärkt. Das ist gleichzeitig ein Stück Aushebelung der Zeit, Illusionskunst. Zeit wird in Choreographien explizit und sehr bewusst gestaltet. Beispielsweise in Meg Stuarts *Blessed*, worin es für das Publikum im Prinzip darum geht, als Beobachter_in bei strömendem Bühnenregen

19 Den Begriff hat der vietnamesische buddhistische Mönch und Schriftsteller Thích Nhất Hạnh geprägt.

auf das Zusammensinken eines Unterstandes, einer Palme und eines Schwans, alles aus Pappe, zu warten. In Erwartung dessen, was unzweifelhaft eintreten muss – und es geht langsam –, kann die Zeit lange oder beruhigend wirken. Zu sehen ist zunächst ein zusammenfallendes Bühnenbild und ein Akteur, der in einem oft mechanisch wirkenden Bewegungsminimalismus eingeschlossen scheint. Es geschieht außer in einer wunderlichen Zwischenszene wenig, Langsamkeit überwiegt. Eigentlich erzählt *Blessed* von der Sehnsucht des Menschen nach Sicherheit und Glück oder einfach, wie er sich gegen die Macht der Naturgewalten und das Schicksal zu wehren versucht. Atmosphärische Musik verstärkt den Dehnungseffekt, hilft mit, eine Zeitglocke zu erzeugen.

Zeit wird dennoch selten explizit zum Thema gemacht – vielleicht da sie implizit immer Thema sein muss.²⁰ Sidi Larbi Cherkaoui hat mit *Les Ballets C. de la B.* 2004 ein Projekt realisiert, das sich ausdrücklich mit der Zeit beschäftigt. *Tempus Fugit* geht dem unterschiedlichen Zeitverständnis in verschiedenen Kulturen nach. Im Stück erkundet ein Ensemble aus fünfzehn Tänzer_innen aus allen Ecken der Welt seine kulturelle Vergangenheit. Jede Einzelne macht den Versuch, die Kontrolle über die Zeit zu bekommen, was facettenreiche Formen von Tanz, Rhythmus und Geschwindigkeit hervorbringt. Damit wird eine gefühlte Selbstverständlichkeit thematisiert, nämlich die erwähnte Einsicht, dass es Zeit als anthropologische Konstante nicht gibt. Die okzidentale (Zeit-)Kultur hat heute ältere Zeitauffassungen überlagert. Cunningham hatte bereits 1968 mit dem von Marcel Duchamps *The Bride Stripped Bare by her Bachelors* (auch *The Large Glass*) inspirierten Stück *Walkaround Time* subjektives und objektives Zeiterleben thematisiert. *Walkaround Time* bezieht sich auf die „run time“ (Laufzeit eines Programms) des Computers und steht im Gegensatz zu dieser, weil es um das Warten geht. Ähnlich wie der Maler Jasper Johns, der die Ausstattung für *Walkaround Time* lieferte (und Marcel Duchamp selbst), hinterfragt Cunningham den Zusammenhang zwischen Sehen und Denken, zwischen dem, was draußen und was drinnen ist. Kleine Anmerkung: Das Wort Zeit bzw. „time“ hält im Englischen eine erweiterte Bedeutung bereit, da „time“ ebenso den Takt oder unter Musiker_innen und Tänzer_innen Im-Tempo-richtig-Sein meint – ähnlich wie im Italienischen.

Ein Stück, das mit Zeit auf einer anderen Ebene umgeht, ist Anne Teresa De Keersmaekers *Once*, uraufgeführt 2002. Das Solostück zum berühmten Joan-Baez-Livealbum

20 Beispiele: William Forsythe *Time Cycle* (1979), Jacalyn Carley *Facing time* (1987), Rosemary Lee & Sue MacLennan *Time Lapses* als Teil von *One To One* (1999), vieles von Anna Halprin wie *Earth Dance* (1985) ist Zeitgestaltung.

von 1963 wird durch seine autobiographischen und historischen Bezüge zu einem politischen Statement. *Once* beginnt ganz nebenbei, mit Saallicht, so als ob da noch De Keersmaecker als Person etwas ausprobiert, eine Art Aufwärmen, den Raum erkundend, mit reduzierten Bewegungen auf niedrigem Energiepegel. Stellt sie ihr choreographisches Material vor? Doch das authentisch Wirkende ist bei der belgischen Choreographin raffinierte Inszenierung. Vom Hier und Jetzt des Aufführungsortes gleitet das Stück unmerklich an diesen Andersort der Tanzwelt. Irgendwann ist das Saallicht aus. Allmählich kommen die Zuschauer_innen in der Eigenzeit der De Keersmaecker'schen Welt an, in der die Tänzerin präzise getimte Bewegungsbilder entwirft, mit starken Gesten, abrupt unterbricht, wiederholt, variiert, ironisiert, das bekannte Protestlied *We Shall Overcome* der Bürgerrechtsbewegung singt und dabei immer im hintersinnigen Austausch mit der Musik bleibt. In der Schlusszene werden Kriegsbilder projiziert. Sie fallen schließlich auf den entblößten Oberkörper der Tänzerin, während das „Glory, Glory Hallelujah“ von Baez aus *Battle Hymn of the Republic* verstummt. Der Tanzkörper als Teil der Projektion wird zum Medienkörper. Das Spiel mit nicht-illustrierenden Elementen wie der Musik, die ihrerseits wieder politisch bzw. historisch aufgeladen ist, erhält seine eigentliche Wirkung durch den Kontext der Aufführung. Bezüge in die Vergangenheit oder die umgebende Gegenwart müssen von den Zuschauer_innen hergestellt werden. So beschen ist es sehr aufschlussreich, verschiedene Rezensionen zu einem Stück zu lesen (cf. zu *Once* Thurner 2004, Rockwell 2005). Die Polyvalenz der gegenwärtigen Bewegungs- und Körperbilder wird offensichtlich. Frei nach Umberto Eco kann festgestellt werden: Die Zuschauer_innen müssen in der multipolaren Welt eines Tanzstückes ihr eigenes Beziehungssystem errichten. Cunningham hat diese Idee in *eyeSpace* (2006) hörbar gemacht und jeder Zuschauer_in beim Einlass einen iPod mit einer anderen Musik geben lassen bzw. konnte man sich bei späteren Aufführungen eine eigene Musik aus dem Web runterladen (cf. Ito 2006). Deswegen hat jede Zuschauer_in eine andere Musik zur Choreographie gehört, die ihrerseits das Scherlebnis individuell aufgeladen hat. Vieles, was Eco zum „offenen Kunstwerk“ (1962) an Thesen aufstellte, gilt ebenso für den zeitgenössischen Tanz.

Gelungene Tanzstücke führen die Zuschauer_innen oft in die geschilderte poetische Welt, in der eine eigene Gesetzmäßigkeit gilt, besonders auch was die Zeit betrifft. Wer das meisterhaft beherrschte, war Pina Bausch:

Ich kann nur versuchen zu zeigen, zu sagen und zu finden, was mir am Herzen liegt. Das ist das Entscheidende: was man sagen möchte. Das finde ich schon

so schwierig, dass jemand das richtig formuliert oder ahnen lässt, worum es geht: dass man sich ohne Worte verständigt, durch Taten. Das sind immer Dinge, bei denen man vielmehr ahnt, was dahinter ist. Aber das ist etwas absolut Konkretes. Es ist das einzige Maß, das man hat: das zu erreichen, was man sucht, es in eine Form zu bringen. (Servos 2008, 249)

Das Gesagte hat immer etwas Vorläufiges, das ist den Tanzkünstler_innen bewusst, die Suchende, Zweifelnde sind wie Cherkaoui: „I'm a very big doubter; I like doubt. I think it is one of the most important things one should have in one's life“ (Roy 2009). Grundlegende Erkenntnisse lassen sich nicht schnell gewinnen. „Die Tanzstücke sind nicht für einmal Gucken gemacht“, wie Bausch es 1995 formulierte (Servos 2008, 251). Der Anspruch ist da, allmählich und zumindest im einzelnen Menschen etwas zu bewegen.

Dass Zeitelemente wie Stillstand, Nicht-Bewegung oder Langsamkeit ebenso als politische Kritik verstanden werden können, weil sie gängigen Erwartungen vom Tanz zuwiderlaufen, wurde an Jérôme Bels Stücken herausgearbeitet (cf. Lepecki 2006, 85ff). Wenn André Lepecki dabei postuliert, dass sich im Tanz „die politische Ontologie der Choreographie als essenzielle Technik der Subjektivierung enthüllt“ und, zurückverweisend auf die hierarchischen Strukturen in der Epoche der Entstehung der Tanzakademie unter Ludwig XIV., „Tanzen die reine, totalitäre Macht eines sich autonom bewegenden Körpers manifestiert“, dann unterschlägt er ein wenig, dass sich im Tanz unterschiedliche Traditionslinien ausgeprägt haben. Der Kunztanz ist nur eine davon. Es wäre eurozentrisch zu behaupten, er sei der bessere oder wichtigere Tanz. In den letzten Jahrzehnten fand eine Enthierarchisierung in Bezug auf die Bewertung außereuropäischer Tanzkulturen statt.

Gelungende Gestaltung eines choreographierten Zeit-Raums bedeutet auf einer tieferen Ebene immer auch Konfrontation und Umgang mit unserer Endlichkeit, letztendlich dem Tod. Mehr denn je ist der Tanz heute im Nietzscheschen Sinne schöpferische Lebenssteigerung, erreicht eine große Anhängerschaft, wenn auch nicht der zeitgenössische. Er ist Mittel gegen die Herrschaft der Zeit und einer verworteten Bloggesellschaft, in der Sprache nur mehr zum zeittötenden Hintergrundrauschen wird. Der Tanz gibt der Welt etwas von der Sinnlichkeit, der großen Tiefe und dem Geheimnis zurück, die in der Gegenwart verloren zu gehen scheinen. Der ewige Augenblick kann zwar nicht festgehalten werden, dennoch gehört es zum Beglückendsten im Leben, das Hier und Jetzt mit allen Sinnen zu erleben, erfüllt im Kairos, diesem Moment, der gegen die Flüchtigkeit der verrinnenden Zeit hält.

Für Nietzsche entfaltet sich der freie Geist im Tanz. Dieser musste sich mit der Moderne im Sartreschen Sinne unausweichlich dem Thema der Freiheit stellen: Der Mensch ist das, wozu er sich durch eigene Wahl macht. Das gilt speziell für den kreativen Menschen, eben auch die Rezipient_innen eines Tanzstücks. Und ein Stück Freiheit besteht darin, abzulassen vom rational ordnenden Geist, vom Wissen und Verstehen-Wollen. Gerade die Tanzkünstler_innen müssen sich beständig neu erfinden und ihr Werk neu auf die Übereinstimmung mit sich selbst hin prüfen, von Berufs wegen zweifeln. Diese Haltung verbindet viele Choreograph_innen, wie an den nachdenklichen, suchenden Worten einer Pina Bausch oder eines Sidi Larbi Cherkaoui herauszuhören ist. In diesem Spannungsfeld, mit dieser ewigen Vorläufigkeit operiert der zeitgenössische Tanz. Zu dieser Freiheit gehört es genauso, Vorstellungen wie das Konstrukt von der Zeit in Frage zu stellen.

Wenn eine Kunstform in der unmittelbaren Vergangenheit Interdisziplinarität in ihrer Gesamtheit neu definiert hat, dann zeitgenössische Tanzkunst. Geschickt, virtuos und intermedial integriert sie die Disziplinen. Intermedialität soll hier in einer erweiterten Form des Wortes verstanden werden. Denn zeitgenössischer Tanz spielt nicht nur mit den technischen oder nicht-technischen Medien, sondern macht schließlich neben den Tänzer_innen die Zuschauer_innen selbst zum Medium. Es geht nicht nur um das Vermitteln, sondern um Mitte, was schließlich der ursprüngliche Wortsinn von Medium ist. Bei den Aufführungen entsteht ein offenes und erregtes Raum-Zeit-Feld voller Botschaften, das bis in die Zuschauer_innen hineinreicht, eine Sphäre des Austausches, in der eine besondere Form von Gegenwart wirkt. Wer mit allen Sinnen wahrnimmt, wer offen ist, sich anrühren lässt, wird merken, dass sie/er es ist, die/der sich dann in der Mitte befindet, in der Mitte dieses lebendigen Moments, nicht wissend und doch verstehend, erwachend und damit in Bewegung, denn Moment bedeutet eigentlich „Bewegung“. Bausch: „Das ist ja sowieso ganz erstaunlich, wie wenig man weiß.“ (Servos 2008, 264)

Abbildungen



Abb. 1: Szene aus dem interdisziplinären szenischen Essay *Inventur*. Schauspielerin Antonia Tinkhauser und Tänzer Riccardo Meneghini in einem historischen Frauenkloster in Meran/Italien (Tanztheater Muspilli 2011, Foto: Harald Costa)



Abb. 2: Szene aus *Inventur*. Schauspielerin Antonia Tinkhauser als Eurydike in der Ausstellungsvitrine für historische Kleidung des Frauenmuseums von Meran/Italien (Tanztheater Muspilli 2011, Foto: Harald Costa)



Abb. 3: Szene aus *Inventur*. Musikerin Brigitte Hochrainer wird, geführt von Tänzer Riccardo Meneghini, zur Tänzerin. Im Rittersaal von Schloss Tirol/Italien (Tanztheater Muspilli 2011, Foto: Harald Costa)



Abb. 4: Szene aus *Inventur*. Musikerin Brigitte Hochrainer und Tänzer Riccardo Meneghini im Rittersaal von Schloss Tirol/Italien (Tanztheater Muspilli 2011, Foto: Harald Costa)



Abb. 5: Szene aus *Tyrolean Tuareg*, Spiel mit Intermedialität und Identität. Tänzer Franz Weger. (Alps Move 2006, Foto: Josef Peppi Gander)



Abb. 6: Szene aus *Tyrolean Tuareg*, Spiel mit Intermedialität und Identität. Die Projektion als Reflexion des Bühnengeschehens und umgekehrt. Tänzer Iosu Lezameta. (Alps Move 2006, Foto: Josef Peppi Gander)



Abb. 7: Szene aus *Tyrolean Tuareg*. Akteure erscheinen hinter, vor und als Teil der Projektion. Tänzerin Martina Marini. (Alps Move 2006, Foto: Josef Peppi Gander)



Abb. 8: Szene aus *Tyrolean Tuareg*, Spiel mit Intermedialität und Identität. Tänzer Franz Weger und Iosu Lezameta. (Alps Move 2006, Foto: Josef Peppi Gander)

Bibliographie

- Adelsbach, Karin/Firmenich, Andrea (Hg.) (1997): *Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer*. Ausstellungskatalog, Köln: Wienand.
- Barthes, Roland (1964): *Mythen des Alltags*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Baudelaire, Charles (1863): *Le Peintre de la Vie moderne*. In: www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1863_baudelaire.html, Kap. IV (15.08.2012)
- Bloch, Ernst (1974): *Zur Philosophie der Musik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Böhme, Hartmut/Huschka, Sabine (2009): „Prolog“. In: Huschka, Sabine (Hg.): *Wissenskultur Tanz*. Bielefeld: transcript, 7-25.
- Brandstetter, Gabrielle (1995): *Tanzlektüren*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Caplan, Elliot (1991): *Cage/Cunningham*. Kultur (DVD).
- Dürr, Anke (2010): „iDance“. In: *KulturSPIEGEL* 31.05.2010: <http://www.spiegel.de/spiegel/kulturspiegel/d-70679640.html> (12.08.2012)
- Eco, Umberto (1977): *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Fromm, Erich (1979): *Haben oder Sein*. München: dtv.
- Hanh, Thich Nhat (1996): *Schlüssel zum Zen. Der Schlüssel zu einem achtsamen Leben*. Freiburg: Herder.
- Hofmannsthal, Hugo von (1979): *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze I*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Hofmannsthal, Hugo von (1986): *Furcht. Ein Dialog. Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*. Bd. 7. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Huschka, Sabine (2000): *Merce Cunningham und der Moderne Tanz. Körperkonzepte, Choreographie und Tanzästhetik*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Huschka, Sabine (2002): *Moderner Tanz. Konzepte – Stile – Utopien*. Reinbek: Rowohlt.
- Huschka, Sabine (2009): *Wissenskultur Tanz*. Bielefeld: transcript.
- Ito, Hiroyuki (2006): „You’ll Take the Dance You’re Given, but You Can Call the Tune“. In: *New York Times* 12.10.2006: <http://www.nytimes.com/2006/10/12/arts/dance/12merc.html> (24.08.2012)
- Hüster, Wiebke (2009): „Der flüchtige Moment, in dem du dich lebendig fühlst. Merce Cunningham zum Neunzigsten“. In: *FAZ* 16.04.2009: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/merce-cunningham-zum-neunzigsten-der-fluechtige-moment-in-dem-du-dich-lebendig-fuehlst-1785994.html> (24.08.2012)
- Kannonier, Reinhard (1987): *Bruchlinien in der Geschichte der modernen Kunstmusik*. Wien/Köln/Graz: Böhlau.
- Klein, Gabriele/Zipprich, Claudia (Hg.) (2002): *Tanz Theorie Text*. Wien/Zürich: LIT Verlag.
- Kontschieder, Ewald (1999): „Interview mit Reinhild Hoffmann am 28.07.1999“. Ausschnitte veröffentlicht in: *RAI Sender Bozen. Mittagsmagazin*, gesendet am 27.07.1999 (Manuskript) und in: *Dolomiten*, Kulturseite vom 25.07.1999 sowie als „Die Kraft, das Zentrum zu halten. Choreographin Reinhild Hoffmann im Gespräch“. In: *Kulturelemente*, Juni 2000, 11.

- Kontschieder, Ewald (2006): „Interview mit Rhys Martin am 25.10.2006“. Unveröffentlicht (Manuskript, Privatarchiv).
- Kümmel, Peter/Spahn, Claus (2012): „Komponist Heiner Goebbels. Kunst kann das Leben verändern“. In: *Zeit online* 14.08.2012: www.zeit.de/2012/18/KS-Goebbels (18.08.2012).
- Lampert, Friederike (2007): *Tanzimprovisation*. Bielefeld: transcript.
- Lehmann, Hans-Thies (2008): *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren.
- Lepecki, André (2006): „Die ‚Langsamere Ontologie‘ der Choreographie. Jérôme Bels Kritik der Darstellung“. In: *Option Tanz. Performance und die Politik der Bewegung*. Berlin: Theater der Zeit, 70-97.
- Loupe, Laurence (1997): „Der Körper und das Unsichtbare“. In: Adelsbach, Karin/Firmenich, Andrea (Hg.): *Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer*. Ausstellungskatalog, Köln: Wienand.
- Luzina, Sandra (2012): „Wie das Wasser“. In: *Der Tagesspiegel* 22.08.2012: www.tagesspiegel.de/kultur/tanzfestival-wie-das-wasser/7037246.html (23.08.2012)
- Mainzer, Klaus (1999): *Zeit. Von der Urzeit zur Computerzeit*. München: Beck.
- Masuch, Bettina (2005): „Meine Arbeit soll ein Organismus sein, der atmet. Im Gespräch mit der Choreografin und Tänzerin Meg Stuart“. In: Odenthal, Johannes (Hg.): *tanz.de. Zeitgenössischer Tanz in Deutschland – Strukturen im Wandel – Eine neue Wissenschaft*. Berlin: Theater der Zeit 2005, 81-85.
- Nietzsche, Friedrich (2010): *Also sprach Zarathustra*. München: Beck.
- Nietzsche, Friedrich (1984): *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. München: Goldmann.
- Odenthal, Johannes (2005): *Es ist, was es ist, sagt der Tanz. Vier Fragen an Xavier Le Roy*. In: Odenthal, Johannes (Hg.): *tanz.de. Zeitgenössischer Tanz in Deutschland – Strukturen im Wandel – Eine neue Wissenschaft*. Berlin: Theater der Zeit 2005, 86-87.
- PLOS ONE (2012): „Forschungsbericht“. In: *PLOS ONE Journal* (März 2012): www.plosone.org/article/info%3Adoi%2F10.1371%2Fjournal.pone.0033343 (10.08.2012)
- Rockwell, John (2005): „Movements to the Music of Time, Baez and Dylan“. In: *New York Times* 10.11.2005: http://www.nytimes.com/2005/11/10/arts/dance/10keer.html?_r=1 (12.08.2012)
- Roy, Sanjoy (2009): „Step-by-step guide to dance: Sidi Larbi Cherkaoui“. In: *The Guardian* 17.12.2009: <http://www.guardian.co.uk/stage/2009/dec/17/sidi-larbi-cherkaoui-dance> (16.07.2012)
- Satie, Erik (1982): *Twenty Short Pieces for Piano*. New York: Dover Publications.
- Scheffer, Frank (2006): *Elliott Carter. A labyrinth of time, Juxtapositions*. (DVD, Dokumentarfilm). Zitat: Laufzeit 8'35.
- Schmid, Jörg Lemmer (2007): „Flow – Erleben und Achtsamkeit. Neue Paradigmen psychomotorischer Gesundheitsförderung“. In: http://www.uni-marburg.de/fb21/motologie/mitarbeiter_seiten/ls/Achtsamkeit_und_Flow.pdf (16.07.2012)
- Servos, Norbert (2008): *Pina Bausch. Tanztheater*. München: K. Kieser.

- Turner, Christina (2004): „Tanz als politisches Medium“. In: *Neue Zürcher Zeitung* 24. Juli 2004: <http://www.nzz.ch/2004/07/24/li/page-article9JD32.html> (12.08.2012)
- Valéry, Paul (1936): „La philosophie de la danse“. In: http://pedagogie.ac-montpellier.fr/danse/stage0912/valery_philosophie_danse.pdf (10.08.2012)
- Weinberger, Eliot (2011): „Der postnationale Schriftsteller“. In: Weinberger, Eliot: *Orangen! Erdnüsse!* Berlin: Berenberg.

Verunordnungen. Zur Ästhetik künstlerischer Interventionen im öffentlichen Raum

ANITA MOSER (Innsbruck)

„Künstlerische Arbeit kann sehr mächtig sein, ohne absolute Vorschriften zu erteilen. Es ist wichtig, eine Distanz zwischen Kunst und Politik zu erhalten, aber diese Distanz auch gut zu nutzen.“ (Judith Butler)

Welche politische Kraft Kunst entfalten kann, zeigt sich aktuell in extremer Ausformung in Russland anhand der Ereignisse rund um einen Auftritt der Punkgruppe Pussy Riot, der für drei der Künstlerinnen zwei Jahre Arbeitslager nach sich zieht und damit einmal mehr die Willkür des Systems weit über die Staatsgrenzen hinaus sichtbar macht. Wenngleich in totalitären Staaten die dissidente Energie von Kunst mitunter stärker ausstrahlt als in Demokratien, spielt Kunst als Dissens auch in liberalen politischen Systemen eine wichtige Rolle. Radikaldemokratische Positionen, wie sie etwa Jacques Rancière vertritt, gehen von Öffentlichkeit als Dissensraum aus. Demokratien sind demnach grundsätzlich agonial verfasst und werden über Konflikte kontinuierlich neu ausgehandelt und hergestellt. Im öffentlichen Raum kann der Kunst die Funktion zukommen, Konflikt zu sein, die notwendig konfliktuelle Verfasstheit und Konstruiertheit unserer Gesellschaft immer wieder offensiv ins Spiel zu bringen und die Logik des Konsenses zu irritieren. Dabei ist anzuerkennen, „dass die Kunst ihre eigene Politik hat“, wie Jacques Rancière sagt, „was sich nicht mit den Versuchen deckt, sie zu ‚politisieren‘. [...] [I]hre Form der Wirksamkeit besteht primär im Verwischen von Grenzen, in der Neuaufteilung der Beziehungen zwischen Räumen und Zeiten, zwischen dem Realen und dem Fiktiven et cetera“ (Höller/Rancière 2007). Das Konfliktpotenzial bzw. das Politische¹ von Kunst liegt demnach

1 Jacques Rancière unterscheidet zwischen Politik und Polizei. Mit dem Begriff „Polizei“ benennt er die Mächte, die für die Organisation und Aufrechterhaltung der Ordnung zuständig sind, einer „Ordnung des Sichtbaren und des Sagbaren“ (Rancière 2002, 41). Politik bzw. das Politische ist für ihn der Dissens (oder „Das Unvernehmen“, so auch der Titel eines seiner zentralen Werke) über diese Ordnung, die auf dem Ausschluss der „Anteillosen“ (Menschen

in erster Linie in ihrer wahrnehmungspolitischen Dimension, die sich als ästhetische Intervention, Inszenierung von Dissens, Widerständiges, als Unterbrechung von Politik und ihrer Pragmatik (cf. Lehmann 2011, 35) entfalten kann.

Die Herstellung und Repräsentation politischer und sozialer (Un-)Ordnung ist Ausgangspunkt der 2012 entstandenen Arbeit *Burning Beasts* der Regisseurin Claudia Bosse, die an der Schnittstelle von Theater, Installation und Raumchoreografie arbeitet. Auch *Ausblenden*, konzipiert 2009 und 2012 in Stuttgart wieder aufgeführt, des – sich im Feld gesellschaftspolitischer Kunstinterventionen positionierenden – Kollektivs Social Impact setzt sich mit politischen Ordnungsstrategien auseinander. Beide Arbeiten lassen sich als performative Befragungen und Durchmessungen des öffentlichen Raums beschreiben und bilden – mit ihren jeweils sehr unterschiedlichen theoretischen Hintergründen und ästhetischen Zugängen – zentrale Positionen der zeitgenössischen Performance-Kunst ab. Sie sind Ausgangspunkt für eine essayistische Annäherung an ambivalente Spielarten des Politischen in diesem Feld.

Ein totalitärer Akt

In ihrem Text über „exzessives fragmentieren“ betont Claudia Bosse, dass eine künstlerische Aktion immer eine Art totalitärer Akt ist, eine willkürliche Durchbrechung von Alltagsgewohntem, eine Positionierung, die sich über Vorhandenes hinwegsetzt. Ein derartiger Übergriff sei notwendig, um ein Spannungsfeld zu eröffnen, das wiederum eine „fast revolutionäre situation“ darstellen kann, weil darin andere utopische Bedingungen temporär erzeugt werden (cf. Bosse 2009, 145 und Bosse 2012). Auch die Arbeit *Burning Beasts*, mit der Bosse im Februar 2012 im Rahmen des Ausstellungsprojekts *Demonstrationen. Vom Werden normativer Ordnungen* im Frankfurter Kunstverein zu Gast war, stellt einen Übergriff dar, eine totalitäre (Über-)Setzung im öffentlichen Raum Frankfurts. Die weltweiten Proteste der letzten Jahre und Monate, insbesondere der „Arabische Frühling“, sind der Ausgangspunkt der Arbeit – vor allem auch die Beobachtung, dass zur massenmedialen Repräsentation des Zusammenbruchs oder der Störung einer öffentlichen Ordnung meistens Aufnahmen chaotischer Straßenszenen und brennender Autos

ohne Rechte, ohne Stimmen etc.) basiert. Rancière betont aber, dass Politik nicht darauf zu beschränken ist, die Ausgeschlossenen in die Gesellschaft zu integrieren. Bei Politik geht es ganz grundsätzlich darum, „das Problem des Ausschlusses in Form eines Konflikts, als Gegensatz zwischen verschiedenen Welten zu inszenieren“ (Rancière 2007).

verwendet werden.² Das Bild brennender Autos scheint „deutlicher für die Bedrohung der öffentlichen Ordnung zu stehen als die Nachricht, dass jemand in den Vorstädten erschossen wurde“, so Bosse (cf. Seipel 2012). Der Titel *Burning Beasts* ist doppeldeutig, er verweist auf Autos als brennende Biester, aber auch auf „die kleinen Biester im Kopf, Lebensvorstellungen, Ideologien, Moral, die auch in den Hirnen der aufgeklärten Bürgerschaft einengende Linien ziehen“ (cf. Seipel 2012).

In Kooperation mit Student_innen der Angewandten Theaterwissenschaften Gießen und theatercombinat³ erarbeitet die Regisseurin ein Werk, das Installation, Intervention und Performance in einem ist. Okkupiert und erkundet wird damit die Strecke entlang des Krönungswegs zwischen dem Rathaus Römer und dem Kaiserdom, ein historisch bedeutender öffentlicher Raum der Stadt Frankfurt, der traditionell mit politischer Macht und politischen Entscheidungen in Verbindung stand und steht.⁴ Dass *Burning Beasts* nicht in einem Theater oder an einem anderen traditionellen Kunstort, sondern im öffentlichen Raum stattfindet und damit Anspruch auf eine demokratische Öffentlichkeit erhebt, ist eine wesentliche Basis dieser „totalitären“ Setzung.

Zehn Autowracks sind entlang der Strecke positioniert, spektakulär unordentlich, verbaut, auf eine Stiege drapiert oder auf den Kopf gestellt. Bei den Autos sind über Lautsprecher Textauszüge zu hören, Gesprächsfetzen, regelmäßig wiederkehrende Fragen wie „Was ist Revolution für dich?“ sowie fragmentarische, sich überlappende Antworten darauf. Die Autos „sprechen“ verschiedene Sprachen: Sie geben ein Netzwerk aus Sounds,

2 Meine Auseinandersetzung mit *Burning Beasts* basiert unter anderem auf einem Gespräch mit Claudia Bosse (vom 8.8.2012) und Materialien, die sie mir zur Verfügung stellte.

3 Claudia Bosse gründete 1996 in Berlin die Theaterformation theatercombinat, seit 1999 arbeitet sie mit dieser in Wien und realisierte u.a. den Zyklus *tragödienproduzenten* (2006-2009) und eine Reihe anderer Inszenierungen wie *Coriolan*, *Phädra*, *Die Perser* oder *Bambiland*. Viele ihrer Arbeiten sind dezidiert politisch und machen das bereits im Titel explizit, so etwa die Rauminstallation *dominant powers. was also tun?*, entstanden anlässlich der Proteste in Nordafrika, die dreiteilige Stadtintervention *The Tears of Stalin*, die Bosse für die quadriennale prag 2011 umsetzte, oder die für Impulstanz 2012 entwickelte Arbeit *your energetic democratic body!* (cf. Websites von theatercombinat und Claudia Bosse).

4 Der Krönungsweg ist Sinnbild der Wahl von Königen und Krönung von Kaisern des „Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation“. Er verläuft zwischen dem Rathaus Römer und dem Kaiserdom; traditionell folgte auf die Krönung des Kaisers der Auszug aus dem Dom und der Gang über den Krönungsweg zum Römer. Claudia Bosse stellt eine Verbindung zwischen Geschichte und Gegenwart her, indem sie an dieser historisch überlieferten Schnitt- und Reibungsstelle zwischen Volk und Macht politischen Protest inszeniert. Es zeigt sich die „doppelte Kontextbezogenheit“ der Arbeit – als Reflexion auf den doppelten Ort installativer Kunst –, die laut Juliane Rebentisch einerseits in Hinblick auf den sie umgebenden Ausstellungsraum gegeben ist, andererseits hinsichtlich der gesellschaftlichen Rahmenbedingungen: „Sie reflektiert ihre institutionellen, sozialen, wirtschaftlichen, politischen und/oder historischen Rahmenbedingungen, indem sie formal in architektonische und landschaftliche Gegebenheiten interveniert.“ (Rebentisch 2003, 233, Herv.i.O.)

Dokumenten und Aussagen wieder, die unter anderem auf Interviews mit Wissenschaftler_innen verschiedener Disziplinen und ägyptischen Demonstrant_innen basieren und Fragen zu öffentlicher Ordnung, direkter Demokratie, Rechtsstaat etc. verhandeln. Die einwöchige Installation am Krönungsweg bildet die Bühne für eine Performance, die in öffentlichen Proben entwickelt und an zwei angekündigten Terminen (als Performance-„try out“ und Performance) gezeigt wird. Bei der nächtlichen Aufführung sind sechs Akteur_innen in silbergrauen, feuerfesten Anzügen und schwarzen Motorradhelmen im Einsatz. Die performative Einsatztruppe durchmisst den öffentlichen Raum – brachial, rhythmisch, aggressiv suchend, positioniert sich bei den umgekippten Autowracks, um sich an diesen abzarbeiten: Die Akteur_innen schlagen mit bloßen Händen monoton auf das Blech ein, werfen sich repetitiv mit dem ganzen Körper gegen die Autos oder demolieren diese schließlich gegen Ende der Performance mit Vorschlagshämmern. Akustisch untermalt vom eigenen Ächzen und Stöhnen, die die körperliche Anstrengung und die Schmerzen, auch die Verzweiflung der „Protestierenden“ zum Ausdruck bringen. Nebelschwaden überlagern die Szenerie.

Burning Beasts ist weitgehend anti-illusionistisch angelegt, indem die Herstellungsprinzipien offengelegt werden. Es gibt keinen Backstage-Raum, in dem Illusion erzeugt wird, vielmehr ist alles Backstage-Raum. Die Aufstellung der Autowracks findet vor den Augen interessierter Passant_innen statt, die Entwicklung der Performance und die Proben sind öffentlich, bei der Aufführung selbst kann fast jeder Knopfdruck vom Publikum beobachtet werden. Die Nebelmaschine etwa wird vor den Augen aller betätigt – und sämtliche anderen Mittel der Wirklichkeitserzeugung werden als solche betont. Diesbezüglich sowie in ihrer generell von Dekonstruktion, Prozesshaftigkeit und Plurimedialität gekennzeichneten Erscheinungsweise weist die performative Installation *Burning Beasts* zahlreiche Anknüpfungspunkte an die Ästhetik des postdramatischen Theaters auf. Diese richtet sich in erster Linie gegen das traditionelle Theater der Repräsentation und fokussiert auf die menschliche Wahrnehmung – mit dem Ziel einer „Wahrnehmungspolitik“: „Ihre Bestimmung beginnt mit der Erinnerung, daß die Weise der Perzeption nicht zu trennen ist von der Existenz des Theaters in einer Lebenswelt aus Medien, die alles Wahrnehmen massiv modellieren.“ (Lehmann 1999, 469)

Es könnte immer auch anders sein

Chantal Mouffe betont, dass jede Ordnung die temporäre und widerrufliche Artikulation kontingenter Verfahrensweisen ist. Zwischen dem Gesellschaftlichen und dem Politischen ist die Grenze nicht festgelegt; sie erfordert ständig Verschiebungen und Neuverhandlungen zwischen den gesellschaftlich handelnden Personen. „Es könnte immer auch anders sein – daher basiert jede Ordnung auf dem Ausschluß anderer Möglichkeiten. In diesem Sinne kann sie auch ‚politisch‘ genannt werden, da sie der Ausdruck bestimmter Machtverhältnisse ist. [...] Es gibt immer andere Möglichkeiten, die aber reaktiviert werden können.“ (Mouffe 2007, 26f.) In Anlehnung an Mouffe kann auch die in Massenmedien repräsentierte Ordnung über gesellschaftliche Unordnung als eine auf kontingenten Verfahrensweisen basierende Ordnung erachtet werden, die sich an bestimmten journalistischen Schreibstilen, Text-Bild-Relationen, Abbildungskonventionen etc. orientiert. Um die mediale Repräsentation von Ordnung und Unordnung zu hinterfragen und „andere Möglichkeiten zu reaktivieren“, analysiert Claudia Bosse in Zusammenarbeit mit den Student_innen der Universität Gießen dokumentarisch verwendetes Bildmaterial, das in Zeitungen und Fernsehen die Berichterstattungen über Unruhen und Krawalle begleitet. Diese Bilder werden in *Burning Beasts* in eine Installation und Performance übersetzt, wobei das Fortbewegungsmedium Auto zentral ist – im wörtlichen wie im metaphorischen Sinn als Metapher, also Überträger bzw. Übersetzer zu verstehen (cf. Certeau 1988, 215).

Ein Mobilitätsgehäuse wie das Auto ist Symbol für Privateigentum, auch für ein gewisses Maß an Selbstbestimmtheit und Freiheit. Es schafft Rückzugsmöglichkeiten in einen Innenraum, der Schutz vor einer „als störend und fremd empfundenen Außenwelt bietet und damit einen *Eigenraum* konstituiert“ (Schroer 2006, 92, Herv.i.O.). Es umschließt den Menschen wie eine Hülle und wird „zu einer Art mobilem Bunker“ (Schroer 2006, 92). Als privater Bunker bewegt sich das Auto in den geordneten Bahnen des öffentlichen Raums und steht somit auch für die gegenseitige Durchdringung bzw. permanente wechselseitige Beeinflussung dieser beiden Räume. In der Bewegung – und erst dann – stößt das Private massiv an seine Grenzen, da nur vorgegebene Straßen, Abstellplätze etc. gewählt werden können. Die funktionale Innenausstattung des Autos signalisiert „eine Art Kontrolle, unter der die Bewegung steht“ (Barthes 1964, 78), ein Aspekt, der wesentlich den Mythos Auto bestimmt. Die Funktion eines Mythos, so Roland Barthes, ist nicht, einen Begriff zu entschleiern oder zu liquidieren, sondern ihn „natürlich“ zu machen, also

„Geschichte in Natur“ zu verwandeln (cf. Barthes 1964, 112f.). Bilder von Autounfällen, brennenden Autos und Wracks setzen das, was der Mythos „natürlich“ nicht benennt – fehlende Kontrolle und die beunruhigenden Folgen – in Szene. Ein ausgebranntes Auto erscheint im eigentlichen und im übertragenen Sinne als leere Hülle, als leeres Signifikat, da es seiner wesentlichen Bedeutung – der Übertragung – enthoben ist. Es signalisiert, dass die Ordnung aus dem Lot geraten ist, stellt den schützenden Charakter des „Eigenraums“ in Frage, ebenso die selbstbestimmte Verfügungsgewalt über das Gefährt sowie die vermeintlich stabilen Bahnen, in denen es sich bewegte. In massenmedialen Konventionen der Berichterstattung über politische Unruhen wird die (beschädigte) Transformation des Mythos Auto zum Sinnbild für Chaos und gewaltsame Proteste.

Solche massenmedialen Bilder werden in *Burning Beasts* in eine Installation aus „chaotisch“ arrangierten Autowracks übersetzt, die sich zuallererst als materielle Gegebenheiten in die städtische Struktur einschreiben; sie „stören“ und beunruhigen die bestehende Stadtlandschaft optisch und materiell, da sie von den Passant_innen am Krönungsweg neue Wege und Umwege einfordern. Gleichzeitig bietet das dreidimensionale Arrangement – im Gegensatz zu zweidimensionalen Abbildungen – die Möglichkeit, sich das Dargestellte performativ anzueignen und im eigentlichen Wortsinn aus unterschiedlichen Perspektiven zu betrachten – ein Aspekt, der in der gesamten Arbeit zentral ist. Doch nicht nur auf Bilder in Massenmedien referiert die Installation, sondern auch auf Arbeiten aus dem Feld der Kunst, wo das Auto als omnipräsentes, diskrepant aufgeladenes Alltags- und Luxusobjekt ein vielfach bearbeiteter und zelebrierter Gegenstand ist – aktuell etwa in David Cronenbergs, auf Don DeLillos gleichnamigem Buch beruhendem, kammerspielartigem Film *Cosmopolis*. Ebenso in der Arbeit *Ruhender Verkehr* von Wolf Vostell, auf die sich *Burning Beasts* explizit bezieht: Der Fluxus-Künstler verschalte im Jahr 1969 seinen fahrtüchtigen Opel Kapitän L mit dem amtlichen Kennzeichen K-HM 175 in einer Parklücke vor einer Kunstgalerie in Kölns Innenstadt und goss das Fahrzeug in Stahlbeton ein. Mit der „Aktionsplastik“ widersetzte er sich massiv der öffentlichen Ordnung des städtischen Raums. Das Betonauto wurde entfernt und 20 Jahre später als offiziell anerkanntes Kunstwerk im öffentlichen Raum von Köln installiert. Mit dieser ikonographischen Bezugnahme eröffnet die Installation *Burning Beasts* einen „historischen resonanzraum“ (Bosse 2009, 130), der eine hochpolitisierte Zeit sowie künstlerische Praktiken der zweiten Avantgarde aufruft und damit einen Pool ästhetischer Verfahren, die die Basis heutiger Kunst bilden. Die (installativen) Happenings von Vostell, die sich unter anderem mit Geschwindigkeit, Fortschritt und Fortschrittskritik auseinandersetzen-

ten, zielten wesentlich darauf ab, die Grenzen zwischen Kunst und Publikum respektive Leben aufzulösen. Die Referenz auf *Rubender Verkehr* verweist explizit auf (künstlerische) Besetzungen als Gesellschaftskritik und politische (Selbst-)Positionierung. Vostell wollte nach eigenen Aussagen mit dem „in Zement eingefrorenen Auto“ mitten unter verkehrstüchtigen Autos ein a-logisches Element platzieren (cf. Vostell 1969).

Auch in Claudia Bosses Bearbeitung des Vostell'schen Prätextes manifestieren sich die Autos am Krönungsweg als a-logische und eingefrorene Elemente. (Abb. 1) Im Kontext der Monumentalität und Unverrückbarkeit von Vostells Betonauto erscheinen die beschädigten, zerstörten Wracks jedoch stark kontrastiert, wodurch deren Fragilität und zweifelhafter Schutzcharakter explizit werden. Fragilität lässt sich auch in massenmedialen Inszenierungen von (Un-)Ordnung ausmachen, sobald diese in ihrer behaupteten – vermeintlich „betonierten“ – Tatsächlichkeit hinterfragt werden. Mit der Übersetzung von Fotografien, die per se einen hohen medialen Realitätseffekt haben, in die künstlerische Form der Installation, kommt es zu einer Störung dieses Realitätseffekts und zur Setzung einer anderen Realität, in der nicht nur vorgeführt wird, wie diese Realität entsteht, sondern auch die in den Massenmedien forcierte Bedeutungskette, die ein „zerstörtes Auto“ mit „Chaos“ oder „Protest“ konnotiert, unterbrochen wird. Was in der Installation objekthaft arrangiert ist, wird auf performativer Ebene zudem aufgeführt: Performer_innen führen Bildbeschreibungen auf, indem sie vorgeben, Zeitungs- und TV-Bilder verbal und körperlich umzusetzen, den eigentlichen Referenten jedoch nie sichtbar machen:

Palästina 2009. Um mich herum ist Wüste, sieht man Gebirge, rechts von mir sieht man noch leichte Überreste eines Beduinendorfes, links ist nur Sand, der Himmel ist diesig und blau, hier in der Mitte befindet sich eine Straße, auf der Straße steht ein Auto, ein blauer Kangoo, vor dem Auto liegen Männer verteilt, sie sind erschossen. Es ist offensichtlich, dass hier eine Exekution stattgefunden hat. Die Frage ist nur, wer das Foto gemacht hat.

Den Inhalt des Gesagten, der sich auf einen Zeitungsartikel über Unruhen in Palästina bezieht, unterstreicht die Darstellerin mit Handgesten nach vorne, links, rechts etc. Körper und Stimme der Performerin, die Betonungen, Modulationen, Pausen sowie die Haltung, Gesten und Blicke bauen ein Bild auf, das völlig subjektiv konstruiert ist – in dessen Mitte sich die Darstellerin selbst stellt (als sie „hier“ sagt, zeigt sie auf den unmittelbaren Raum vor sich) – und seine Subjektivität auch nicht verschleiert. Die literarische Form

der Ekphrasis zeichnet sich durch Simultanität (sprachlicher und bildlicher Systeme) und Subjektivität (der Betrachtung) aus. Sie hat außerdem generell einen in hohem Maße performativen Charakter, der eine „interaktive Konstellation“ zwischen Bildgegenstand und Rezipient_in hervorruft und die Rezipient_in regelrecht in eine performative Situation hineinversetzt (cf. Darian 2011, 20). In der Aufführung *Burning Beasts* werden diese per se vorhandenen performativen Qualitäten der Ekphrasis sichtbar gemacht. Die Ambiguität des präsentierten, das heißt: erzählten, Bildes, in dem sich die Perspektiven der Interpretin (des Zeitungsbildes) und Autorin (des performativen Bildes) kreuzen, wird vorgeführt. Die am Schluss explizit gestellte Frage nach der Urheber_in des Ausgangsfotos und nach der Perspektive macht die verstörende Doppeldeutigkeit des Arrangements noch klarer sichtbar: Das „Ich“ des live konstruierten Bildes ist selbst Teil des Bildes, eine Zeugin der Szene, die von außen und innen gleichermaßen darauf blickt und deren Blick sich als immer schon eingeschränkter und interpretierender manifestiert. In diesem Übersetzungsprozess eines Bildes in eine Performance werden die zeitlichen und räumlichen Sprünge zwischen dem Bild und dessen Aktualisierung markiert und die Aufmerksamkeit weg vom Inhalt hin zum Medium bzw. den Medien – und deren Konstruktion als Erzählungen – gelenkt. Mit der radikalen Offenlegung des Herstellungsprozesses von Realität bildet *Burning Beasts* einen Gegenpol zu massenmedialen Darstellungen, ebenso zum illusionistischen Theater der Repräsentation.

Die kritische, oft auch performative Befragung von in Presse und Fernsehen gezeigten Wirklichkeiten ist ein zentraler Aspekt vieler künstlerischer Praktiken, die sich im Feld politischer Kunst positionieren (cf. Moser 2011, 148ff.). Auch die Künstlerin Borjana Ventzislavova setzt sich in ihrer auf einer Videoarbeit basierenden Fotoserie *Migration Standards*, die in einer Ausgabe der österreichischen Tageszeitung *Der Standard* abgedruckt wurde, mit massenmedialen Repräsentationsweisen auseinander. Die im öffentlichen Raum aufgenommenen Fotografien zitieren das Format der Studioaufnahme: Eine Person wird vor dem Hintergrund einer Stoffbahn, die ein bekanntes öffentliches Gebäude abbildet, platziert; den Hintergrund bildet ein nicht konkretisierbarer öffentlicher Raum. Der Bildausschnitt ist von der Künstlerin so gewählt, dass erst ihre distanzierte Perspektive den Betrachter_innen ermöglicht, das Bild im Bild wahrzunehmen. Sie rückt damit den Arrangement- und Konstruktionscharakter von Fotografien sowie die Frage der Perspektive augenscheinlich ins Bild (cf. Moser 2012, 266ff.).

Was Ventzislavova als Reflexion des eigenen Mediums fotografisch darstellt, evokiert Bosse mit den Mitteln der Live-Art, wodurch das Entstehen und damit die Flüchtigkeit

und Kontextabhängigkeit des Hergestellten zusätzlich verstärkt werden. Die Konstruktion eines aufgeführten Bildes, in der der eigentliche Referent immer nur als abwesender erscheint, und die Perspektive der sprechenden Person werden explizit gemacht – und damit auch die Abhängigkeit des Dargestellten von dieser Perspektive: Es könnte immer auch anders sein. Die intermediale Übersetzung macht die Aporie, der unsere Welt(-gestaltung) unterliegt, sichtbar, ebenso die Grenzen der darstellenden Kunst. Das Publikum ist in seinem Handlungs- und Interpretationsspielraum sehr eingeschränkt – es kann die Position ändern, um die Performerin herumgehen oder die Szene verlassen. Was immer es tut, es wird nicht mehr über das dargestellte Bild erfahren als im Moment erfahrbar ist, wodurch die Begrenztheit jeder Wahrnehmung drastisch vor Augen geführt wird. Die Aufführung eines nicht enden wollenden Verweizens stellt die radikale Verweigerung von Repräsentation dar, worin ein klarer Antagonismus zur Repräsentationspolitik zu sehen ist. Durch die Übersetzung medialer Bilder in eine Performance wird Repräsentation auch auf einer sehr allgemeinen Ebene problematisiert. Die Frage „wer oder was bin ich in der reflexion meiner umgebenden medialen wirklichkeit“, ist für Claudia Bosse zentral. „welche medialen behauptungen fließen als fakten in meine sprache? wie beeinflussen die technologien der informationsverbreitung das denken, die sprache selbst und kreieren eigene fakten, die fiktionen sind?“ (Website Claudia Bosse)

Ambivalente Körper

„Als Körper leiden wir, benötigen wir Nahrung und ein Dach über dem Kopf; und als Körper sind wir aufeinander angewiesen und begehren einander. Daher ist das, was hier passiert, eine Politik des öffentlichen Körpers, der Bedürfnisse des Körpers, seiner Bewegung und seiner Stimme“ (Butler 2011, 35). In ihrer Rede, mit der sich Judith Butler am 23. Oktober 2011 an Occupy Wall Street-Demonstrant_innen im Zuccotti Park wandte, betont sie – analog zu ihren theoretischen Schriften – den menschlichen Körper als Basis von Politik und die Notwendigkeit des Insistierens und der Präsenz dieser Körper in der Öffentlichkeit. Das Insistieren des Körpers und körperliche Präsenz sind auch die Basis von Performance-Kunst, jedoch fokussiert diese darauf, das „Paradox seiner Präsenz“ zu thematisieren und die „Medialität und Materialität der eigenen Körperlichkeit“ zu befragen (cf. Klein/Sting 2005, 14).

In seiner offen und anti-illusionär hergestellten Künstlichkeit steht das Stück *Burning Beasts* in einem starken Kontrast zur Ästhetik „echter“ politischer Proteste und Körper. Demonstrationen müssen bei ihrer Darstellung gesellschaftspolitischer Probleme, um möglichst glaubwürdig zu wirken und die Dringlichkeit und Ernsthaftigkeit des Anliegens hervorzuheben, jeglichen Pomp, jegliche Künstlichkeit vermeiden, betont Christian Janecke. „Protestdemonstrationen müssen sich als ‚aus der Not geboren‘ geben und in ästhetischer Vernachlässigung üben – was wiederum impliziert, dass hinter jedem getragenen Pappschild auch wirklich ein Betroffener steht“ (Janecke 2012, 80). Den Darsteller_innen selbst also sollte anzumerken sein, dass sie von den Umständen, gegen die sie aufbegehren, unmittelbar betroffen sind; sie sollten ihr Anliegen nicht nur darstellen, sondern verkörpern. Das Gegenteil ist in *Burning Beasts* der Fall – weder eine karge, zurückgenommene Ästhetik noch „authentische“ Demonstrant_innenkörper sind hier im Spiel. „Echte“ Demonstrationen werden in Klangteppichen aus Tonaufnahmen von aktuellen Protesten immer wieder kurz evoziert. Johlende Menschenmengen und Sprechchöre sind zu hören, Trillerpfeifen, dazwischen und darüber rhythmisches Schlagen der Performer_innen sowie das Zischen von Feuerlöschern. Die umgekippten Autos und verstört herumirrenden, gewalttätig agierenden Menschen erinnern an mediale Bilder von Krawallen oder politischen Unruhen. Gesellschaftliche Unordnung erscheint in *Burning Beasts* jedoch weit entfernt von einem dramatisierten Simulakra politischer Realitäten, sondern – wie in Anlehnung an Lehmanns Verständnis vom Politischen in der Kunst festgestellt werden kann – als deren Unterbrechung, „indirekt [...], in einem schrägen Winkel, modo obliquo“ (Lehmann 2011, 35). Die ambivalenten Körper der Performer_innen in uniformen, silbergrauen Schutzanzügen verstärken das zusätzlich.

Uniformierung ist ein zentrales Element jeder Gesellschaft und dient in (regierungs-) politischen Kontexten vor allem der Selbstvergewisserung und Abgrenzung gegen andere Menschen, Einstellungen und politische Systeme. Eine Uniform konnotiert sichtbare Markierung und Deindividualisierung, ebenso Schutz durch Aufgehen in der Masse. Die Gruppe der Performer_innen in *Burning Beasts* tritt als deindividualisierte Einheit auf, die sich vom Publikum optisch absetzt. Über die Uniformen lassen sich verschiedene intermediale Bezüge herstellen, unter anderem zu dem Science-Fiction-Film *Fahrenheit 451*, der als Plädoyer gegen Totalitarismus, Konformismus und Zensur gilt. Darin erscheint die Feuerwehr in einer Rolle, die gängige Zuschreibungen umkehrt: Sie ist primär für das Legen von Bränden zuständig, weniger für das Löschen. Das Signifikat Feuerwehr erhält dadurch ambivalente Konnotationen – und eine ähnliche Ambivalenz haftet den Ak-

teur_innen von *Burning Beasts* an. Sie treten einerseits als anonymisierte Ordnungskräfte auf, die unter anderem mit Feuerlöschern in Einsatz sind, andererseits als Protestierende, die offen rebellieren und Autos demolieren. Doch verkörpern die Darsteller_innen keine Charaktere, vielmehr erscheint die silbergraue Gruppe mit den schwarzen Motorradhelmen anonym, uniform sowie identitäts- und namenlos. Obwohl sich in ihren Körpern die Anstrengungen des Protests (Erschöpfung etc.) einschreiben, erscheinen sie in den wattierten Schutzanzügen eigentümlich entkörperlicht. In ihrer ambivalenten, nahezu nüchtern-distanzierten „Entstellung“ erinnern die androgynen Performer_innen von *Burning Beasts* an „postspektakuläre Körper“, die „ihre Präsenz als Maske“ reflektieren (Eiermann 2009, 112). André Eiermann betont, dass die eigentlich kritische Option des postspektakulären Theaters in einer Subversion des Spektakels von innen bestehe, die „ihre Umsetzung gerade nicht in der Betonung einer vermeintlich spezifischen Unmittelbarkeit der Aufführung findet, sondern vielmehr in der Reflexion ihrer Mittelbarkeit“ (Eiermann 2009, 399). Die Körper der Performer_innen in *Burning Beasts* bilden in ihrer Distanziertheit und Mittelbarkeit den Hintergrund, um das Phänomen medialisierter Wahrnehmung zu fokussieren. (Abb. 2)

In Hinblick auf die uniformierte Erscheinungsweise lassen sich Bezüge zu Praktiken aus dem globalisierungskritischen Aktivismus herstellen. Das Aktivist_innenkollektiv Tute Bianche beispielsweise, in den 1990er Jahren bis 2001 in Italien aktiv, steht für offensiven zivilen Ungehorsam in Form von spektakulären Besetzungsaktionen und medienwirksamen Demonstrationen. Die weiße Uniformierung ihrer Körper und karnevaleske Inszenierungen waren das Markenzeichen der Gruppe. Die Farbe Weiß wählte sie als Hinweis auf die Unsichtbarkeit von Menschen in prekären Lebenssituationen (also ohne Arbeit, ohne Papiere, ohne Rechte) sowie aufgrund ihres Symbolcharakters als Summe aller Farben (cf. Müller 2008, 54ff.). Deutlicher noch treten künstlerische Bezüge zu solchen Gruppierungen in der aktuellen Arbeit von Social Impact⁵ zutage: Ein Trupp weißgekleideter Menschen zieht durch den öffentlichen Raum von Stuttgarts Innenstadt,

5 Die 1997 gegründete und in Linz angesiedelte Gruppe Social Impact sieht ihren Aufgabenbereich in Kunst und Aktionsforschung und in der Realisierung gesellschaftspolitischer Kunstinterventionen. Sie beschäftigt sich mit gesellschaftlichen Reibungsflächen, den dahinter verborgenen soziopolitischen Konflikten und dem Sichtbarmachen von Ungleichheiten und Konflikten. Wissenschaftliche und künstlerische Recherchetechniken zur Erfassung der Ausgangslage bilden die Basis der Arbeiten. Seine Kunstprojekte bezeichnet das Kollektiv Social Impact als „soziale Prozesse“, bei denen die Kommunikation über den Prozess und seine Ergebnisse mit den drei Zielgruppen Mitwirkende, Laufpublikum und Kunstlandschaft zentraler Bestandteil ist. Seit der Neuformierung von Social Impact 2003 haben die Aktionen der Gruppe immer den direkten Kontakt zur Öffentlichkeit als gemeinsamen Nenner (cf. Website Social Impact und Hager/Korherr 2012).

ausgerüstet mit großen Spiegeln und Knieschützern und angeführt von einer Person in rotem Overall, die über ein Megafon Anweisungen gibt. Die Leute laufen gebückt eine Mauer entlang, auch auf allen Vieren, robben an Hauseingängen vorbei, überqueren einen großen Platz im Gänsemarsch, formieren sich zu einem Kreis und warten ab, wie Passant_innen reagieren. Dann verschwinden sie über eine Rolltreppe ins U-Bahn-System der Stadt. Wo immer die Gruppe auftaucht, löst sie fragende Blicke und irritiertes Gemurmel aus. Und das ist es auch, worauf Social Impact mit *Ausblenden* – einer 2009 im Rahmen von Linz09 erstmals umgesetzten Performance, die im Juli 2012 im Rahmen der Ausstellung *Rasterfahndung* im Kunstmuseum Stuttgart zu sehen war – in erster Linie abzielt.

Die Performance setzt sich wie *Burning Beasts* explizit mit der Ordnung der Gesellschaft auseinander, konkret mit der Überwachung und Kontrolle des öffentlichen Raums – einem Thema, das immer wieder auf originelle Art künstlerisch verhandelt wird, etwa von der New Yorker Gruppe Surveillance Camera Players, die seit 1996 im Sichtfeld von Überwachungskameras im öffentlichen Raum auftritt (cf. Website Medienkunstnetz). Unter dem Titel *Ausblenden* bietet Social Impact geführte Touren durch Städte an, die im Unterschied zu gängigen Stadtführungen „überwachungsfrei“ sein sollen, indem versucht wird, Überwachungskameras mittels Spezialausrüstung und spezifischer Bewegungsmuster auszutricksen. Zentraler Hintergrund des Projektes ist die Recherche der Überwachungssituation vor Ort (Anzahl, Standorte und Sichtfelder der Kameras), wichtiges Element der Performance selbst die Information. Die Teilnehmer_innen der Touren werden mit diversen Hinweisen versorgt, etwa an wen sie sich bei Fragen zum Thema Datenschutz wenden können. Auch interessierte Passant_innen erhalten – von eigens dafür von Social Impact abgestellten Personen – Hintergrundinformationen zum Thema und zur Aktion. Ästhetische Bezugnahmen auf Strategien und mediale Bilder von G8-Demonstrant_innen werden sichtbar, etwa in der Verwendung von Spiegeln zur Blendung von Kameras. (Abb. 3) Dass die Schutzanzüge der Teilnehmer_innen, weiß mit roten Bändern, an die Overalls von Tute Bianche erinnern, sei Zufall, betont Social Impact. Der Schutz der Gruppe ist aber jedenfalls wichtig, und die einheitliche Kleidung auch dazu da, um als Individuum in der Gruppe zu verschwinden – sich „sichtbar unsichtbar“ durch die Stadt zu bewegen (cf. Hager/Korherr 2012). Auch andere Insignien der Protestkultur werden bei *Ausblenden* herangezogen, etwa ein Megafon, das der akustischen Verstärkung von Ansagen an die Gruppe der Teilnehmer_innen sowie an das Publikum bzw. Passant_innen dient. Bei den Performer_innen handelt es sich nicht um

„echte“ Schauspieler_innen, sondern um Interessierte, die die Tour bei Social Impact buchen können.

Mit dem Einbezug von Laien steht Social Impact in der Tradition von – sich ab den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum etablierenden – gemeinschaftsorientierten öffentlichen Kunstprojekten, die man mit Begriffen wie Community-based Art, Interventionskunst, Partizipationskunst oder Projektkunst zu fassen versucht (cf. Moser 2011, 70). Performative Praktiken und Bezugnahmen auf unterschiedliche Medien spielen darin eine zentrale Rolle, wobei einige Künstler_innen ihre Arbeit über einen sehr weiten Medienbegriff definieren, der u.a. Einkaufstaschen, Kleidung und Bierdeckel mit einschließt (cf. Moser 2011, 107ff.). Das Künstler_innenkollektiv WochenKlausur geht in seiner Arbeit explizit vom Materialcharakter der Gesellschaft und der politischen Verhältnisse aus und setzt an Stelle der Bearbeitung traditioneller künstlerischer Materialien wie Marmor, Leinwand, Farben etc. die Bearbeitung sozialpolitischer Verhältnisse (cf. Zinggl 2001, 131). Grundlegendes Prinzip dieser künstlerischen Praktiken ist es, auf Basis von recherchierten Fakten und in Zusammenarbeit mit „Betroffenen“ in soziale und politische Konfliktfelder zu intervenieren. Es geht unter anderem darum, für bestimmte Akteur_innen und Themen (wie Wohnungs- oder Arbeitslosigkeit) eine Bühne zu schaffen, auf der – ähnlich wie es Katharina Pewny in Bezug auf das Stück *Diese Beschäftigung* von Tino Seghal beschreibt – der „semiotische Körper“ der Performer/innen – seine Zeichenkraft also – [...] als Zeichen für ihre soziale Situation [fungiert]“ (Pewny 2008, 284). Social Impact bricht mit dieser Arbeitsweise, indem sie zwar „Expert_innen des Alltags“ in das Stück involviert, deren semiotische Körper jedoch nicht als Zeichen für ihre soziale Situation betont, sondern als politische Aktivist_innen, um aber auch mit den Konventionen dieser Rolle zu brechen. Diese Arbeitsweise ist für Social Impact zentral: „Wir schlüpfen in eine bekannte Rolle bzw. ein Klischee, das sich klar über eine äußere Erscheinung definiert, und brechen dann mit der Art und Weise, wie sich diese Figuren inhaltlich äußern.“ (Hager/Korherr 2012)

Laut Oliver Marchart lässt sich politischer Straßenprotest durch folgende vier Kriterien bestimmen: Er ist a) kollektiv (oder zumindest potenziell kollektivierungsfähig) und, b) konfliktorisch (mit einem konkreten Gegner), c) er blockiert den üblichen Gang der Dinge im öffentlichen Raum und ist d) verkörperlicht (Marchart 2012, 103). In *Ausblenden* bewegen sich die Akteur_innen versehen mit Insignien der Protestkultur als politisch symbolisierte Körper durch die Stadt, ohne allerdings Protest zu üben. Es werden keine Straßen oder Plätze über längere Zeit blockiert und es fehlt der Konflikt, der „eine Positi-

onierung auf der einen oder anderen Seite einer bestimmten politischen Frage erzwingen würde“ (Marchart 2012, 107). Die Akteur_innen sind zwar als Gruppe im öffentlichen Raum unterwegs, doch die von der politischen Theorie verlangte Anschlussfähigkeit an politische Bewegungen ist nicht gegeben.⁶ Beim gemeinsamen Handeln von Social Impact steht der spielerische Aspekt im Vordergrund; es bilden sich zwar kurzfristig neue Kollektive mit den Passant_innen, wodurch diese angeregt werden, sich mit dem Thema auseinanderzusetzen und dazu zu positionieren, doch kann sich niemand der Gruppe im Sinne einer politischen oder sozialen Bewegung anschließen.

Die Performer_innen durchkreuzen politische Protestformate und medial geprägte Vorstellungen „politisiert“ Körper mit paradoxen Interventionen politisch inszenierter Körper, indem sie als Einheit in weißen Overalls in den Bewegungsarten Käfer, Präriehund, Gecko und Schildkröte durch die Stadt gehen. Während in *Burning Beasts* das Areal durch die Installation relativ klar abgegrenzt wird und die Bewegungen der Performer_innen einer Choreografie folgen, ist der Raum von *Ausblenden* nicht von vornherein begrenzt, da die Arbeit von Social Impact weitgehend auf Improvisation beruht und sich sowohl die Bewegungsarten als auch die eingeschlagenen Wege jeweils aus den aktuellen Umständen ergeben. Die Performer_innen werden durch die Signifikationspraxis des Gehens „stillschweigende Erfinder eigener Wege durch den Dschungel der funktionalistischen Rationalität“ (Certeau 1988, 21). Sie produzieren „Irr-Linien“, „unbestimmte Bahnen“ und „Quergänge“, die dem System gegenüber, in das sie eindringen, heterogen bleiben (cf. Certeau 1988, 85).

Der Rahmen des Auftritts ist nicht klar markiert, wodurch für das Publikum nicht auf den ersten Blick ersichtlich wird, ob es sich um eine politische Demonstration handelt, um die Assessment-Aktivität eines Betriebes, eine Promotion-Tour für Schutzkleidung oder eine Kunstaktion. Auch die Durchsage des Leiters „So sieht die moderne Überwachungseinheit aus. Wir machen Überwachung sichtbar, effizienter und sympathischer“, trägt nicht zur Klärung der Rahmung bei, ebenso wenig die verteilten Handzettel mit Informationen zur Überwachungssituation. Ein künstlerischer Rahmen kann Schutz bieten, indem er das Ausleben von Passionen ermöglicht, ohne dass dies reale Konsequenzen nach sich zieht. Vermeintlich abgesondert „von dem belastenden Wetteinsatz, den wir das wirkliche Leben nennen, fühlen wir uns viel freier und sicherer, uns den intensiv-

6 Individualproteste müssen zumindest potenziell anschlussfähig für Kollektive sein, sonst „wären sie nur Ausdruck einer individuellen Psychose“ (Marchart 2012, 103).

ten und vitalsten Empfindungen hinzugeben“ (Shusterman 2001, 141). Klare Kunstrahmen können intensive Erfahrungen aber auch verunmöglichen, gerade weil Inhalte und Ereignisse entschärft und in einem „sicheren“ abgeschlossenen Zusammenhang dargeboten werden. Bei *Ausblenden* führt die Rezeptionsverwirrung durch unklare Rahmung möglicherweise zu einer intensiveren Erfahrung, als die Aktion in einem abgegrenzten Bühnenraum jemals initiieren könnte. Die sich eigentümlich im Stadtraum bewegende und (wovor?) versteckende Gruppe kann ein dubioses Gefühl von Angst und Unsicherheit erzeugen, was ein künstlerischer Rahmen eher abfedern würde.

Nicht nur der Rahmen von *Ausblenden* ist unklar – und wirft Fragen auf wie „Handelt es sich um eine legale oder illegale Aktion?“, „Sind Sie für oder gegen Überwachung?“, „Ist es Protest oder Kunst?“ –, sondern auch die Positionen von Zuschauer_innen und Akteur_innen. Die Passant_innen werden zu Mitwirkenden des Stücks, und zwar dadurch, dass sie auf die Veranstaltung reagieren, das heißt, Fragen stellen, aus dem Weg gehen, die Menschen in weißen Overalls neugierig beobachten, worauf diese wiederum spontan reagieren. Bei der Formation „Beobachtungskreis“ geht es beispielsweise darum, dass die Akteur_innen sich in einem Kreis zusammenstellen und die Passant_innen ins Visier nehmen (cf. Hager/Korherr 2012), also die Theaterlogik auf den Kopf stellen – und so nicht nur die allgegenwärtige Überwachung szenisch ins Bild setzen, sondern auf Blickkonventionen des Kunstkontexts übertragen und dadurch hinterfragen. Das Moment der Reflexion der eigenen Arbeit, des eigenen künstlerischen Kontexts und der damit verbundenen Konventionen spielt also in *Ausblenden* ähnlich wie in der Arbeit *Burning Beasts* eine nicht unwesentliche Rolle. Wie jede Aufführung, die als kontingente Feedback-Schleife (cf. Fischer-Lichte 2004, 59) konzipiert ist, führt *Ausblenden* (Macht-) Positionen sowie Prozesse der Aushandlung zwischen den Beteiligten vor, in gleichem Maß führt sie diese auf und reflektiert in diesem Setting die gesellschaftlichen Vorgaben für (Un-)Ordnung. Improvisation kann dabei als konstruktiver Umgang mit Unordnung in Gemeinschaft gesehen werden, bei der „eine permanente Aushandlung darüber [stattfindet], was die Ordnung ist“ (Dell 2010, 226):

Man hat sich in einem bestimmten Prozess für bestimmte Verfahrensweisen und Möglichkeiten entschieden, man ist sich aber stets der Tatsache bewusst, dass hier etwas sedimentiert wird. [...] Man muss also in einer bestimmten Situation nicht so tun, als sei die Ordnung natürlich gegeben, sondern man macht zum Gegenstand, dass diese Ordnung verhandelbar ist. (Dell 2010, 226)

Auch in *Burning Beasts* werden die Positionen zwischen den Akteur_innen und Publikum ausgehandelt und aufgeführt. Das Publikum ist herausgefordert, die dargebotenen Szenen und performativen Eingriffe individuell zu interpretieren, die Teile für sich neu zusammensetzen und permanent Entscheidungen darüber zu treffen, welcher Spur es folgt. Darüber hinaus müssen sich die Zuschauer_innen körperlich einbringen, indem sie sich im öffentlichen Raum bewegen und auf das Dargebotene und die Darsteller_innen reagieren. Die Grenzen zwischen den Akteur_innen verschwimmen, die Zuschauer_innen werden Teil der nächtlichen Straßenszenen, treten als Strom von Demonstrant_innen in Erscheinung, die den Performer_innen von Station zu Station folgen, oder als distanzierte Beobachter_innen der „Gewaltakte“, die sie mitunter mit Fotoapparaten dokumentieren – und so in die Rolle der Überwacher_innen schlüpfen. Ähnlich wie es Patrick Primavesi in Hinblick auf *Three Atmospheric Studies* der Forsythe Company feststellt, erleben sich die Zuschauer_innen in *Burning Beasts* nicht nur als Voyer_innen oder als potenziell Beteiligte, sondern auch als Zeug_innen, die für das, was sie sehen oder meinen gesehen zu haben, Verantwortung tragen (cf. Primavesi 2011, 69). Die Auseinandersetzung mit der individuellen Positionierung bzw. Haltung, die immer eine räumliche, körperliche Dimension hat, ist für Claudia Bosse zentral: „was ist die motorische konstruktion meines selbst? [...] innerhalb welcher vorgänge finden entscheidungen in meinem körper statt, die diesen vorgang und nicht diesen anderen vorgang initiieren und sich genau für jene qualität, timing und akzent der ausführung entscheiden?“ (Website Claudia Bosse)

Die Möglichkeit ist nicht die Wirklichkeit, doch auch sie ist eine Wirklichkeit

Die performative Installation *Burning Beasts* führt Wirklichkeit als konstruierte und medial vermittelte vor, indem aus Versatzstücken verschiedenster Texte (aus Kunst und Nicht-Kunst) ein Echtzeitraum gebaut wird. Auf der Ebene der Raumgestaltung ist die Trennung zwischen Bühnenraum und Publikum aufgehoben und die Rezeption des Ereignisses kann immer nur bruchstückhaft stattfinden, da es keine Stelle gibt, von der aus eine Person das gesamte Setting überblicken könnte. Die Besucher_innen und Passant_innen bewegen sich durch die „ästhetische Situation“ (Sabine Sanio) und stellen sich ihr Stück individuell zusammen, je nachdem, wo und wie lange sie verweilen. In diesem

dezentrierten Raum, der beispielsweise auch in Choreografien von William Forsythe eine wesentliche Rolle spielt, kommen zusätzlich zu den oben behandelten Bildbeschreibungen Szenen vor, in denen die Darsteller_innen aus literarischen Werken zitieren.

Unter anderem werden Passagen aus den *Essais* von Michel de Montaigne live vorgelesen, konkret der Text *Of a Monstrous Child*. Damit wird explizit an einen humanistisch geprägten, liberalen Denker der Renaissance angeknüpft und ein Diskurs über gesellschaftliche Ordnung bzw. Unordnung in Fragmenten sichtbar gemacht. Der Text über einen 14 Monate alten, deformierten Säugling – „this double body [...] connected with a single head“ (Montaigne 1958, 539) – liest sich als vermeintlich objektive Beschreibung des „Monströsen“, auf deren Hintergrund das Verhältnis von Natürlichem und Göttlichem verhandelt wird. Analog zum beschriebenen „Gegenstand“ erscheint der Text ambivalent und kann als Montaignes Reflexion des eigenen Schreibens interpretiert werden:

When Montaigne tries out the subject of the monstrous child to situate it within the natural order of things [...], the lexical and semantic network that exists in the *Essais* forcefully indicates that he is speaking implicitly of his own text as a deformed child, natural perhaps, but imperfect, excessive, disturbing. (Regosin 1996, 4)

Die Performerin sitzt während des Vortrags auf einem Autodach und zeichnet die beschriebenen Deformationen des Kindes in Ansätzen gestisch nach, übersetzt also Teile von Montaignes Beschreibung in einen performativen Bildprozess. Das Auto wird von anderen Darsteller_innen den Krönungsweg entlang geschoben, das Publikum folgt in einer Art Prozession. Die Bewegung, auf der der Vortrag des Montaigne-Textes hier im eigentlichen Wortsinn basiert, kann als Sinnbild für Montaignes Denken interpretiert werden, das als Methode des Perspektivenwechsels charakterisiert wird und für die „unendliche Beweglichkeit“ elementar ist (cf. Schauer 2001). Ein solches Denken „umkreist nur annäherungsweise seinen Gegenstand, den Menschen, oder durchkreuzt ihn mit Für und Wider so lange, bis aus dem dichten Schnittpunktgewebe der gegensätzlichen Aussagen sein komplexes Bild hervorschimmert“ (Schauer 2001). Montaignes Multiperspektivität zeugt von der „unfixierbaren Spielbewegung des Geistes“. Das zentrale Motiv der heraklitischen Eigenart von Montaignes Weltbild, so Hans Schauer, ist die Veränderlichkeit, „der fließende Wandel des Dinglichen und Menschlichen“ (Schauer 2001).

Die intermediale Referenz auf Montaignes Text dient in *Burning Beasts* einerseits der Thematisierung von Darstellungsordnungen von (medialer) Wirklichkeit, aber auch –

analog zu Montaignes Selbstreferenz – der Reflexion der Form der (beweglichen) Multiperspektivität des Stückes selbst. Als Begründer der Textgattung des Essays repräsentiert Montaignes Schreiben keine stringenten Abhandlungen, sondern eine Art lautes Nachdenken, einen textlich produzierten Raum, der Platz für Assoziationen und Antagonismen lässt. Ähnlich wie *Burning Beasts* sind auch Montaignes *Essais* selbst, die allein aus Lukrez' *De rerum natura* fast einhundert direkte Zitate enthalten (cf. Greenblatt 2011, 252), ein Fundus an intertextuellen Referenzen. Montaigne stellt mit seinem Ansatz ein-dimensionalen (politischen) Erklärungen und Reduktionen ein komplexes Denk- und Erkenntnismodell gegenüber. Auch das Stück *Burning Beasts* bietet den Rezipient_innen auf unterschiedlichen Ebenen die Möglichkeit, das Präzentierte zu „umkreisen“, und erhebt das Umkreisen und Durchkreuzen von Gegenständen mit Für und Wider durchgängig zum eigenen Arbeitsprinzip, wodurch auf Vereinfachungen im alltäglichen und politischen Diskurs mit einer Erhöhung von Komplexität geantwortet wird.

Eine aus Antonio Gramscis *Gefängnisheften* live zitierte Passage unterstreicht dieses Prinzip und dessen Bedeutung, in der es unter anderem heißt: „Die Möglichkeit ist nicht die Wirklichkeit, doch auch sie ist eine Wirklichkeit: daß der Mensch eine Sache tun oder lassen kann, hat seine Bedeutung, um zu bewerten, was wirklich getan wird. Möglichkeit bedeutet ‚Freiheit‘.“ (Gramsci 1991-2002, 1341f.) Auch dieses Zitat kann als direkte inhaltliche Referenz auf einen politischen Denker und dessen theoretische Ansätze gelesen werden, als Kommentar zu sozialem und politischem Handeln, zu genutzten und ungenutzten Möglichkeiten, die gesellschaftliche Entwicklungen maßgeblich beeinflussen. Die Verwendung dieses Textfragments könnte zudem eine Reflexion auf das politisch-utopische Potenzial von Kunst generell darstellen, die mit ihren „Als-Ob“-Konstruktionen Möglichkeits- und Gegenräume eröffnen kann. Naheliegend ist vor allem aber auch, die Gramsci-Referenz in *Burning Beasts* als Reflexion des konkreten, eigenen künstlerischen Tuns zu lesen. Es wird darin eine Auswahl an verschiedenen Möglichkeiten präsentiert und gerade diese Auswahl wird vor dem Hintergrund anderer, nicht gewählter Möglichkeiten zur Wirklichkeit. Die synchronen und diachronen Potenzialitäten – andere Passagen aus Gramscis Werk, Schriften anderer Denker_innen, andere Textformen etc. – werden mit dieser Setzung aufgerufen bzw. zur Folie, vor der die Wirklichkeit entsteht. Bei Claudia Bosses multiperspektivischer und fragmentierter Arbeitsweise – übrigens ist auch Gramscis Hauptwerk selbst, die *Gefängnishefte*, ein groß angelegtes Fragment – geht es darum, „den verlauf eines satzes zu ergreifen, die wege und irrwege; und darum, die möglichkeiten eines anderen verlaufs zu aktivieren“ (Bosse 2009, 138).

Intime Sounds

Patrick Primavesi beschreibt die menschliche Stimme als „Kreuzungspunkt“ zwischen Akteur_innen und Zuhörer_innen, ebenso „zwischen individueller Artikulation und einer symbolischen Ordnung oder auch zwischen künstlerischer Virtuosität, technischer Apparatur und Körperlichkeit“ (Primavesi 2011, 57). Eine der politischen Funktionen von Stimme kann sein, Unausgesprochenes, Verdrängtes und insbesondere auch Widersprüchliches hörbar zu machen, nicht jedoch in Form repräsentativer Vorführungen der Stimme als „Produkt glatter technischer Perfektion in der Wiedergabe gängigen Repertoires“ (Primavesi 2011, 57). Das Politische der Stimme ist nicht an ihre Homogenität, sondern an ihre „Aufspaltung“ gebunden (cf. Primavesi 2011, 57). Die Stimme kann Klischees staatstragender Rhetorik aufbrechen, die Künstlichkeit von Smalltalks und die Gewalt patriotischer Gesänge vorführen und das Publikum auf die eigene Sprach- und Stimmlosigkeit hinweisen, wie es etwa in *Stunde Null oder die Kunst des Servierens. Ein Gedektraining für Führungskräfte* von Christoph Marthaler der Fall ist (cf. Primavesi 2011, 58).

In der Performance *Ausblenden* sind die gesprochenen Texte primär Information (etwa über die Überwachungssituation vor Ort), Anweisungen an die Teilnehmer_innen der Tour sowie Verlautbarungen über das eigene Tun, die sich der politischen Überzeugungsrhetorik ironisierend bedienen. Gesprochen wird – wie in *Burning Beasts* – über ein Megafon, womit an die Ästhetik politischer Demonstrationen angeknüpft und der ästhetische Raum akustisch vergrößert wird. In *Burning Beasts* hat die Stimme jedoch nicht nur in der Live-Performance eine wichtige Funktion, sondern auch in den Tonbandeinspielungen, in denen – neben Fragmenten und Fragen zu politischen Themen – unterschiedliche weitere Bezugnahmen auf Texte der Kunst offenbar werden: So steht *Gute Nacht* aus Schuberts Winterreise inhaltlich und tonal im Kontrast zu der durch *Over the Rainbow* evozierten bzw. antizipierten Utopie. Mit dem Song kommt als filmische Referenz *Wizard of Oz* ins Spiel, der als Anspielung auf die tristen 1930er Jahre der amerikanischen Depression gelesen werden kann, zu der es im Diesseits kein erstrebenswertes Pendant gibt. Die akustischen Bezüge auf Kunst und politischen Alltag bilden in ihrem Neben- und teilweisen Übereinander, in ihrer Verwobenheit und Fragmentiertheit eine ästhetische Rahmung und Eingrenzung des öffentlichen Raums. Doch nicht nur der Raum, sondern auch die Zeit wird über die intermedial verschränkten Mittel organisiert, wobei jedoch keine stringente Geschichte erzählt, sondern ein atmosphärisch dichter akustischer Strom hergestellt wird, der eine Vielzahl an Assoziationen freimacht.

Den konkreten Wörtern stehen „intime Sounds“ (Bosse 2012) gegenüber: In den über Tonband eingespielten Interviewauszügen werden Zögern, Schweigen, Räuspern, lange Pausen hörbar, das Nachdenken bzw. „fragile Denkprozesse“, wie Claudia Bosse sagt (Bosse 2012). Die ephemeren, zarten Laute werden in den öffentlichen Raum übertragen und bilden einen deutlichen Widerspruch zur markanten Installation. Durch diese inszenierte Bedächtigkeit wird dem Raum gegeben, was in einem von Entertainment und Schauspiel geprägten politischen Diskurs, in dem schnelle Reaktionen und Antworten angesagt sind, kaum mehr Platz hat: das Angedeutete, Nicht-Gewusste, im Entstehen Begriffene, noch nicht Fixierte. Nicht das Benennen von Sachverhalten wird betont, sondern das nicht Benannte, nicht Repräsentierte und nicht Repräsentierbare.⁷ Es kommt dadurch zu einem – sprachlichen und zeitlichen – Aufschub, der für die Rezipient_innen mitunter irritierend sein kann, Distanz zum politischen Alltag schafft und einen Reflexionsraum aufmacht. Die akustische Strategie könnte als positiv konnotierte Politik des Aufschubs bezeichnet werden. Die Bedingungen der öffentlichen Ordnung werden befragt, indem einerseits ein Kosmos ambivalenter Meinungen und Aussagen montiert wird, darin aber gerade auch das weitgehend Abwesende dieser Ordnung akustisch zum Vorschein gebracht wird. Die Laute und Klänge des Zögerns und Nachdenkens erscheinen als unordentliche Stimmen, die ein ambivalentes utopisches Moment beinhalten, ähnlich den Nachklängen von Liebeserfahrungen, die Michel de Certeau als „Äußerungsfehler in einer syntagmatischen Organisation von Aussagen“ bezeichnet (cf. Certeau 1988, 291):

Dieser Lapsus der Stimme ohne jeden Kontext, diese ‚obszönen‘ Körperzitate [...] scheinen durch eine ‚Unordnung‘, die sich insgeheim auf eine unbekannte Ordnung bezieht, zu bestätigen, daß es noch etwas anderes gibt. Aber gleichzeitig künden sie endlos [...] von der Hoffnung auf eine unmögliche Präsenz, die die von der Stimme hinterlassenen Spuren in ihren eigenen Körper verwandeln. (Certeau 1988, 292)

7 Ein entfernter Anklang an John Cages Stück 4' 33" ist erkennbar.

Verunordnungen

Die im vorliegenden Beitrag diskutierten Arbeiten beziehen sich inhaltlich auf gesellschaftliche (Un-)Ordnungen und deren Repräsentationen, hinterfragen diese und irritieren die Logik des Konsenses bzw. „Mainstream-Fiktion“, wie Rancière sie bezeichnet, die dadurch charakterisiert ist, „dass sie sich selbst als das Reale ausgibt, indem sie eine scharfe Trennlinie zu ziehen vermeint zwischen dem, was ganz offensichtlich zum Bereich des Realen zählt, und dem, was zum Bereich der Erscheinungen, Repräsentationen, Meinungen und Utopien gehört“ (Höller/Rancière 2007). Zur Destabilisierung und Verschiebung der Trennlinien zwischen dem Realen und Fiktiven kommen in den Performances unterschiedliche künstlerische Mittel und Strategien zur Anwendung. Während *Ausblenden* von Social Impact mit einer sehr reduzierten Ästhetik operiert, in der der Körper in seiner Materialität und Zeichenhaftigkeit das zentrale Medium – nicht zuletzt zur Befragung des (politischen) Körpers – darstellt, kommen in *Burning Beasts* vielfältige Medien zum Einsatz, die in ihrem komplexen Zusammenspiel das Potenzial der jeweiligen Medien und deren Grenzen reflektieren. Was Claudia Bosse zudem über intermediale Bezüge durchsetzt – das multiperspektivische Hinterfragen der gegenwärtigen Verfasstheit der Gesellschaft – setzt Social Impact performativ um, indem der städtische Raum erwandert und aus unterschiedlichen Perspektiven erforscht wird.

Die Arbeit *Ausblenden* nimmt – in ihrer performativen Befragung der Überwachung des öffentlichen Raums als alltägliches Element der demokratischen Ordnung – Bezug auf Praktiken aus dem Aktivismus sowie aus dem Feld der partizipativen Kunst. Das Politische erscheint dabei als Unterbrechung des politischen Alltags, aber auch als Unterbrechung medial vermittelter politischer Praktiken. Die politisch inszenierten Körper von Lai_innen irritieren die Ordnung von Protesten und vor allem auch die übliche Signifikationspraxis von Körpern der Partizipationskunst, was als Kritik an solchen – häufig paternalistischen – künstlerischen Konzepten interpretiert werden kann. Die Momente der Parodie und der Improvisation als kontinuierliche Destabilisierung und Neuverhandlung gesellschaftlicher Ordnung sind dabei wesentlich. In der Arbeit geht es vorrangig um die Thematisierung einer Ist-Situation, bezogen auf Stuttgart oder andere Städte, sowie um das Eröffnen eines Handlungsraums, in dem Gegenstrategien lustvoll ausprobiert werden können. Die temporäre Aneignung des öffentlichen Raums stellt einen wichtigen Aspekt dar, ebenso die Durchbrechung und Umgehung vorgegebener Regeln. Dabei ist

auch die Reflexion der eigenen künstlerischen Praxis im öffentlichen Raum elementar, was sich unter anderem als Umkehrung traditioneller theatraler Konzepte manifestiert.

Claudia Bosse versucht in ihrer Auseinandersetzung mit (Un-)Ordnung geradezu archäologisch, geschichtlichen und politischen Konstruktionen, die unsere Gesellschaft bestimmen, auf den Grund zu gehen. Dabei dient die Bezugnahme auf verschiedenste Texte aus Kunst und Alltag, Geschichte und Politik, der Sezierung von Wirklichkeit, der Spurensuche und vor allem auch der Entwicklung eines Kaleidoskops an Assoziationen und Perspektiven. In der Arbeit werden gesellschaftliche Selbstverständlichkeiten und mediale Repräsentationen hinterfragt, verschiedene Perspektiven (auf Politik, Gesellschaft und Kunst) präsentiert und gleichzeitig relativiert, es werden Rezeptionsmuster thematisiert und Wahrnehmungsdispositive irritiert. Wesentlich ist dabei ein Aspekt, den André Eiermann in Bezug auf postspektakuläre Kunst generell festhält: *Burning Beasts* geht nicht von „gefestigten Strukturen aus, die es zu transgredieren gilt, sondern reflektiert diese Strukturen als solche, die ständig in Genese begriffen sind“ (Eiermann 2009, 375). Die performative Installation *Burning Beasts* erscheint als eine Art Palimpsest, in dem verschiedene Medien und Texte durchscheinen und deren Herstellung und Bedeutung sichtbar bleiben. Letztlich ist bei Claudia Bosse die Analyse der Gesellschaft eine intensive Erforschung ihrer medialen Verfasst- und Vermitteltheit sowie der Möglichkeiten und Grenzen einzelner Medien.

Aus den hier vorgestellten künstlerischen Auseinandersetzungen mit gesellschaftlicher Ordnung entstehen keine Neuordnungsversuche. Vielmehr geht es darum, ein Spannungsfeld zu eröffnen, in dem unterschiedliche Aussagen, Positionen und Medien kollidieren und Wahrnehmungsdispositive irritiert werden. Destabilisierungen finden statt, ohne neue Ordnungen vorzugeben – allenfalls unverordnete Ordnungen oder verordnete Unordnungen, Verunordnungen eben.

Abbildungen



Abb. 1: Installation *Burning Beasts* am Frankfurter Krönungsweg (Foto: Norbert Miguletz)



Abb. 2: Szene aus der Performance *Burning Beasts* (Foto: Norbert Miguletz)



Abb. 3: Szene aus *Ausblenden* von Social Impact (Foto: Social Impact)

Bibliographie

- Barthes, Roland (1964): *Mythen des Alltags*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bosse, Claudia (2009): „exzessives fragmentieren“. In: Bierl, Anton/Siegmund, Gerald/Meneghetti, Christoph/Schuster, Clemens (Hg.): *Theater des Fragments. Performative Strategien im Theater zwischen Antike und Postmoderne*. Bielefeld: transcript, 129-146.
- Bosse, Claudia (2012): *Gespräch mit Anita Moser* (08.08.2012)
- Butler, Judith (2011): „Sonntag, 23. Oktober“ (autorisierte Fassung der Rede). In: Blumenkranz, Carla/Gessen, Keith/Glazek, Christopher u.a. (Hg.): *Occupy! Die ersten Wochen in New York. Eine Dokumentation*. Berlin: Suhrkamp, Verlag (edition suhrkamp digital), 35-36.
- Certeau, Michel de (1988): *Kunst des Handelns*, Berlin: Merve Verlag.
- Darian, Veronika (2011): *Das Theater der Bildbeschreibung. Sprache, Macht und Bild in Zeiten der Souveränität*. München: Fink.
- Dell, Christopher (2010): „Subjekte der Wiederverwertung (Remix)“. In: Bormann, Hans-Friedrich/Brandstetter, Gabriele/Matzke, Annemarie (Hg.): *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis*. Bielefeld: transcript, 217-233.

- Eiermann, André (2009): *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*. Bielefeld: transcript.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Gramsci, Antonio (1991-2002): *Gefängnishefte*. Herausgegeben von Klaus Bochmann und Wolfgang Fritz Haug [10 Bände], Hamburg: Argument, Heft 10, Teil II, §48, 1341f. Auszüge aus den Gefängnisheften online: http://www.gramsci.at/fileadmin/user_upload/gramsci/Auszuege_GH.pdf (26.08.2012).
- Greenblatt, Stephen (2011): *Die Wende. Wie die Renaissance begann*. München: Siedler Verlag.
- Hager, Ulrike/Korherr, Christian (2012): E-Mail vom 09.08.2012.
- Höller, Christian/Jacques, Rancière (2007): „Entsorgung der Demokratie“. Interview mit Jacques Rancière. In: *Eurozine*: <http://www.eurozine.com/articles/2007-11-30-ranciere-de.html> (26.08.2012).
- Janecke, Christian (2012): „Demonstrationskünste“. In: Frankfurter Kunstverein u.a. (Hg.): *Demonstrationen. Vom Werden normativer Ordnungen. Demonstrations. Marking Normative Orders*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 78-84.
- Klein, Gabriele/Sting, Wolfgang (2005): „Performance als soziale und ästhetische Praxis. Zur Einführung“. In: Klein, Gabriele/Sting, Wolfgang (Hg.): *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*. Bielefeld: transcript, 7-23.
- Lehmann, Hans-Thies (1999): *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren.
- Lehmann, Hans-Thies (2011): „Wie politisch ist postdramatisches Theater“? In: Deck, Jan/Sieburg, Angelika (Hg.): *Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*. Bielefeld: transcript, 29-40.
- Marchart, Oliver (2012): „Protest, Tanz, Körper – Die Passage von Kunst zu Politik.“ In: Frankfurter Kunstverein u.a. (Hg.): *Demonstrationen. Vom Werden normativer Ordnungen. Demonstrations. Marking Normative Orders*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 102-109.
- Montaigne, Michel de (1958): „Of a Monstrous Child“. In: *The Complete Essays of Montaigne, translated by Donald M. Frame*. Stanford: Stanford University Press, 538-539.
- Moser, Anita (2011): *Die Kunst der Grenzüberschreitung. Postkoloniale Kritik im Spannungsfeld von Ästhetik und Politik*. Bielefeld: transcript.
- Moser, Anita (2012): „Migration: Was Mainstream-Medien (nicht) thematisieren und wie sich Kunst dazu verhält.“ In: Kriwak, Andreas/Pallaver, Günther (Hg.): *Medien und Minderheiten*. Innsbruck: innsbruck university press, 251-272.
- Mouffe, Chantal (2007): *Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Müller, Gini (2008): *Possen des Performativen. Theater, Aktivismus und queere Politiken*. Wien: Turia + Kant.
- Pewny, Katharina (2008): „Die Choreografie der Ökonomie. Tino Sehgal's *Diese Beschäftigung* (Hamburg 2005/2006)“. In: Tigges, Stefan (Hg.): *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*. Bielefeld: transcript, 277-290.

- Primavesi, Patrick (2011): „Theater/Politik – Kontexte und Beziehungen“. In: Deck, Jan/Sieburg, Angelika (Hg.): *Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*. Bielefeld: transcript, 41-71.
- Rancière, Jacques (2002): *Das Unvernehmen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Rebentisch, Juliane (2003): *Ästhetik der Installation*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Regosin, Richard L. (1996): *Montaigne's Unruly Brood: Textual Engendering and the Challenge to Paternal Authority*. Berkeley: University of California Press: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft067n99zv/> (26.08.2012).
- Schauer, Hans (2001): „Perspektivität und Pluralität bei Michel de Montaigne“. In: http://www.philosophia-online.de/mafo/heft2001-02/schauer_montaigne.htm (26.08.2012).
- Schroer, Markus (2006): *Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Seipel, Regine (2012): „Biester im Kopf und sprechende Autowracks“. In: *Frankfurter Rundschau*, 13.02.2012. In: <http://www.fr-online.de/freizeittipps/fr-interview-biester-im-kopf-und-sprechende-autowracks,1474298,11619228.html> (26.08.2012).
- Shusterman, Richard (2001): „Tatort: Kunst als Dramatisieren“. In: Früchtl, Josef/Zimmermann, Jörg (Hg.): *Ästhetik der Inszenierung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 126-143.
- Zingg, Wolfgang (2001): „Oft gestellte Fragen“. In: Zingg, Wolfgang (Hg.): *WochenKlausur. Gesellschaftspolitischer Aktivismus in der Kunst*. Wien/New York: Springer-Verlag, 129-137.

Websites

- Ausblenden: <http://www.ausblenden.net> (26.08.2012)
- Burning Beasts: <http://www.youtube.com/watch?v=Pvwwb0dRqg8> (26.08.2012)
- Claudia Bosse: <http://claudiabosse.blogspot.com> (26.08.2012)
- Medienkunstnetz: <http://www.medienkunstnetz.de/kuenstler/surveillance-camera-players/biografie> (26.08.2012)
- Ruhender Verkehr von Wolf Vostell, 1969: <http://www.youtube.com/watch?v=f8eozTOCWA> (26.08.2012)
- Social Impact: <http://social-impact.at> (26.08.2012)
- theatercombinat: www.theatercombinat.com (26.08.2012)

Digitale Intermedialität – Literatur und das Netz¹

MARTIN FRITZ (Innsbruck)

„You think the realm of the mystical is limited to ancient texts and relics? That bad old science made the magic go away? Mm. The divine exists in cyberspace same as out here.“

(Jenny Calendar in *Buffy the Vampire Slayer*, S01E08 „I, Robot... You, Jane“, 1997.)

Ein Beitrag zu intermedialen Beziehungen zwischen Literatur und Neuen/Digitalen Medien läuft besonders leicht Gefahr, sich ins (wenig sagende, allzu) Allgemeine oder in für dieses Allgemeine gehaltene Detailfragen zu verrennen. Dies ist der Fall erstens aufgrund der Größe seines Gegenstandsbereichs wie zweitens der theoretischen Implikationen der Fragen, was denn Digitale Medien (im Unterschied wozu?) eigentlich seien und was im Zusammenhang der „Simulierbarkeit jeder Form medialer Eigenschaften durch ihre digitale Programmierung“ (Paech/Schröter 2008, 10) Intermedialität noch sinnvoll bezeichnen könne. (Cf. Paech/Schröter 2008, 9ff.)

Aus diesem Grund setzt der vorliegende Text ganz bewusst (natürlich stets bis zu einem gewissen Grad willkürliche, hoffentlich jedoch zu sinnvollen Aussagen führende) Schwerpunkte: Anstatt möglichst alle Neuen/Digitalen Medien (dass gar nicht a priori klar ist, was darunter zu verstehen ist, ist Teil der oben geschilderten Schwierigkeiten) einzubeziehen, erfolgt im Folgenden eine Konzentration auf deren paradigmatischste und derzeit wohl allgegenwärtigste Ausprägung: das Internet.² Nach einem kurzen Über-

1 Für ihre hilfreichen Anmerkungen zur Verbesserung der Kohärenz wie der Kohäsion dieses Textes bin ich meiner ersten Leserin Carmen Sulzenbacher zu Dank verpflichtet; alle verbliebenen groben Ungereimtheiten, kleineren Ungenauigkeiten und logischen Sprünge sind ganz jedoch allein durch mein Verschulden entstanden.

2 Und hier erfolgt wiederum insbesondere eine Konzentration auf dessen wohl wichtigsten Teil, das World Wide Web. Zur Unterscheidung Internet bzw. www steht derzeit in der Wikipedia: „The terms Internet and World Wide Web are often used in everyday speech without much distinction. However, the Internet and the World Wide Web are not one and the same. The Internet establishes a global data communications system between computers. In contrast, the Web is one of the services communicated via the Internet. It is a collection of interconnected documents and other resources, linked by hyperlinks and URLs. In addition to the Web, the Internet also powers a multitude of other

blick über die bisher geführten Diskurse zu (intermedialen) Verbindungen zwischen Literatur und Netz wird ein weiteres mögliches Vorgehen vorgeschlagen: Es wird eine spezifische Eigenschaft des gegenwärtigen Netzes beschrieben (ohne damit den Anspruch zu erheben, damit „das Wesen“ des Webs vollständig zu beschreiben) und dann nach ästhetischen Verarbeitungen dieser netzspezifischen Eigenheiten in literarischen Texten gesucht (ohne damit den Anspruch zu erheben, damit die intermediale Beziehung zwischen Literatur und Netz schlechthin gefunden zu haben). So soll, freilich um den Preis von – wie eben stets – kontingenten Beschränkungen, beispielhaft gezeigt werden, wie Intermedialität im Bezug auf Literatur und das Netz *auch* anders gedacht werden kann, nach der Leitfrage, ob es außer dem gleich geschilderten noch andere mögliche Vorgehen zur Analyse intermedialer Literatur-Netz-Beziehungen gibt, die sowohl über den fraglichen literarischen Text, als auch über das Netz als auch über den Zusammenhang dazwischen zu relevanten Aussagen führen können.

Die Netzliteratur. Oder: Was bisher geschah

Nachdem das Internet seinen Novelty-Effekt zu Gunsten einer gewissen Selbstverständlichkeit und Omnipräsenz³ abgelegt hat, kann inzwischen entspannter darüber diskutiert werden und dabei die Extreme der Überschätzung seiner positiven⁴ wie seiner negativen⁵

services, including (among others) email, file transfer, newsgroups, and online games. Web services can exist apart from the internet, such as on a private intranet.“ (<http://en.wikipedia.org/wiki/Internet#Terminology>, 12.07.2012) Wiewohl hier also eine Begriffsdifferenzierung wünschenswert wäre, findet sie im Alltagssprachgebrauch eben so wenig konsequent statt wie in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung und so gebrauche auch ich im Folgenden Begriffe wie Internet, Netz und Web synonym und beziehe mich damit (etwas unpräzise) vor allem auf deren Teilbereich des www.

3 Diese Selbstverständlichkeit und Omnipräsenz ist – Stichwort Digital Divide – freilich begrenzt auf jene sozialen Schichten bzw. Gruppen, die Zugang zum weltweiten Netz haben und die sich wohl immer noch vor allem in der so genannten westlichen Welt finden. (Cf. https://en.wikipedia.org/wiki/Digital_divide, 12.07.2012)

4 Hier wäre z.B. die Überschätzung des jungen Internets als ein Mittel zur Überwindung von – damit als überkommen wahrgenommenen – Kategorien wie Autor_in, Leser_in oder Text zu nennen, die sich in einen utopisch-anarchistisch-spielerischen rhizomatischen Raum voller ungeahnter Verknüpfungen, Verzweigungen und Verbindungen auflösen. So reizvoll das klingt, so wenig ist es doch beim aktuellen Entwicklungsstand des Netzes der Fall.

5 Den stets gleich bleibenden Ablauf von Argumenten gegen neue Medien, Technologien oder Neues schlechthin hat Passig (2009) in ihrem Text „Standardsituationen der Technologiekritik“ unübertroffen zusammengefasst. Noch einmal verkürzt dargestellt handelt es sich um Bestreiten des praktischen Nutzens, Herunterspielen der Bedeutung und Auswirkungen, Konzentration auf mangelhafte Aspekte und Kinderkrankheiten sowie empirie-resistente Behauptung von schlechten Auswirkungen. Inzwischen hat Passig (2012c) übrigens gewissermaßen zur Herstellung eines Gleichgewichts der Kritik an Kritik auch die in Fußnote 4 angedeuteten gegenteiligen positiven Überreaktionen auf Neuerungen in einem Vortrag typologisiert.

Seiten vermieden werden. Nicht zuletzt um darauf aufbauen zu können – und bereits gemachte Fehler nicht wiederholen zu müssen – lohnt aber ein Rückblick auf die bisher geführten Diskurse (Cf. Fritz 2012b) zu den Schnittpunkten von Literatur und Netz.⁶

Es wird kaum überraschen, dass sich die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit intermedialen Formen von Literatur und Internet anfangs vor allem auf zwei Bereiche konzentrierte:

Erstens wurden zu Beginn vor allem die Eingrenzung des Gegenstandsbereichs⁷ sowie Begriffsdefinitionen verhandelt. Darüber, wie das Kind denn nun benannt werden sollte, herrschte und herrscht kaum Einigkeit, es wurden so verschiedene Termini ins Spiel gebracht wie: „Elektronische Literatur“, „Netzliteratur“, „Digitale Poesie“, „Interfictions“, „Hypertext“, „Hypertext Fiction“, „Hyperfiction“, „Cybertext“, „Ergodic Literature“, „Codeworks“, „New Media Writing“ und noch viele mehr. Wie schon durch die Begriffe selbst deutlich wird, heben diese jeweils spezifische Schwerpunkte und Teilbereiche aus dem unklar definierten Phänomenbereich hervor und erklären sie zum Wesentlichen der neuen Kunstrichtung – zu Lasten anderer, wohl häufig ebenso gültiger Teilbereiche.

Um etwas Klarheit ins Feld der intermedialen Verknüpfungen von Literatur und Netz zu bringen, erschien und erscheint es also zweitens angebracht, Typologisierungsversuche⁸ anzustellen. Als eine erste Unterscheidung kann dabei die Frage dienen, in welchem Bereich sich Netz und Literatur begegnen: Dies kann (aus der Netzperspektive gesprochen) entweder *offline* (also auf Papier, in der herkömmlichen Buchform⁹) oder eben *online*, also im www, von statten gehen. Sowohl im Online- als auch im Offline-Bereich lässt sich weiter unterscheiden nach der Art der intermedialen Verknüpfung, die entweder *inhaltlich* (in Form einer Thematisierung) oder *strukturell* erfolgen kann.¹⁰

6 Einen sehr guten Überblick über die im Folgenden äußerst knapp zusammengefassten Diskurse samt zahlreichen hilfreichen Literaturhinweisen bietet Florian Hartling (2009, 11-21 und 41-49)

7 Darunter fallen heute eher obsolet oder scholastisch anmutende Fragen wie etwa jene, ob Netzliteratur im engeren Sinn auf CD-ROM speicherbar sein darf oder eben nicht. (Cf. Cramer 2001, 53)

8 Wie Typologien in der Intermedialitätsforschung ja allgemein nicht ohne Grund häufig aufgestellt werden (Cf. Brötz, Abschnitt 5 im vorliegenden Band), für ein (willkürlich gewähltes) Beispiel aus dem Bereich Literatur und Musik bietet sich etwa die komplexe Tabelle von Werner Wolf an. (Cf. Wolf 1999, 70)

9 Es sei hier nur am Rande daran erinnert, dass die Verbindung von Literatur und Schrift bzw. Buchdruck ebenso kontingent ist wie jede andere und es auch z.B. mündliche (oder eben elektronisch fixierte) Formen von Literatur gab bzw. gibt.

10 Analog zu dieser Unterscheidung ist die in der Sekundärliteratur häufig anzutreffende und sofort einleuchtende Unterscheidung (im Online-Bereich) zwischen so genannter digitalisierter und digitaler Literatur, also zwischen Literatur, die ohne nennenswerte Veränderung ins Digitale transformiert wurde (z.B. gescannte Bücher) und Literatur, die Digitale Medien als notwendige Existenzbedingung braucht (z.B. interaktive Hypertexte). (Cf. Simanowski 2005, 161)

Es ergeben sich daraus die folgenden vier Typen: erstens inhaltliche Intermedialität im Offline-Bereich (darunter ist „herkömmliche“ Printliteratur zu verstehen, die das Netz zu ihrem Thema macht, z.B. ein Roman, in dem viele E-Mails geschrieben und/oder gelesen werden), zweitens strukturelle Intermedialität im Offline-Bereich (also wiederum „herkömmliche“ Printliteratur, die in ihrem formalen Aufbau von netzspezifischen Strukturen beeinflusst ist)¹¹, drittens inhaltliche Intermedialität im Online-Bereich (häufig bezeichnet als „Literatur im Netz“ (Simanowski 2005, 161), also jene Websites, auf denen „herkömmliche“ Literatur sich mehr oder minder unverändert wiederfindet wie z.B. beim Projekt Gutenberg¹², das rechtefreie Klassiker online zugänglich macht) sowie viertens strukturelle Intermedialität im Online-Bereich (häufig bezeichnet als „Netzliteratur“ im engeren Sinn, also Literatur im Online-Bereich, die in ihrem Aufbau von den formalen Strukturen des Netzes beeinflusst ist und ohne das Netz gar nicht denkbar wäre). Das Augenmerk richtete sich besonders auf diesen vierten und letzten Bereich, der z.B. von Dirk Schröder noch einmal unterschieden wurde in „nicht-multimediale Hypertextliteratur“, „computergenerierte nicht-multimediale Literatur“, „kollaborative Schreib/Leseprojekte sowie Mischformen“ sowie „multimediale Literatur, die alles vorangegangene beinhaltet“. (Schröder 1999, 46)

Wie durch diese letzte Bezeichnung schon angedeutet wird, finden sich hier wie bei den oben vorgestellten vier Über-Kategorien wie bei jeder Typologie notwendigerweise in der Praxis natürlich zahlreiche Mischformen sowie un- oder mehrfach zuordenbare Beispiele. Ein erster Orientierungsgewinn über die intermedialen Verstrebungen ist damit aber immerhin doch zweifelsfrei erreicht – nur freilich eben auch nicht sehr viel mehr als das und ob ein solcher Ansatz das besonders netzspezifische der intermedialen Literatur-Netz-Projekte besonders gut in den Griff bekommt, bleibt fraglich. (Cf. Fritz 2011a, 134ff.)¹³

Wie oben bereits erwähnt wird in der weiteren akademischen Auseinandersetzung mit intermedialen Literatur-Netz-Kunstwerken inzwischen (nicht zuletzt deshalb) häufig ein gewisses Unbehagen über den damit stillschweigend vorausgesetzten Begriff *Medium*¹⁴ artikuliert, insofern er auf das Netz bezogen wird. Denn

11 In diesen Bereich fällt wohl zumindest eines der hier im Folgenden untersuchten Beispiele.

12 <http://gutenberg.spiegel.de> (12.07.2012).

13 A. a. O. habe ich das eben Behandelte weitaus ausführlicher und mit Beispielen dargestellt.

14 Dass der Begriff „Medium“ selbst schon dermaßen vielfältig verwendet wurde, dass es alles andere als klar ist, was darunter eigentlich genau und mit welchen theoretischen Implikationen zu verstehen ist, muss Leser_innen eines Bandes zu Intermedialität wohl kaum eigens erklärt werden.

[w]ährend für eine eher kulturwissenschaftlich ausgerichtete Intermedialitätsforschung bei herkömmlichen Medienkombinationen wie ‚Literatur und Malerei‘ oder ‚Literatur und Musik‘ etc. noch relativ intuitiv klar ist, welches Medium in welches vermittelt wird, wird ein solches Vorgehen in Bezug auf Literatur und Netz (oder Computer) spätestens fragwürdig, wenn die Rede davon auftaucht, dass *Multimedialität* eine Eigenschaft des *Mediums* Internet (beziehungsweise des Mediums Computer) sei – augenscheinlich sind hier die Verhältnisse etwas komplizierter (oder die Begriffe unpassend gewählt). (Fritz 2011a, 143f., Hervorhebung i.O.)

Als Ausweichmanöver aus diesem Dilemma eines zu unklaren Medienbegriffs wird bei der Beschäftigung mit so genannten Digitalen Medien also sehr häufig der Weg beschritten, statt von der Differenz zwischen z.B. dem „Medium“ Buchdruck bzw. Printliteratur und dem „Medium“ Internet eben von gerade der schon im Begriff „Digitale Medien“ angelegten Differenz auszugehen: der zwischen *analogen* und *digitalen* Medien.¹⁵ Digitale Medien bestehen demzufolge aus Abfolgen von diskreten, also klar voneinander abgegrenzten Elementen (wie etwa die einzelnen Buchstabenzeichen beim unter dieser Perspektive digitalen Medium Schrift (Cf. Schäfer 2004, 147) oder eben auch die elektronischen Impulse oder alphanummerischen Zeichen der Programmcodes, auf denen die Funktionsweise heutiger Computer aufbaut)¹⁶, während analogen Medien als konstituierende Eigenschaft Kontinuität zugeschrieben wird (wie etwa bei der so gesehen analogen Malerei keine klaren Grenzen zwischen deren einzelnen Elementen auszumachen sind). (Cf. Schröter 2004, 10) Unter dieser Perspektive sind die digitalen Computer wie das digitale Internet ein „Universalmedium“ [, das] alle bisherigen *analogen* Medien auf einer gemeinsamen technischen Basis und aus einem endlichen Vorrat diskreter Zeichen mit Algorithmen simulieren und somit beliebig austauschbar und verknüpfbar machen“ (Schäfer 2004, 147, Hervorhebung i.O.) kann.¹⁷

15 Dies ist schon den Titeln der beiden wohl prominentesten einschlägigen Sammelbände zu entnehmen: „Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum?“ (Schröter/Böhnke 2004) sowie „Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen“ (Paech/Schröter 2008).

16 Die Gleichsetzung von „digital“ und „binär“ (heutige Computer operieren mit binären elektronischen Codes) ist dabei im Übrigen eigentlich historisch kontingent und nicht zwingend. (Cf. Schröter 2004, 11f.)

17 Eine Einschätzung, die später von Joachim Paech und Jens Schröter zumindest abgeschwächt wurde: „Die These, alle bisherigen Medien würden im ‚Universalmedium‘ irgendwie ‚verschmelzen‘, ist viel zu vage.“ (Paech/Schröter 2008, 11).

Wie bereits angedeutet ist dabei für die Untersuchung von Intermedialität zwischen Literatur und Netz wohl vor allem interessant, dass Literatur (bzw. Schrift) ebenso digital ist wie die klassischerweise als Digitale Medien bezeichneten Rechner und das Netz, was zwar eine ganz neue (eben eher die Gemeinsamkeiten denn die Unterschiede zwischen Literatur und Netz betonende) Perspektive auf das intermediale Feld zwischen den beiden Bereichen eröffnet,¹⁸ aber auch nicht wirklich klären kann, wodurch sich nun eine besonders netzspezifische (oder eine besonders literaturspezifische) Netzliteratur wohl auszeichnen würde.¹⁹

Um also die Spezifika der im digitalen Bereich simulierten Phänomene begrifflich dennoch wieder in den Griff zu bekommen, hat u.a. Irina Rajewsky den Begriff der „Remediation“ wieder ins Spiel gebracht, mit dem – sehr verkürzt dargestellt – darauf hingewiesen werden soll, dass Medien immer auf anderen Medien und deren Strukturen aufbauen (z.B. Filme übernehmen Elemente des Theaters etc.) und insofern die digital nachgebildeten Phänomene ihre wesentlichen Strukturmerkmale durch ihre Digitalisierung vor allem auf Seiten der Rezeption nicht verlieren – digitale Fotografie ist auch noch ungefähr Fotografie bzw. wird vor allem als solche wahrgenommen.²⁰ (Cf. Rajewsky 2008, 49ff., Paech/Schröter 2008, 11 sowie Brötz Abschnitt 6 im vorliegenden Band)

So zutreffend und in vielen anderen Belangen weiterführend das gewiss ist, so ungewiss bleibt damit, was mit diesem Begriff wiederum über die hier interessierende Spezifik des Internet ausgesagt werden kann – und damit auch über die Spezifik intermedialer Verbindungen damit.²¹ Man ist insofern also fast geneigt, Florian Cramer zuzustimmen, der den Begriff Medium überhaupt (und noch weitaus drastischer) aus seinen Überlegungen ausklammert: „Mit seinen Metonymisierungen, begrifflichen Verneblungen und der Vermengung von Technik und redaktioneller Institution wird der Begriff des

18 Aus diesem Blickwinkel wird dann z.B. auch eine Unterscheidung wie die zwischen Oberfläche (das auf dem Bildschirm Dargestellte) und dahinter stehendem Code (die Programmzeilen, die der Rechner eben zur Ausgabe des am Bildschirm Dargestellten durcharbeitet) möglich, nach der einzelne Netzliteraturprojekte möglicherweise wieder in einem anderen Licht erscheinen. (Cf. dazu auch Sperner im vorliegenden Band).

19 Denn vom (theoretisch ja sehr einleuchtenden und gewinnbringenden) hohen Abstraktionsniveau der Digitalität aus gesehen sind die Unterschiede zwischen allen digital codierten Phänomenen wie z.B. Romanen, Weblogs oder Computersoftware praktisch kaum handhabbar. Natürlich ist die hier aus Gründen der Prägnanz übertrieben vereinfacht dargestellte Debatte weitaus komplexer und sich vieler der hier angeführten Einwände durchaus bewusst.

20 Digitale Medien geben ja streng besehen meist analoge Signale aus – der Lautsprecher des digitalen CD-Players gibt analoge Schallwellen aus, der Bildschirm des digitalen Computers (zwar aus digitalen Pixeln generierte, aber dennoch letztlich) analoge Lichtwellen.

21 Was Rajewsky durchaus bewusst ist. (Cf. Rajewsky 2008, 60)

‚Mediums‘ und ‚der Medien‘ zur latent paranoiden Denkfigur [...]“ (Cramer 2011, 302), die – so Cramers Argumentation weiter – gerade in Bezug auf Computer wenig zur Erhellung des Gegenstands beitragen kann.²² (Cf. Cramer 2011, 301ff.)

Es ist hoffentlich deutlich geworden, dass also sowohl die Arbeit an Begriffsdefinitionen oder Typologisierungsversuchen des Felds intermedialer Literatur-Netz-Kunstwerke wie auch eine Reflexion des Begriffs Medium für die fraglichen Bereiche und eine im Anschluss daran erfolgende Konzentration auf die Differenz Analog/Digital für ihre je eigenen Interessensbereiche und spezifischen Fragestellungen zu sinnvollen Einzelergebnissen führen kann, dass es aber dennoch sinnvoll erscheint, ein weiteres Vorgehen auszuprobieren, das aus einer anderen Blickrichtung – so ist zu hoffen – weitere interessante Aspekte der Übertragung und Verknüpfung von Netz-Spezifika mit Literatur beleuchten kann. Darum wird im Folgenden ein gänzlich von Literatur oder Intermedialitäts-Debatten unvoreingenommener Blick aufs Netz geworfen, der in aller Schlichtheit eine hier bisher kaum beachtete, nichtsdestotrotz auffällige Eigenschaft des Phänomens (um nicht Medium zu sagen!) näher beschreibt.

Das Netz. Oder: Zu Vieles Filtern und Ähnlichkeitsbeziehungen herstellen

Auch wenn Tim O'Reilly mit seiner berühmten Definition des so genannten *Web 2.0* eher auf andere, eher technische Aspekte abzielte (Cf. O'Reilly 2005)²³, so wird mit diesem aktuellen Entwicklungsstand des Internets häufig vor allem jener Aspekt verbunden, dass heutzutage jede und jeder mit einem Internetanschluss auch gänzlich ohne Programmierkenntnisse oder dergleichen Inhalte im weltweiten Netz veröffentlichen kann.²⁴ Eine

22 Cramer (2011) verfolgt in seiner ungemein lesenswerten Studie folglich auch eine gänzlich anderes Vorgehen: Er geht im Anschluss an Sybille Krämer auf einer sehr hohen Abstraktionsstufe von Kalkülen aus – also von sich selbst ausführenden Texten, die nach „eine[r] Herstellungsvorschrift [...] aus einer begrenzten Menge von Zeichen unbegrenzt viele Zeichenkonfigurationen“ (Krämer 1988, 59) herstellen können – und macht auf diesem Weg so unterschiedliche Phänomene wie z.B. Zaubersprüche, kombinatorische Dada-Lyrik und Computerprogramme vergleichbar, und das ganz ohne einen voraussetzungsreichen oder schwammigen Begriff von Medium bzw. Medien zu benötigen.

23 Wiederum sehr grob gesagt beschrieb O'Reilly u.a. eben vor allem die technische Seite von heute noch mit Web 2.0 verbundenen Aspekten wie freie Austauschbarkeit und Kompatibilität von Informationen und Daten über Plattformgrenzen hinweg sowie Möglichkeit zur Kollaboration der User_innen.

24 Es ließe sich trefflich darüber streiten, wie sinnvoll ein Festhalten am Begriff „Web 2.0“ ist, da dieser trotz O'Reillys recht exakter Definition mittlerweile ausgesprochen unpräzise für alle möglichen gegenwärtigen Entwicklungen des

logische Folge davon ist schlicht, dass es im Netz viel mehr (auch Hinweise auf zu Rezipierendes außerhalb des Webs) gibt, als irgendwer sinnvoll rezipieren kann: „An die Stelle des Informationsmangels über Kulturprodukte ist ein Informationsüberfluss getreten.“ (Passig 2011, 15)

Die Lösung dieses Problems des Informationsüberflusses liegt paradoxerweise in noch mehr Informationen, und zwar jenen, die darüber informieren, welche Informationen relevant sind und welche nicht. Konkret wird die Aufgabe des Auswählens aus dem tendenziell unüberschaubaren Datenraum Internet von Suchmaschinen²⁵ bzw. Filtern bzw. Empfehlungssystemen übernommen, die aus der mit menschlicher Aufmerksamkeit nicht handhabbaren Fülle des Netzes das auswählen, was die jeweilige Nutzer_in interessiert. Während Suchmaschinen im engeren Sinn den noch eher einfachen Fall darstellen, dass relativ klar definiert ist, was gesucht wird und was dem entspricht (z.B. jemand sucht einen Fahrplan und der ist in Form eines Dokuments auf der Website der Verkehrsbetriebe zu finden, was die Suchmaschine anzeigt), sind personalisierte Filter und Empfehlungssysteme komplexer: Hier wird nichts Konkretes gesucht, sondern meist mehr Ähnliches (z.B. jemand sucht ein Buch, das so ähnlich ist wie jenes, das sie gerade gelesen hat und das ihr so gut gefallen hat).²⁶

Was aber nun ähnlich zu etwas anderem Ähnlichen ist, lässt sich grundsätzlich auf zwei Arten ermitteln. Entweder es werden von Expert_innen nach wie auch immer gearteten Kriterien Ähnlichkeiten zwischen verschiedenen Inhalten postuliert und daraus Ähnlichkeitsvorschläge für die einzelnen Nutzer_innen abgeleitet (diese Methode wird

Internets verwendet wird. Meines Erachtens ist es trotzdem sinnvoll, am Begriff festzuhalten, da er eben doch für einige gravierende Unterschiede zwischen aktuellem Stand und Frühzeit des Webs steht. Wie dem aber auch sei, es ist für das Folgende soundso nicht von so zentraler Bedeutung, wie die Sache benannt wird wie eben diese selbst.

25 David Gugerli (2009) definiert Suchmaschinen sehr allgemein als jegliche Instrumente, die „das Problem der Objektivierung, der Adressierbarkeit, der Programmierbarkeit und der Simulation“ (Gugerli 2009, 16) behandeln, die also etwas weniger abstrakt gesprochen genau bestimmte Einzelphänomene aus einem genau bestimmten Bereich nach genau bestimmten Prozeduren auswählen und in einer genau bestimmten Weise präsentieren und macht so die Fernsehsendungen „Aktenzeichen XY“ und „Was bin ich?“, die Rasterfahndung sowie die relationale Datenbank vergleichbar und deren politische Implikationen deutlich: „Ihre [i.e. die der Suchmaschinen, M.F.] Geschichte ist deshalb eminent politisch, weil Suchmaschinen die Aufmerksamkeit ihrer Nutzer regelhaft einschränken – beim Aufbau ihrer Datenräume, bei der Strukturierung ihrer Programme und bei der Präsentation ihrer Resultate.“ (Gugerli, 2009, 89)

26 Natürlich suchen auch Suchmaschinen zunehmend personalisiert und somit lässt sich die hier vor allem zur Verdeutlichung des Prinzips aufgestellte Unterscheidung in der Praxis schwer aufrecht erhalten, wie aus dem Folgenden hoffentlich noch klar werden wird.

Content Based Recommendation genannt), oder es wird aus dem (entweder aktiv durch Abgeben von Bewertungen o.ä. kundgetanen²⁷ oder passiv durch Aufzeichnenlassen des Netz-Konsumverhaltens durch eine Software festgestellten²⁸) Verhalten der Nutzer_innen auf Ähnlichkeiten geschlossen: Wenn zwei Nutzer_innen übereinstimmend zwei verschiedene Inhalte gefallen, so gehen die Empfehlungssysteme davon aus, das erstens zwischen den übereinstimmend goutierten Inhalten als auch zwischen den Nutzer_innen Ähnlichkeiten bestehen und schließen, dass z.B. ein dritter Inhalt, der der einen der beiden Nutzer_innen gefällt, auch dem anderen Nutzer zusagen wird (diese Methode wird *Collaborative Recommendation* genannt). (Cf. Schenk 2007, 41ff., Passig 2011, 15, Passig 2010, Fritz 2012a, 244ff.) In der Praxis kommen diese beiden Verfahren meist vor in Form von „[...] Hybridverfahren [...], bei denen sowohl das Nutzungsverhalten anderer Menschen als auch Gemeinsamkeiten zwischen den zu empfehlenden [...]“ (Passig 2012a) Inhalten berücksichtigt werden.

Festzuhalten ist jedenfalls, dass im Internet tendenziell die Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen einzelnen Inhalten des Webs²⁹ (wie auch zwischen seinen Benutzer_innen³⁰) nicht mehr von Expert_innen nach klar definierten, formalen, inhaltlichen, kontextuellen (oder welchen auch immer) Kriterien hergestellt werden, sondern diese Ähnlichkeitsbeziehungen mittels der Algorithmen von Empfehlungssystemen dezentral und oft passiv/unbewusst von einem Kollektiv erstellt werden, das außer nicht weiter hinterfragten Geschmacksurteilen keine Kriterien für diese Ähnlichkeiten angibt. So „legt also ein Kollektiv von NutzerInnen gewissermaßen eine zweite Bedeutungsschicht über das Netz [und] macht die Spuren der alltäglichen Benutzung des Netzes für alle sichtbar, nutzbar und durchsuchbar.“ (Fritz 2011b) – das meinte übrigens O'Reilly auch mit der Zwischenüber-

27 Man denke an die diversen Like-, Plus-, Favourite- etc. -Buttons vieler Web 2.0-Dienste oder die von einem großen Internetversandkaufhaus fast schon penetrant eingeforderten Bewertungen für erworbene Waren.

28 Wie es z.B. der Web 2.0-Dienst *last.fm* (www.lastfm.de, 12.07.2012) für Musikhörgewohnheiten anbietet oder das bereits erwähnte Versandkaufhaus mit den bereits erworbenen Waren automatisch macht.

29 Und auch von Inhalten außerhalb des Netzes, auf die vom Web aus verwiesen wird, z.B. eben die Bücher, die mittels des bereits mehrfach erwähnten Internetversands feilgeboten werden.

30 Visionär muss in diesem Zusammenhang die folgende Beobachtung von Otl Aicher aus dem Jahr 1991 gelten: „schon können wir uns dem zwang der digitalen methode nicht mehr entziehen. der wandel in unserer kultur, in unserem verhalten, in unserem verständnis der welt ist beeindruckend. fast jeder mensch hat bereits eine zweite natur, seine existenz als gröÙe von zahlen und werten.“ (Aicher 1991, 47) Den Hinweis auf diesen in vielerlei Hinsicht faszinierenden Text verdanke ich Lobo (2012), der die Auswirkungen der digitalen Messbar- und Vergleichbarmachung von Menschen sehr aufschlussreich skizziert.

schrift seiner Web 2.0-Definition „Harnessing Collective Intelligence“ (O'Reilly 2005).³¹ Noch allgemeiner ausgedrückt verändern sich hier also gerade die grundlegenden Prinzipien zur Ordnung von Information, Wissensbeständen und Kulturgütern.³²

Über Gedeih oder Verderb dieser Entwicklung besteht keineswegs Einigkeit. Es wird einerseits Kritik geäußert an der entmündigenden Intransparenz der Empfehlungen auswählenden Algorithmen und unter dem Schlagwort der „Filter Bubble“ (Cf. Pariser 2011) darauf hingewiesen, dass diese personalisierenden Filter gerade dadurch, dass sie stets mehr vom Selben anbieten, den Einzelnen die Chance nehmen, Neues zu entdecken. Andererseits wird auch das Potential dieser wirkmächtigen Empfehlungsmaschinen hervorgehoben, die menschlich erstellte Ratschläge ja tatsächlich sehr häufig in den Schatten stellen. (Cf. Passig 2012a und Passig 2012b)

Zusammenfassend lässt sich also als hier herausgearbeitetes, wichtiges Strukturmerkmal des Web bzw. seines heutigen Stands, des Web 2.0, feststellen, dass sich aufgrund des Überangebots an Inhalten das Problem der Auswahl aus diesen Inhalten besonders dringlich stellt. Es wird tendenziell dadurch gelöst, dass nicht länger einzelne Expert_innen nach fixen Kriterien Ordnung, Auswahl und Überblick gewährleisten, sondern dass ein Kollektiv unterstützt von den Algorithmen von Empfehlungssystemen, Filtern und Suchmaschinen gleichsam nebenbei Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen Inhalten (und Nutzer_innen) herstellt, die dann die Basis für eine Selektion aus dem viel zu vielen des Netzes darstellen. In einem nächsten und letzten Schritt wird uns also interessieren, ob und wie dieses Prinzip ästhetisch von der Literatur behandelt werden kann.

31 Dass dieses Nutzbarmachen der kollektiven Intelligenz tatsächlich funktioniert, beweist z.B. die Master Theses von Alexander Gamper, der von einem Nutzer_innenkollektiv erstellte (und folglich ziemlich unsystematische) Tags (also Schlagwörter) benützt, um daraus exakte, maschinenles- und prozessierbare Ontologien (also Ordnungsmuster) zu generieren (Cf. Gamper 2008).

32 Eine interessante Parallele bietet sich hier zu einer Beobachtung Niklas Luhmanns, der bezogen auf Schrift und Buchdruck auch schon das Problem des damit entstehenden Informationsüberflusses beschrieb. Während mündliche Kommunikation immer sofort wieder verschwindet, erfolgt durch Schrift eine „Anhäufung von allem, was jemals kommuniziert worden ist“ (Luhmann 2008 152), wodurch sich eben die Frage stellt, wie man mit diesem Überfluss umgehen kann bzw. „wie man das Viele noch beobachten und ordnen kann.“ (Luhmann 2008, 152). Luhmann beschreibt Theorien des guten Geschmacks und die Entwicklung von Stilen als Ausweg, der früher Orientierung im Überfluss der schriftlichen Kommunikation bot (tendenziell also eher eine von Expert_innen angestellte Content Based Recommendation). Es ist reizvoll, die nun im Internet (wo sich das Überflussproblem der „Simultanpräsenz“ (Luhmann 2008, 152) und der daraus folgenden „Komplexität, in der sich niemand mehr zurechtfindet“ (Luhmann 2008, 152) erneut und noch dringlicher stellt) entwickelte kollaborative Ordnungsherstellung und Selektion als funktionales Äquivalent dazu zu beschreiben, das dasselbe Problem bearbeitet: „Wie kann man dann nach einiger Zeit mit der Menge der Möglichkeiten noch umgehen?“ (Luhmann 2008, 152).

Die Literatur. Oder: Was man damit machen kann

Deadline (Bjerg 2008), der Debütroman des Berliner Autors Bov Bjerg, ist auf den ersten Blick ein völlig konventionell in Printform erschienener Roman. Bjerg ist jedoch – zumindest innerhalb der Blogosphäre, wie sich die relativ früh mit (literarischen) Weblogs experimentierende Szene im deutschsprachigen Raum selbst nannte (Cf. Faber 2004, 15) – auch durch sein seit 2002 betriebenes Weblog *Bov | Eier Erbsen Schleim & Zeng* (Bjerg 2002) bekannt. Zudem legt der Autor auch in paratextuellen Hinweisen zu *Deadline* eine Verbindung zum Netz nahe, so schreibt er bei den Danksagungen: „Der Autor verbeugt sich vor allen, die ins Internet schreiben, besonders vor den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Wikipedia.“ (Bjerg 2008, 144) Und auch seiner Biographie ist zu entnehmen: „Bov Bjerg lebt in Berlin und im Internet.“ (Bjerg 2008, Schutzumschlag)

Von diesen nicht eben dezenten Hinweisen auf die Spur gebracht, erschließt sich der Netz-Bezug des Romans sehr schnell. Der Clou des Buchs liegt nämlich weniger in dessen Plot³³ (der kaum über das für Gegenwartsliteratur Normale hinaus Bezüge zum Netz herstellt), als vielmehr in dessen Erzählhaltung. *Deadline* wird in der Ich-Form von dessen Hauptfigur Paula erzählt, einer Übersetzerin, die an der déformation professionnelle leidet, stets mehrere Synonyme oder zumindest ähnliche Begriffe zu einem Gegenstand oder Sachverhalt parat zu haben und sich so nicht zwischen sprachlichen Varianten entscheiden zu können – und diese also einfach (graphisch getrennt durch den bereits von Bjergs Blogtitel bekannten senkrechten Trennstrich „|“³⁴) allesamt aufzählen zu müssen. Dies liest sich dann etwa folgendermaßen: „Ich blickte in ein schwarzes Ohr, aus dem lange weiße Haare wuchsen, die schmalen Blätter eines Luftwurzlers | landläufig Spanisch Moos | Louisiana-Moos | korrekt: Graue Tillandsie (*Tillandsia usneoides*).“ (Bjerg 2008, 39) Wie bei diesem Zitat schon deutlich wird, besteht neben der Benennungszählung ein weiterer Tick Paulas darin, einzelne Gegenstände bzw. Begriffe in Klammern weiter zu beschreiben, hier z.B. mit dem botanisch exakten, lateinischen Namen die Graue Tillandsie. Oder wie es Paula in einem weiteren beispielhaften Abschnitt ausdrückt: „Ein Mann im Trenchcoat. Er schritt mit durchgedrückten Knien zum Ausgang, den Blick waagrecht | parallel über der Erde (PVC, flache Noppen, anthrazit).“ (Bjerg

33 In aller Kürze: Die Hauptfigur reist von den USA in ihr Heimatdorf nach Deutschland, um das Grab ihres Vaters aufzulösen.

34 Dieses Zeichen wird übrigens in vielen Programmiersprachen für die logische Funktion OR (also x oder y) verwendet. (Cf. https://en.wikipedia.org/wiki/Logical_disjunction, 12.07.2012)

2008, 25)³⁵ Die Fixierung der Erzählerin besonders auf die Bodenbeschaffenheit liegt darin begründet, dass sie als Übersetzerin zuletzt an einem Bodenbelagsglossar arbeitete, und das nicht zur Zufriedenheit ihrer Agentur:

Eine Mail von der Agentur. Ich las: ‚pulse – Puls, Takt, Rhythmus‘. Ich las: ‚taking decisions‘, ‚your task‘. Und die senkrechten Striche seien extraordinarily annoying. ‚Stehen die für ‚oder‘, oder wofür stehen die?‘ Die Agentur teilte mit, dass sie mit meiner Arbeit nicht zufrieden sei, dass Übersetzen auch Entscheiden bedeute, dass ich nicht ‚ständig‘ Alternativen anbieten könne. Die Überarbeitung meiner Übersetzungen, die Agentur nannte sie ‚Entwürfe‘, nehme zu viel Zeit in Anspruch, rechne sich nicht. Außerdem, und das sei gravierend, sei das Bodenbelagsglossar seit einer Woche unentschuldigt überfällig. (Bjerg 2008, 30)

Die Passage kann nicht nur unschwer als ironischer Kommentar auf den Roman gelesen werden, sondern macht den Bezug zu dem im vorigen Abschnitt geschilderten Strukturprinzip des Netzes überdeutlich – auch hier ist das Hauptthema das Auswählen aus zu vielem Ähnlichen und das Problem, dass eben nicht klar ist, was aus dem zu vielen eigentlich das Passende wäre. Die Hauptfigur verweigert diese normalerweise in Literatur (wie in mündlicher Rede) ja getroffene Auswahl, macht sie dadurch explizit zum Thema und gibt sie an die Leser_innen weiter – inklusive der Reflexion darüber, wie Auswahl, Ordnung und Selektion zustande kommen. Denn die durch die (für oder, oder wofür stehenden) Trennstriche aufgelisteten Begriffe stammen, so legen es die oben erwähnten paratextuellen Hinweise nahe, eben aus dem Reservoir des Internets (das mit dem richtigen Suchbefehl ja auch als Bodenbelagsglossar genutzt werden kann), wo eben zu jedem erdenklichen Suchbefehl via Suchmaschinen unendlich viele Einträge zu finden sind – die, wie wir gesehen haben, dort nicht zuletzt eben darum zu finden sind, weil ein Kollektiv sehr viel ins Internet geschrieben hat (um es mit Bjerg zu sagen).³⁶ Das weiß im Übrigen auch Paula: „Die Antworten waren immer schon da. Man musste nur den Suchstring kennen.“ (Bjerg 2008, 37)

35 Die Beispiele sind ziemlich willkürlich gewählt, das Gestaltungsprinzip zieht sich quer durch den Roman und ist in ca. jedem zweiten Satz zu finden.

36 Dementsprechend habe ich eine aus (fast) nur im Netz gefundenen Bestandteilen anderer Rezensionen des Romans bestehende Rezension von *Deadline* verfasst bzw. kompiliert (Cf. Fritz 2008).

Deadline ist also eine Reflexion über das Internet (und über das Entstehen von Ähnlichkeitsbeziehungen bzw. die Generierung von Bedeutung, Sprache und Literatur generell).³⁷ Dass der Roman über weite Strecken die normalerweise von Literatur erwartete Auswahl eben doch trifft und eine der Romankonvention halbwegs entsprechende Grammatik und Erzählung generiert, tut dem meines Erachtens keinen Abbruch, sondern macht *Deadline* erst zu einem wirklich gelungenen (und trotz des eigentlich recht avantgardistischen Gestaltungsprinzips ausgesprochen lesbaren) Beispiel einer intermedialen Übertragung eines Strukturprinzips des Netzes auf die Literatur.³⁸

Dass *Deadline* nicht von ungefähr kommt, zeigen auch weitere Texte von Bjerg, die – ursprünglich in seinem Weblog veröffentlicht – auch auf seiner Website unter der Rubrik „Texte“ (Bjerg 2007) und der Unterrubrik „Arbeit an der Maschine“ verlinkt sind, wie z.B. der Text *American soldiers are*:

American soldiers are

AMERICAN SOLDIERS ARE ILL AND DYING

American soldiers are citizens, too

American soldiers are killed in Iraq

American Soldiers Are Paper Tigers

American soldiers are as impressive abroad as we are embarrassing at home

American soldiers are killed

American soldiers are immune from prosecution

American soldiers are forbidden to access pornographic and gambling sites

37 Es würde nahe liegen, Bjergs netzliterarisches Gestaltungsprinzip mit dem Vokabular von Roman Jakobson zu beschreiben und dessen berühmte Definition der poetischen Funktion (Cf. Sxll 2004, 166) auf Bjergs Arbeit anzuwenden: „Die poetische Funktion verschiebt das Prinzip der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination.“ (Jakobson: 1979, 94) Moritz Baßler hat mit seiner Veröffentlichung *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv* übrigens eine sehr lesenswerte, u.a. auch an Jakobsons Konzepte anschließende Text-Kontext-Theorie vorgelegt, in der er eine Literaturwissenschaft konzipiert, die knapp dargestellt mittels (sehr abstrakt gemeinten) Suchbefehlen (die nach stets in Syntagmen vorkommenden Paradigmen fragen) an Archive Texte und ihre historisch-kulturellen Kontexte lesbar macht und sich dabei auch mit Hypertexten beschäftigt. (Cf. Baßler 2005, besonders 206ff. und 293ff.) Baßlers Theorie-Entwurf mit Bjergs Texten gegenzulesen wäre sicher ungemein aufschlussreich, würde hier im Rahmen der Konzentration auf deren intermediale Aspekte allerdings zu weit führen.

38 Nach der oben kurz vorgestellten Typologie handelt es sich bei *Deadline* also wie bereits angedeutet am ehesten um den zweiten Typ, die strukturelle Intermedialität im Offline-Bereich.

American soldiers are citizens too
American soldiers are demolishing buildings
American Soldiers Are Killed

American soldiers are missing
American soldiers are violating the Geneva Convention
American soldiers are supposed to believe
(Bjerg 2004)

Die Entstehungsweise dieses und entsprechender Texte macht Bjerg explizit anhand eines anderen Textes aus der Reihe, nämlich *drowned in sorrows, drowned in sound*, bei dem gewissermaßen als Quellenangabe Folgendes notiert ist: „Text: Google [mit einem Link auf die Suche nach dem Suchstring „drowned in“ mit der Suchmaschine google.com, M.F.], Redaktion: Bjerg“ (Bjerg 2005) – und auch die erste Zeile des zitierten *American soldiers are* ist mit dem entsprechenden Suchbefehl verlinkt. Bjerg hat diese Gedichte also ausschließlich aus den Suchergebnissen einer bestimmten Recherche in einer bestimmten Suchmaschine kompiliert.

Auch diese (noch dazu im Netz veröffentlichten³⁹) Suchmaschinengedichte machen das Netz in ähnlicher Weise wie *Deadline* zu ihrer Arbeitsgrundlage: Alle Textbausteine stammen eben von Internetnutzer_innen, die sie im Netz gepostet haben, sind nur durch die Suchmaschine auffindbar, wurden von Bjerg eben nur mehr redigiert und so doch zu einem literarischen Ganzen zusammengestellt, das seine ganz eigene poetische Qualität hat und zur Reflexion über die dezentrale, sowohl von Algorithmen als auch von einem Nutzer_innen-Kollektiv vorangetriebene Erstellung von Wissensbeständen und deren Ordnungen im Netz anregt und so gewissermaßen – und beinahe erschreckend gut – den Stand des Netzes und seiner Benutzer_innen archiviert, wie auch der Text *Die Welt (Stand: 19.11.2003, ca. 17 Uhr)*⁴⁰ schon im Titel anklingen lässt:

39 Es handelt sich also laut unserer Typologie am ehesten um strukturelle Intermedialität im Online-Bereich – die Gedichte könnten allerdings genau so auch Offline erscheinen und sind m.E. auch stark von literarischen Gestaltungsprinzipien wie Rhythmus, Klang und Spiel mit semantischen Gegensätzen und Parallelen geprägt.

40 Die Zeitangabe ist hier nicht unwichtig, da die Suchmaschinen-Recherche aufgrund des sich stets wandelnden Netzes ja auch zu jedem Zeitpunkt jeweils andere Ergebnisse ergibt (einmal ganz davon abgesehen, dass sie das inzwischen für verschiedene Benutzer_innen aufgrund deren früheren Recherchen auch tut).

Die Welt (Stand: 19.11.2003, ca. 17 Uhr)

Die Welt ist in Ordnung
Die Welt ist nicht genug
Die Welt ist, was die Medien über sie berichten
Die Welt ist keineswegs alles, was Google auflistet
Die Welt ist schön
die welt ist. klein
DIE WELT IST VERRÜCKT
Die Welt ist nur eine virtuelle Realität
Die Welt ist eine Scheibe
Die Welt ist bunt
Die Welt ist seine Gemeinde
Die Welt ist nicht immer Freitag
Die Welt ist nicht durch ein ursprünglich schaffendes, sondern zerstörendes
Prinzip entstanden
Die Welt ist ein grosser Computer
Die Welt ist so, wie man sie sieht
Die Welt ist wirr
Die Welt ist keine Ware
Die Welt ist flach - wahrscheinlich
Die Welt ist ein Warenhaus
Die Welt ist ein gewalttätiges Paradies
die Welt ist hinter dir her
die Welt ist seit 300 Jahren aus der Mode
Die Welt ist mein Zuhause
Die Welt Ist Voll Licht
Die Welt ist in guten Händen
(Bjerg 2003)

Auch wenn die Welt keineswegs nur alles ist, was Google auflistet, so ist der Ausschnitt, den die Suchmaschine Google mit den jeweiligen Suchanfragen vom Internet bietet, oder noch präziser ausgedrückt: dass eine Suchmaschine einen Ausschnitt vom Internet bietet und wie dieser zu Stande kommt, zumindest ein sehr wichtiges Merkmal des Internets, das in den besprochenen literarischen Texten zum literarischen Strukturprinzip erhoben wird. Ebenso wie das Netz und der Roman *Deadline* machen sie uns als Leser_innen auf etwas aufmerksam, das wohl für Texte jeder Art gilt, ganz besonders verstärkt aber für das riesige Textuniversum des Internets: „taking decisions, your task“ (Bjerg 2008, 142).

Bibliographie

- Aicher, Otl (1991): *Analog und digital*. Berlin: Ernst.
- Bjerg, Bov (2008): *Deadline*. Halle: Mitteldeutscher Verlag.
- Bjerg, Bov (2007): „Texte“. In: <http://www.bjerg.de/texte.htm> (12.07.2012).
- Bjerg, Bov (2005) „drowned in sorrows, drowned in sound“. In: <http://bov.antville.org/stories/1017260> (12.07.2012).
- Bjerg, Bov (2004): „American soldiers are“. In: <http://bov.antville.org/stories/781295> (12.07.2012).
- Bjerg, Bov (2003): „Die Welt (Stand: 19.11.2003, ca. 17 Uhr)“. In: <http://bov.antville.org/stories/588153> (12.07.2012).
- Bjerg, Bov (2002): „Weblog Bov | Eier Erbsen Schleim & Zeug“. In: <http://bov.antville.org> (12.07.2012).
- Cramer, Florian (2011): *Exec.cut[up]able Statements. Poetische Kalküle und Phantasmen des selbstausführenden Texts*. München: Fink.
- Cramer, Florian (2001): „Warum es zuwenig interessante Computernetzdichtung gibt. Neun Thesen.“ In: Schmidt-Bergmann, Hansgeorg/Liesegang, Torsten (Hg.): *Liter@tur. Computer – Literatur – Internet*. Bielefeld: Aisthesis-Verlag, 51-68.
- Faber, Hal (2004): „Blogs! Was war. Was wird.“ In: Alphonso, Don/Pahl, Kai: *Blogs! Text und Form im Internet*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag, 14-15.
- Fritz, Martin (2012a): „Popkultur im Web 2.0.“ In: Kriwak, Andreas/Pallaver, Günther (Hg.): *Medien und Minderheiten*. Innsbruck: Innsbruck University Press 2012, 239-249.
- Fritz, Martin (2012b): „Bullshitbingo der Netzkritik“ In: *Mole. Zeitschrift für kulturelle Nahversorgung*. #08, 06.2012, 22.
- Fritz, Martin (2011a): „Chancen und Grenzen intermedialer Vermittlung von Literatur im Web aus medien-komparatistischer Sicht“. In: Neuhaus, Stefan/Ruf, Oliver (Hg.): *Perspektiven der Literaturvermittlung*. Angewandte Literaturwissenschaft Bd. 13. Innsbruck: Studienverlag, 133-145.
- Fritz, Martin (2011b): „Die neuen magischen Kanäle. Warum Social Bookmarking die wichtigste Web-2.0-Anwendung überhaupt ist (oder zumindest sein sollte)“. In: *Mole. Zeitschrift für kulturelle Nahversorgung*. #04, 03.2011, 4.
- Fritz, Martin (2008): „Ein Listing, das aus der Novemberausgabe 2008 von Unhappy Computer zu stammen scheint. Bov Bjergs Debütroman ‚Deadline‘“. In: <http://assotsiationsklimbim.twoday.net/files/deadline.pdf> (12.07.2012).
- Gamper, Alexander (2008): *Deriving ontologies from folksonomies*. Unveröffentl. Master Thesis, Universität Innsbruck.
- Gugerli, David (2009): *Suchmaschinen. Die Welt als Datenbank*. edition unseld 19. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Hartling, Florian (2009): *Der digitale Autor. Autorschaft im Zeitalter des Internets*. Bielefeld: transcript.

- Jakobson, Roman (1979): „Linguistik und Poetik.“ In: Jakobson, Roman: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 83-121.
- Krämer, Sybille (1988): *Symbolische Maschinen. Die Idee der Formalisierung in geschichtlichem Abriss*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Lobo, Sascha (2012): „Zuckerberg verkauft Ihre Zukunft“. In: <http://www.spiegel.de/netzwelt/web/sascha-lobo-facebook-verkauft-ihre-zukunft-a-831925.html> (12.07.2012).
- Luhmann, Niklas (2008): „Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst.“ In: Luhmann, Niklas: *Schriften zu Kunst und Literatur*. Hg. von Niels Werber. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 139-188.
- O'Reilly, Tim (2005): „What is Web 2.0“. In: <http://oreilly.com/web2/archive/what-is-web-20.html> (12.07.2012).
- Paech, Joachim/Schröter, Jens (Hg.) (2008): *Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen*. München: Fink.
- Paech, Joachim/Schröter, Jens (2008): „Intermedialität analog/digital – Ein Vorwort“. In: Paech, Joachim/Schröter, Jens (Hg.): *Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen*. München: Fink, 9-12.
- Pariser, Eli (2011): *The Filter Bubble. What The Internet Is Hiding From You*. London: Viking.
- Passig, Kathrin (2012a): „Warum wurde mir ausgerechnet das empfohlen?“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 9.1.2012. In: <http://www.sueddeutsche.de/digital/zur-kritik-an-algorithmen-warum-wurde-mir-ausgerechnet-das-empfohlen-1.1253390> (12.07.2012).
- Passig, Kathrin (2012b): „Kritik an Algorithmen: Wie verändern sich Kunden durch Software, die filtert und empfiehlt?“. In: <http://berlinergazette.de/kritik-an-algorithmen> (12.07.2012).
- Passig, Kathrin (2012c): „Standardsituationen der Technologiebegeisterung“. In: <http://www.spiegel.de/netzwelt/web/kathrin-passig-standardsituationen-der-technologiebegeisterung-a-831904.html> (12.07.2012).
- Passig, Kathrin (2011): „Keinem deiner Freunde gefällt das“. In: *Passagen. Das Kulturmagazin der Pro Helvetia*. Nr. 56, Ausgabe 2/2012, 15-16. In: http://www.prohelvetia.ch/fileadmin/user_upload/customers/prohelvetia/Publikationen/Passagen/pdf/de/Passagen_Nr_56.pdf (12.07.2012).
- Passig, Kathrin (2010): „Abschied vom Besten“. In: *Merkur*. Bd. 64, 5 / Mai 2010, 433-438. In: https://docs.google.com/document/pub?id=1SbxWnMGpWrs_KS8mpyzCmpbfSoQ7IViil1XBO2vRIU (12.07.2012).
- Passig, Kathrin (2009): „Standardsituationen der Technologiekritik“. In: <http://www.eurozine.com/articles/2009-12-01-passig-de.html> (12.07.2012).
- Rajewsky, Irina (2008): „Intermedialität und Remediation. Überlegungen zu einigen Problemfeldern der jüngeren Intermedialitätsforschung“. In: Paech, Joachim/Schröter, Jens (Hg.): *Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen*. München: Fink, 47-60.
- Schäfer, Jörgen (2004): „Sprachzeichenprozesse. Überlegungen zur Codierung von Literatur in „alten“ und „neuen“ Medien“. In: Schröter, Jens/Böhnke, Alexander (Hg.): *Analog/Digital*

- *Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*. Bielefeld: transcript, 143-168.
- Schenk, Georg (2007): „Personalisierung als Werkzeug der Individualisierung“. In: Kollmann, Tobias/Häsel, Matthias (Hg.): *Web 2.0. Trends und Technologien im Kontext der Net Economy*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag, 39-51.
- Schröder, Dirk (1999): „Der Link als Herme und Seitensprung“. In: Suter, Beat/Böhler, Michael (Hg.): *Hyperfiction. Hyperliterarisches Lesebuch: Internet und Literatur*. Basel (u.a.): Stroemfeld, 43-60.
- Schröter, Jens/Böhnke, Alexander (Hg.) (2004): *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*. Bielefeld: transcript.
- Schröter, Jens (2004): „Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum?“. In: Schröter, Jens/Böhnke, Alexander (Hg.): *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*. Bielefeld: transcript, 7-30.
- Sexl, Martin (2004): „Formalistisch-strukturalistische Theorien“. In: Sexl, Martin (Hg.): *Einführung in die Literaturtheorie*. Wien: UTB, 160-189.
- Simanowski, Roberto (2005): „Lesen, Sehen, Klicken: Die Kinetisierung Konkreter Poesie“. In: Segeberg, Harro/Winko, Simone (Hg.): *Digitalität und Literalität. Zur Zukunft der Literatur*. München: Fink, 161-177.
- Wolf, Werner (1999): *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Rodopi. Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 35.

Böse Viren – gute Kunst?

Der Computervirus als Kunstwerk

PHILIPP SPERNER (Innsbruck)

Kann ein Computervirus ein Kunstwerk sein? Die Tatsache, dass der *biennale.py* Virus vom Künstler_innen-Duo 0100101110101101.ORG eigens für die Eröffnung des slowenischen Pavillons auf der 49. Biennale geschrieben wurde, beantwortet diese Frage recht eindeutig. Offen bleibt dabei aber, ob ein Virus nur unter ganz bestimmten Bedingungen als Kunstwerk wahrgenommen werden kann (wenn er zum Beispiel in einem Computer im Museum „betrachtet“ wird), oder aber ob man Viren per se einen gewissen „Kunstcharakter“ unterstellen und sie als eigene Kunstform ansehen kann. Da die Beantwortung dieser Frage natürlich vom jeweiligen Kunstverständnis und anderen Umständen abhängt, kann sie nicht pauschal erfolgen. Dass es aber sinnvoll ist, die Frage nach der „Kunsthaftigkeit“ von Viren grundsätzlich auch dann zu stellen, wenn man letztendlich nur unter ganz klar und eng definierten Umständen bereit ist, Viren im Allgemeinen als Kunstwerke anzuerkennen, soll im Verlauf dieses Beitrags aufgezeigt werden. Anstatt eine spezifische Definition von Kunst vorzuschlagen und somit genaue Kriterien für die „Kunsthaftigkeit“ von Viren anzubieten, werden in diesem Beitrag allgemein interessante Verbindungen zwischen Computer-Viren und Kunst aufgezeigt und dargelegt, wie eine kunst- und/oder literaturtheoretische Betrachtungsweise von Viren aussehen könnte, beziehungsweise was eine solche zum Verständnis von Viren und damit zusammenhängenden gesellschaftlichen Entwicklungen beitragen kann.

Da man aber zunächst einmal verstehen sollte, woher Viren kommen, wie sie funktionieren und was das alles mit Kunst zu tun haben könnte, wird zu Anfang kurz auf die Entstehungsgeschichte und Funktionsweisen von Viren im Allgemeinen eingegangen, um in einem weiteren Schritt die ästhetischen und literarischen Qualitäten von Viren aus der Perspektive der avantgardistischen net.art und aus Sicht der VX-Szene¹ näher zu beleuchten. Nach der ästhetischen Betrachtung wird im nächsten Abschnitt aus Sicht

1 VX steht für „Virus Exchange“. Das erste VX Bulletin Board, ein Mailboxsystem zum Austausch von Viren, entstand 1990 in Sofia. (Cf. Röttgers 2001, 59f.)

eines politisch-aktivistischen Kunstverständnisses gezeigt, inwiefern Viren als künstlerisch-kreative Interventionen im Feld des kybernetischen Cyberspace verstanden werden können und inwiefern eine solche Betrachtung sinnvoll oder problematisch sein könnte.

Auf Grundlage dieser allgemeinen theoretischen Überlegungen widmet sich der Beitrag im praktischen Teil der genaueren Analyse eines konkreten Virus, der explizit als Kunstwerk geschaffen wurde und auch als solches rezipiert wird. In der Auseinandersetzung mit dem Werk soll neben dem Aufzeigen möglicher Interpretationen insbesondere der Frage nachgegangen werden, inwiefern sich Aussagen über den literarischen oder allgemein künstlerischen Charakter des konkreten Beispiels auch auf andere Viren übertragen lassen, oder aber nur auf den spezifischen Produktions- und Rezeptionskontext des Kunstwerks beschränkt bleiben müssen.

Viren und Kunst – traditionsreiche Verbindungen und aktuelle Zusammenhänge

Fred Cohen, der als erster den Begriff „Computervirus“ verwendete, formulierte 1984 eine sehr einfache, aber im Wesentlichen noch immer gültige Definition:

We define a computer ‘virus’ as a program that can ‘infect’ other programs by modifying them to include a possibly evolved copy of itself. With the infection property, a virus can spread throughout a computer system or network using the authorizations of every user using it to infect their programs. Every program that gets infected may also act as a virus and thus the infection grows.
(Cohen 1987, 23)

Natürlich unterscheidet man heute viele Arten von Viren, je nachdem wie sie sich selbst verbreiten, welchen Schaden sie anrichten und in welchen Computerumgebungen sie auftreten. Für den in diesem Beitrag verfolgten Zweck ist die allgemeine Definition von Cohen aber ausreichend. Wie später noch gezeigt werden soll, ist der Begriff „Virus“ in seinem Alltagsgebrauch sogar noch wesentlich weiter gefasst und kann teilweise auch Programme bezeichnen, die sich entweder gar nicht selbst verbreiten, oder dabei auf andere Mechanismen als eine Infizierung von Dateien zurückgreifen.

In der Geschichte der Computerviren fällt auf, dass diese keineswegs immer dazu verwendet wurden Schaden anzurichten, sondern ganz im Gegenteil oft geschrieben wur-

den, um Software-Schwachstellen aufzuzeigen und Lösungsansätze anzubieten. Noch überraschender als die Tatsache, dass Viren auch eine nützliche Funktion erfüllen können, mag der Umstand erscheinen, dass bereits vielen Viren der 80er Jahre so etwas wie ein künstlerisches Moment innewohnte. *Elk Cloner*, der erste je für einen Heimcomputer geschriebene Virus, führte zum Beispiel keine andere Funktion aus, als bei jedem 50. Startvorgang ein kurzes Gedicht anzuzeigen.² Natürlich gab es auch sehr schnell die ersten schädlichen Viren, die Dateien löschten oder sogar ganze Festplatten unbrauchbar machten. Manchmal war die schädliche Wirkung dabei gar nicht beabsichtigt, sondern entstand durch die erhöhte Rechenlast, die der Virus benötigte, oder durch Fehler im Code, die zu ungewollten Auswirkungen führten.

Von der Schönheit des Source Codes – oder: Viren als Avantgarde-Kunst

Außer der Möglichkeit Viren zum Anzeigen von Literatur oder anderen Kunstformen am Bildschirm zu verwenden, wie das bei *Elk Cloner* der Fall war, stehen sie aber auch sonst auf vielfältige Weise mit Kunst in Zusammenhang, wobei hier vor allem die Verbindung zur Kunstform der „net.art“ von besonderer Bedeutung ist. Eine Verortung der net.art-Szene ist nicht nur zentral für ein Verständnis der in ihrem Umfeld entstandenen „Kunstviren“, sondern auch hilfreich für die später folgende Auseinandersetzung mit dem künstlerisch-aktivistischen Anspruch vieler Hacker_innen und Coder_innen³ der VX-Szene, die sich vor allem mit dem Verfassen und (internen) Austauschen von Viren beschäftigen.

Net.art ist ursprünglich der Name einer losen Gruppe von Künstler_innen, die ihre Kunst im Internet und unter Verwendung von Techniken des Internets produzierten. Der Begriff wird aber neben anderen Bezeichnungen wie „Netzkunst“, „Browser Art“ oder „Computer Art“ auch allgemein für die spezifische Form der Internet-Kunst ver-

2 Gesammelte Informationen zu *Elk Cloner* finden sich auf der Homepage von Rich Skrenta, dem Autor von *Elk Cloner*: <http://www.skrenta.com/cloner/>

3 Die Repräsentation oder vielmehr Unterrepräsentation von Frauen in der VX- und Coding-Szene, ebenso wie in der net.art, ist ein wichtiges und interessantes Thema, auf das im Rahmen dieses Beitrags nicht näher eingegangen werden kann. Für eine Auseinandersetzung damit bieten sich unter anderem die Arbeiten von Cornelia Sollfrank an, die sich sowohl auf künstlerischer, als auch auf theoretischer Ebene mit dem Thema beschäftigt. Cf.: <http://www.artwarez.org/femext/content/femext.html>

wendet, wobei diese dabei insbesondere von jener Kunst abgegrenzt werden soll, die zwar im Internet präsentiert wird, aber grundsätzlich auch an anderen Orten (oder in anderen Medien) rezipiert werden könnte. Das heißt, dass die Medien Computer und Internet konstitutiv für net.art sind und nicht einfach als neutrale „Träger“ des Kunstwerkes verstanden werden können. Künstler_innen der net.art greifen in ihrer Arbeit oft auf Hacks, selbstgeschriebene Programme oder andere Formen von Software zurück.

Wie Isabelle Graw aufzeigt, herrschte vor allem in den 90er Jahren in der net.art-Szene eine große Aufbruchsstimmung: „Man versteht sich als Avantgarde, durchaus im Sinne von ‚Speerspitze‘ oder ‚Pioniere‘, als hätte es berechtigte Einwände gegen dieses Selbstverständnis als Führungselite niemals gegeben“ (Graw 1998, 23). Wie Graw stehen aber auch einige Netzkünstler_innen selbst der Ansicht, dass net.art *die* neue Avantgarde-Kunst sei, recht kritisch gegenüber. Gerade die Ablehnung des Labels „Avantgarde“ ist aber andererseits für viele Künstler_innen und Theoretiker_innen ein weiterer Grund, das avantgardistische Moment der net.art zu betonen. Laut Sylvia Egger ist nämlich die mangelnde Kontinuität zwischen der klassischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts und der net.art eben kein ausreichender Grund, um den Avantgarde-Anspruch der net.art zu kritisieren, wie dies Isabelle Graw teilweise macht. Egger betont, dass sich das „autonome avantgardefeld“ (Egger 2002, 6) laut der Definition von Bourdieu eben nicht nur vom herrschenden ökonomischen Diskurs, sondern vor allem auch von der etablierten Avantgarde abgrenzen muss.

Auch wenn bereits Kunstwerke der net.art in anerkannten Museen und Ausstellungen gezeigt werden und einige sogar verkauft wurden, lässt sich doch klar erkennen, dass sich die net.art-Szene hauptsächlich außerhalb der etablierten Institutionen bewegt und diese kritisch betrachtet. Neben der kritischen Auseinandersetzung mit der ökonomischen Ordnung und der Struktur des institutionalisierten Kunstbetriebes, steht bei der net.art auch die Reflexion der Strukturen und Funktionen des Internets im Zentrum der künstlerischen Praxis, wobei diese keineswegs darauf beschränkt ist (cf. Graw 1998, 19f.). So versucht der *Web-Stalker* der Gruppe I/O/D die dem World Wide Web zu Grunde liegende Struktur von HTML-Code und Hyperlinks anstelle des von den Webdesigner_innen intendierten Inhalts sichtbar zu machen.⁴ Das Künstler_innenduo jodi hingegen interessiert sich vor allem für das Fehlerhafte und Versteckte, wie die 404 Errors auf

⁴ Informationen zum *Webstalker* finden sich beispielsweise hier: <http://www.medienkunstnetz.de/works/webstalker/>
Das Programm selbst lässt sich hier herunterladen: <http://bak.spc.org/iod/iod4.html>

Webseiten oder die abstrakten bizarren Grafikfehler von Computerspielen.⁵ Neben einer inhaltlichen Auseinandersetzung interessieren sich viele Netzkünstler_innen also auch ganz dezidiert für die Ästhetik des Sourcecodes und des Programmierens. Dies tritt insbesondere bei der Betrachtung vieler im Umfeld der net.art entstanden Computerviren zu Tage. Der bereits erwähnte *biennale.py* Virus ist nicht nur der erste Virus für die als besonders klar und strukturiert gepriesene Programmiersprache Python, sondern wohl auch der erste Virus, der durch seinen Code – unabhängig von der Wirkungsweise des Programmes – vom Verlauf einer abendlichen Party erzählt.⁶

Im Umfeld der net.art geschriebene Viren sind in den meisten Fällen klar als Kunstwerke erkennbar und als solche anerkannt, auch wenn es natürlich Kritik an der als verharmlosend wahrgenommenen Einstellung gegenüber Viren im Allgemeinen gibt. Viele Viren, die abseits der etablierten net.art-Szene geschrieben wurden und weder von ihren Verfasser_innen noch von den „Rezipientinnen und Rezipienten“, also Computernutzer_innen und Vertreter_innen der Antiviren-Gesellschaften, als Kunstwerke angesehen werden, setzen sich jedoch mit ähnlichen Themen und Zusammenhängen wie ihre künstlerischen Pendanten auseinander. Ohne dabei die Wirkung von Viren verharmlosen oder gar ausschließlich als positiv bewerten zu wollen, ist aus Sicht einer künstlerisch-aktivistischen Perspektive die Bewertung von Viren als ausschließlich schädigend aber ebenso zu hinterfragen.

Abseits von jeder „inhaltlichen“ Bedeutung von Viren, die sie als künstlerisch relevant erscheinen lassen, was im nächsten Abschnitt noch näher beleuchtet werden soll, interessiert uns vor allem die spezifische Form von Viren und Hacks, also die Ästhetik des Codes. Will man Viren als Kunstwerke lesen, so muss man sich zunächst mit der ihnen zu Grunde liegenden Ästhetik, also der Logik und Struktur des Sourcecodes beschäftigen. Wie Massimo Ferronato in Bezug auf die VX-Szene schreibt, erscheint das Programmieren aus dieser Perspektive dann nicht mehr als bloßes Werkzeug für die Herstellung von Kunst, sondern wird zu einer eigenständigen Kunstform: „Programming is not seen as a means for producing art but an art form in its own right, valued using criteria of beauty, elegance, proportion and effectiveness“ (Ferronato 2001). Ferronato zeigt, dass Viren innerhalb der streng von Außenseiter_innen abgeschotteten VX-Szene als künstlerisch-

5 Diese und andere Arbeiten finden sich auf der Website: www.jodi.org, wobei man immer durch Zufall zu einer bestimmten Arbeit weitergeleitet wird.

6 Informationen zum *biennale.py* Virus sowie der Sourcecode finden sich auf der Webseite des Duos 0100101110101101.ORG: http://www.0100101110101101.org/home/biennale_py/

kreatives Produkt ihrer Macher_innen angesehen werden. Dass sich diese „Innensicht“ nicht wirklich mit der landläufigen Sicht auf Viren als Schädlinge deckt, ist natürlich klar, aber verschiedene Vertreter_innen der VX-Szene versuchen immer wieder den künstlerisch-produktiven und auch durchaus praktisch-nützlichen⁷ Charakter ihrer Arbeit zu betonen. Ein Werk, das den ästhetischen Charakter eines schädlichen Codes wohl besser veranschaulicht als jedes andere, ist die schon fast zu einer Ikone der net.art gewordene Forkbomb⁸ von Jaromil, die aus nur 13 Zeichen besteht:

:(){:|:& }::

Diese ästhetisch ansprechende Variante einer Forkbomb ist mittlerweile so populär, dass sie nicht nur auf etlichen Ausstellungen zum Thema net.art als übergroßer Schriftzug gezeigt wurde, sondern auch als Motiv für T-Shirts, Taschen und Tattoos dient. Die Ästhetik des Codes ist dabei natürlich nicht völlig von seiner Funktion gelöst (es ist immer noch eine funktionierende Forkbomb), aber stellt dennoch gewissermaßen das zentrale Element der Arbeit und nicht ein dekoratives Nebenprodukt dar, schließlich ist die Funktion selbst (das Aufrufen einer weiteren Instanz des Programms) ja relativ trivial und kommt in etlichen verschiedenen Programmen vor.

Geht man von der Literarizität des Sourcecodes aus, anstatt die künstlerischen Qualitäten des Virus an seiner Rezeption als Kunstwerk festzumachen, bedeutet dies zunächst die Verschiebung von einem rezeptionsorientierten Ansatz hin zu einem Kunstverständnis, das auf der aus der Eigenlogik und -ästhetik des Objektes resultierenden Erweiterung des Kunstbegriffes basiert. Ein Virus ist dann kein Kunstwerk, weil er den an ihn herangetragenen Kriterien entspricht (und sei es nur das Kriterium, dass er als Kunstwerk rezipiert werden müsse), sondern weil die aus dem Verfassen von Codes resultierenden

7 Ein wesentliches Argument für den Nutzen von nicht schädlichen Viren ist, dass sie Software-Schwachstellen finden und anzeigen können, wodurch diese dann schnell behoben werden könnten. Damit richten sich die Vertreter_innen dieser Ansicht gegen das Argument der Antiviren-Industrie und der meisten großen Softwarehersteller, die meinen, Sicherheit könne nur durch ein Verschleiern und Geheimhalten der Schwachstellen gewährleistet werden („security through obscurity“). Für einen kurzen Überblick zu diesem Thema empfiehlt sich die Lektüre von: Bruce Schneier (2004): *The Non-Security of Secrecy*. In: <http://www.schneier.com/essay-056.html>

8 Eine Forkbomb ist ein Programm, das im Wesentlichen eine weitere Instanz von sich selbst aufruft und dadurch eine Lawine von sich selbst reproduzierenden Programmen auslöst, was dazu führt, dass der Computer sehr langsam wird und nicht mehr bedient werden kann. Informationen zur ascii Forkbomb :(){:|:& }:: finden sich auf der Seite der Ausstellung „I love you“, die von digitalcraft organisiert wurde: http://www.digitalcraft.org/index.php?artikel_id=237

Fragestellungen und Eigenschaften selbst zu Kriterien von Kunstwerken erklärt werden und den Begriff erweitern. Durch einen solchen Perspektivenwechsel erscheint die Geschichte der Computerviren in einem gänzlich anderen Zusammenhang, der unerwartete Verbindungen aufzeigt, wie auch Florian Cramer feststellt:

The history of computer viruses in the arts could thus be told the other way around. – Not only as poetic and aesthetic appropriations of virus code, as they recur in Net.art and digital poetry since circa 1997 [...], but as a language-speculative impregnation and pervasion of computer viruses since they were invented. The possible influences on these speculations are abundant: the cognitive nihilist Henry Flynt's whose project to refute analytical philosophy – and anything else – with its own methods had influenced some Neoists; the Deleuze/Guattari volume "On the Line" published in 1983 by Semiotext(e) New York states that "our viruses make us form a rhizome with other creatures;" [...] but more than anybody else, the novelist William S. Burroughs is interesting here. [...] For Burroughs, the relationship between viruses and language amounted to more than just the idea that viruses could be created in language or [...] that certain speech acts had contagious effects. For him, language itself was a virus [...]. (Cramer 2004)

Die hier offengelegten Zusammenhänge zwischen Viren, Kunst und der Sprache im Allgemeinen, die teilweise recht spekulativ anmuten, sollen an dieser Stelle nicht genauer verfolgt oder bewertet werden. Sie führen uns aber weiter zur Frage nach der politischen und gesellschaftlichen Bedeutung von als Kunstwerken verstandenen Viren.

Viren als künstlerische Waffe im Kampf gegen den kybernetischen Kapitalismus?

Einige Hacker_innen meinen das künstlerische Moment von Viren bereits in ihrem subversiven Charakter zu erkennen, der ihrer Meinung nach nicht nur rein destruktiv zu verstehen sei, sondern auch als beständiges Unterlaufen der Unterscheidung von nützlich/schädlich, böse/gut, usw. gelesen werden könne. Der Virus steht für viele dabei für eine künstlerisch-subversive Kritik an den Strukturen und Regeln des als unfrei angesehenen Internets. Eine solche Sichtweise vertritt auch Jaromil, der unter Bezugnahme auf die von ihm geschriebene Forkbomb schreibt:

In considering a source code as literature, I am depicting viruses as *poésie maudite*, giambi against those selling the Net as a safe area for a bourgeois society. The relations, forces and laws governing the digital domain differ from those in the natural. The digital domain produces a form of chaos – sometimes uncomfortable because unusual, although fertile – to surf thru: in that chaos viruses are spontaneous compositions, lyrical in causing imperfections in machines made to serve and in representing the rebellion of our digital serfs. (Jaromil 2002)

Das Künstlerische eines Virus besteht demnach nicht trotz seiner potenziell schädlichen Wirkung und entsteht auch nicht aus dem spielerischen Umgang mit dieser, sondern liegt gerade im Virus als sich selbst verbreitendes, schädliches Programm, welches sich weder zu einem Ursprungsort noch zu einer Verfasserin oder einem Verfasser zurückverfolgen lässt, und sich der Einordnung seiner Ziele entzieht, indem es nicht nur sein Aussehen, sondern auch sein Verhalten beständig ändert und umschreibt, wie es für moderne Viren bereits üblich ist. Für die Vertreter_innen dieser Ansicht ist der Virus – sowohl in seiner konkreten Form als Computervirus, als auch in seiner weiter gefassten Form als Metapher – eine Möglichkeit, die Totalisierung der kapitalistischen Herrschaft über das Internet und in weiterer Folge über die Gesellschaft im Allgemeinen zu verhindern. Der Computervirus richtet sich in seiner schädlichen Funktion dann nicht gegen die einfachen Anwender_innen, die versuchen Viren mit kommerziellen Antivirenprogrammen von ihren PCs zu vertreiben, sondern gegen die multinationalen Konzerne, die in den Augen der Aktivist_innen der VX-Szene die Freiheit des Internets beschneiden und den Gebrauch von Computern vollständig der kapitalistischen Logik unterwerfen wollen. Für Giampaolo Capisani, der ebenso wie der bereits erwähnte Massimo Ferronato Mitglied des Kollektivs [epidemiC] ist, stellt der Virus das gewaltvolle (Wieder)Eindringen des Sozialen in das Feld des Internets dar:

Despite the many inherent contradictions, the idea is gradually developing that “a virus is not simply a virus”, but the forceful entry of the social into the most social area of all: the Web. A virus, any virus, thus represents the “hegemony of the ordinary” in the Web and the immanence of its relative contradiction, which aims to “keep the Web open and democratic”. This initiative objectively sets itself against those *imperial* multinationals (did someone mention Microsoft?) and their increasingly vertical, monopolistic organisation

which not only cultivate profit through the Web but also seek to achieve a position of dominance. (Capisani 2001)

Nach dieser Sichtweise entzieht sich ein Virus in mehrerlei Hinsicht dem Versuch der Unterwerfung unter die herrschende Logik. Als anonym verfasster Code, der von jeder Person appropriiert und umgeschrieben werden kann, lässt sich ein Virus weder einer konkreten Person noch einem klar definierten Ziel zuordnen. Da sich die Auswirkungen eines Virus angesichts der unzähligen Möglichkeiten der Hard- und Softwarekombinationen, der Fehleranfälligkeit von Programmcodes und der Unvorhersagbarkeit des menschlichen Handelns (wie das Öffnen oder Löschen eines mit „I love you“ betitelten E-Mails, das den Virus enthält) nie genau von vornherein bestimmen lassen, erscheint der Virus als Auslöser eines Ereignisses, das durch seine Unbestimmtheit den Raum für verschiedene Formen von Dissens, Kritik und alternativer Vorschläge öffnet.⁹

So ansprechend diese Sicht in ihrer Radikalität vielleicht wirken mag, kann sie in vielen Punkten doch nicht restlos überzeugen. Zum einen erscheint es höchst fraglich, ob Firmen wie Microsoft oder Norton Antivirus wirklich mit Viren „bekämpft“ werden können, oder ob nicht gerade Firmen wie diese am meisten von der Angst vor Viren profitieren und diese auch geschickt zu schüren wissen. Antiviren-Software ist offensichtlich auf die Bedrohung durch Viren angewiesen um profitabel zu sein. Ebenso lassen sich auch andere Arten von Software leichter vertreiben, wenn sie als besonders sicher und resistent gegen Viren beworben werden können, wobei das Entdecken immer neuer Schwachstellen letztlich auch zu neuen Updates und zahlungspflichtigen Abonnements oder gleich ganz neuen Betriebssystemen führt.¹⁰ Andererseits werden freie, quelloffene Betriebssysteme wie Linux oft damit beworben, dass man sich mit ihnen um Viren keine Gedanken machen müsse, was einerseits an der recht geringen Verbreitung und andererseits aber auch an der Struktur sowie am Open-source-Konzept liegt.¹¹ Auch wenn der Schutz vor Viren in den allermeisten Fällen für Privatanwender_innen nicht der

9 In diesem Sinne könnte man den Virus auch als eine Form der Ermöglichung einer aleatorischen Begegnung im Sinne Althusser verstehen. (Cf. Althusser 2010)

10 So weist Microsoft in einem aktuellen Blog-Eintrag beispielsweise darauf hin, dass man möglichst schnell vor Ende des offiziellen Supports von Windows XP auf die aktuellere Version wechseln solle, da ansonsten unter anderem die Sicherheit stark eingeschränkt sei. (Cf. Chernyak 2012)

11 Dadurch, dass der Sourcecode der Software frei zugänglich ist, lässt er sich auch leichter (und von verschiedenen Seiten) auf Fehler und Sicherheitslücken überprüfen, was laut der Argumentation mancher Sicherheitsexpert_innen wesentlich mehr zur Sicherheit beiträgt als der Versuch der Geheimhaltung der (mitunter unzureichenden) Methoden. Cf. auch Fußnote 7.

ausschlaggebende Grund für die Verwendung eines quelloffenen Betriebssystems statt kommerzieller closed-source Produkte wie Microsoft Windows sein mag, ist doch vorstellbar, dass Viren in dieser Hinsicht dazu beitragen, freie Software populärer und somit das Internet (oder Software im Allgemeinen) demokratischer und offener zu machen. Allerdings lässt sich auch die Annahme hinterfragen, dass das Internet der „sozialste Ort überhaupt“ sei und ein großes Maß an Freiheit und Entfaltung erlaube, wenn es „offen und demokratisch gehalten“ werde. So weisen Tiqqun in ihrem Werk über die Gefahren des kybernetischen Kapitalismus, das in vielerlei Hinsicht den zitierten Aussagen von Aktivist_innen der VX-Szene recht nahe steht, auf die enge Verbindung zwischen dem Internet und dem Militär hin:

Das Internet ist [...] das Resultat einer *nomadischen Transformation der militärischen Strategie*. Am angeblich anti-autoritären Charakter dieses Dispositivs darf man also, da es in einer solchen Planung seinen Ursprung hat, durchaus seine Zweifel hegen. Ebenso wie das Internet, das aus ihr hervorging, ist die Kybernetik eine Kriegskunst, deren Ziel darin besteht, im Katastrophenfall den Kopf des Gesellschaftskörpers zu retten. (Tiqqun 2007, 20f.)

Wenngleich diese Darstellung der Entstehung des Internets sicherlich verkürzt ist und zudem bezweifelt werden kann, dass die ursprünglichen Ziele eines Projektes die zukünftige Entwicklung vollständig determinieren, macht der Hinweis auf die Ursprünge des Internets deutlich, dass „der sozialste Ort überhaupt“ klar in bestehende gesellschaftliche Strukturen und die sich darin ausdrückenden Machtverhältnisse eingebunden ist. Auch wenn es manchmal so scheinen mag, als würde das Internet eine privilegierte Position am Rande oder gar außerhalb des hegemonialen Diskurses einnehmen, darf nicht übersehen werden, dass der hegemoniale Diskurs auch das Internet maßgeblich prägt und der Diskurs selbst gleichzeitig auch im und durch das Internet reproduziert wird.

Selbst wenn man nun ungeachtet der tatsächlichen Möglichkeiten und Beschränkungen einen gesellschaftlichen und politischen Wandel herbeizuführen anerkennt, dass Viren durchaus als (mehr oder weniger wirkungsvolle) politische Ausdrucksmittel und nicht einfach nur als Produkte krimineller Störenfriede oder Cyberterrorist_innen anzusehen sind, folgt daraus natürlich noch keineswegs, dass Viren automatisch ein Kunstcharakter zukommt. Auch wenn der Schluss von der Ereignishaftigkeit auf den Kunstcharakter eines Virus je nach Kunstverständnis mehr oder weniger beliebig erscheint, ist die Betrachtung der vielfältigen Zusammenhänge zwischen Kunst und Computerviren auf

einer gesellschaftlich-politischen Ebene jedenfalls auch dann Gewinn bringend, wenn man sich letzten Endes gegen die Anerkennung eines allgemeinen künstlerischen Moments von Computerviren ausspricht.

So ermöglicht die Analyse der Zusammenhänge zwischen Viren und Kunst die Übertragung einiger im Rahmen moderner Kunst und Literatur verhandelter Fragen bezüglich gesellschaftlicher Machtstrukturen auf das Feld des Internets. Im Vergleich zu anderen Formen der net.art steht dabei das destruktive Moment – als Bedingung der Möglichkeit neuer Strukturen und Umgangsformen mit der programmierten Verarbeitung von Informationen und deren Verbreitung in Netzwerken – besonders im Vordergrund der künstlerischen Auseinandersetzung.

Vi-Con – Die Liebe zweier Viren als lebende Metapher des zeitgenössischen Mediensystems

Nachdem im ersten Teil dieses Beitrags kurz umrissen wurde, auf welche vielfältigen Arten Viren im Allgemeinen mit Kunst in Zusammenhang stehen, gesellschaftliche und politische Fragen verhandeln und zu einer umfassenden Reflexion über die Bedingungen und Strukturen des Internets anregen (können), soll im zweiten praktischen Teil ein dezidiert künstlerischer Virus näher vorgestellt und analysiert werden. Dabei soll insbesondere darauf geachtet werden, ob sich das literarische/künstlerische Moment des Werkes auf Viren im Allgemeinen übertragen lässt, oder auf spezifische „Viruskunstwerke“ beschränkt bleiben muss.

Viren oder Viren-ähnliche Programme, die von ihren Macher_innen ausdrücklich als Kunstwerke bezeichnet und als solche rezipiert werden, gibt es einige. Meist, wenn auch nicht immer, hatte die Verbreitung des Virus in diesen Fällen keine negativen Folgen für die Autor_innen, wohl auch deshalb, weil man bei den meisten dieser Kunst-Viren explizit dem Ausführen zustimmen muss oder aber von ihrer Anwesenheit nichts bemerkt. Obgleich schon in den 80er Jahren ein erster Virus auftauchte, der von seinem Verfasser als neoistisches Kunstwerk deklariert wurde (cf. Baumgärtl 2001), beschränken sich die Ausführungen an dieser Stelle auf eine Arbeit jüngerer Datums.

Vi-Con, so der Name der Arbeit von Luca Bertini, ist weniger die Bezeichnung eines Virus, als die eines Verhältnisses zwischen zwei Viren. Gibt man auf einem italienischsprachigen Handy „Ti amo“ („Ich liebe dich“) ein, so gibt das elektronische Wörterbuch

T9 statt des Liebesbekenntnisses auf Grund eines Fehlers „Vi-Con“ aus. Um die Liebe und ihre technischen Schranken geht es auch im Kunst-Projekt *Vi-Con*. Es besteht aus den zwei ineinander verliebte Viren ++ und Yazna, die sich auf der Suche nacheinander durch das Internet bewegen und sich für kurze Zeit auf PCs niederlassen. ++ und Yazna richten keinerlei Schaden an. Sie bleiben für eine nicht genau vorhersagbare Zeit (zwischen wenigen Sekunden und ein paar Minuten) auf dem PC und warten aufeinander, danach verschicken sie sich zu einer zufällig aus dem lokalen Adressbuch ausgewählten E-Mail-Adresse und löschen sich selbst wieder von dem PC, auf dem sie nur zwei kleine Dateien und einen Ordner hinterlassen. Wenn sich die beiden Viren zufällig finden, also gleichzeitig auf einem PC aufhalten (was extrem unwahrscheinlich ist), trennen sie sich entweder wieder („nothing is like it was before“¹²), verschmelzen zu einer größeren unbrauchbaren Datei oder erzeugen einen kleinen Virus, der eine Datei auf den Desktop verschiebt und sich dann zu einem weiteren PC versendet.

Vi-Con ist eigentlich ein sehr untypischer Virus, da man seine Anwesenheit am Computer kaum bemerken wird, wenn man nicht aktiv nach Anzeichen sucht. Auch richtet er keinerlei Schaden an, sondern erzählt ganz im Gegenteil von einer Liebesgeschichte. Gerade dadurch, dass man von der „Infizierung“ des Computers nichts bemerkt, lenkt Luca Bertini die Aufmerksamkeit auf die versteckten Abläufe und Prozesse eines Computers, die ohne Zutun und Wissen der meisten Benutzer_innen ausgeführt werden und eine Form der Kommunikation zwischen den einzelnen Programmen selbst etablieren. Wenn Jörgen Schäfer darauf hinweist, dass „Computernetzwerke nicht nur *technische* Verbindungen zwischen Computern, sondern [...] auch *soziale* Verbindungen zwischen Nutzern [etablieren]“ (Schäfer 2004, 165), dann betont *Vi-Con*, dass die Verbindung zwischen Computern nicht nur auf einer rein technischen, sondern auch auf einer kommunikativen, oder sogar „sozialen“ Ebene besteht. Dass Netzwerke aber eben auch reale Personen miteinander verbinden, führte der weit verbreitete Computervirus *Sircam* im Sommer 2001 besonders deutlich vor Augen. Nach der Infektion eines PCs wählte *Sircam* ein zufälliges Dokument aus und versendete es per E-Mail an alle Einträge im lokalen Adressbuch, wobei dem Virus die neue Datei gleich als „Mitfahrgelegenheit“ zu weiteren Gastsystemen diene. In den ersten Wochen der Verbreitung wurde so eine große Anzahl vertraulicher Daten quer durch das Netz versendet, unter anderem geheime Dokumente des ungarischen Präsidenten oder private Dateien von FBI-Mitarbeiter_

12 So Yazna in einer Textdatei, die im Falle der zufällig ausgewählten Trennung erstellt wird (Bertini 2004b).

innen (cf. Ludovico 2002 und o.V. 2001). Das Versenden der Nachricht (also des privaten Dokuments inklusive des an das Dokument angehängten Virus) wird selbst zur Information, die im Aufzeigen der brüchigen Trennung zwischen privater und öffentlicher Sphäre im Internet besteht. Auch bei *Vi-Con* wird das Medium selbst zur Nachricht. Nicht nur indem die Poesie des Virus, also seine Form, untrennbar an das Medium des Virus selbst gebunden ist, sondern auch dadurch, dass uns der Virus zunächst gar nichts mitteilt, wenn wir uns nicht aktiv auf die Suche nach Information machen und die versteckten Dateien mit Nachrichten finden. Gerade die Kurzlebigkeit und Unsichtbarkeit der vorhandenen Information – des Virus selbst – kann dabei durchaus als metaphorische Veranschaulichung des zeitgenössischen Mediensystems verstanden werden. Alessandro Ludovico sieht die Parallelen zum Mediensystem vor allem in der schnellen Verbreitung eines Virus: „The spreading is fast, the socio-political consequences cannot be calculated in advance and the goal is to score a possibly high number of viewers. That’s why this phenomenon could be seen as a ‘living metaphor’ of our contemporary media system.“ (Ludovico 2002)

Auf den ersten Blick scheint die Besonderheit von *Vi-Con* als Kunstwerk gerade darin zu liegen, dass er als Virus nicht besonders erfolgreich ist, da er sich erstens nicht vermehrt und zweitens keine sichtbaren Funktionen ausführt. Andererseits wird dadurch deutlich, dass der Zweck eines Virus nicht unbedingt das Ausführen von schädlichem Code ist, sondern, dass das einzige Ziel letztendlich das eigene Überleben darstellt. Darauf weist auch der bereits mehrfach erwähnte *biennale.py* Virus hin, dessen einzige Funktion in seiner eigenen Weiterverbreitung besteht (cf. Ludovico 2002). Das Fortbestehen und vor allem das Weiterverbreiten sind auch abseits der net.art eine der wichtigsten Zwecke eines Virus. Das Ausführen des Schadcodes ist dabei sekundär im Vergleich zur Anwendung immer neuerer Mechanismen der Tarnung und Selbstmodifizierung, was die Erkennung durch Antivirenprogramme erschweren soll. Aus diesem Grund sehen sich viele in der VX-Szene als Forscher_innen, die in „Virus Research Labs“ arbeiten, um mehr über das Funktionieren von Software im Allgemeinen zu erfahren, die Computersicherheit zu erhöhen und den Umgang damit zu reflektieren (cf. Röttgers 2001, 66). Dieses Verständnis von Viren als Erzeugnisse eines Versuchslabors ähnelt der Vorstellung, die Jörgen Schäfer von den Funktionen rechnergestützter Literatur hat: „Literatur und anderen Künsten kommt [...] erneut die Aufgabe zu, in einer Art Probehandeln die angedeuteten Sprachzeichenprozesse, die in veränderten Medienkonfigurationen ablauf-

fen, ästhetisch zu reflektieren – und damit anonyme und unsichtbare Prozesse sichtbar zu machen.“ (Schäfer 2004, 168)

Auch *Vi-Con* stellt in dieser Hinsicht den künstlerischen Versuch dar, neue Perspektiven für den Umgang mit „digitaler“ Information anzubieten und darüber hinaus Sichtweisen zu entwickeln, die der Betrachtung von Austauschprozessen in Netzwerken, seien sie „technischer“ oder „sozialer“ Art, zwischen Personen oder Maschinen, möglicherweise eher entsprechen als derzeit gängige Kategorisierungen. Dies kann zur Diskussion über Ziele und Entwicklungen rechnergestützter Informationsverarbeitung anregen und somit zu einem kritischeren und reflektierteren Umgang mit Computern und dem Internet beitragen.

Fazit

Obwohl die Frage nach der generellen „Kunsthafigkeit“ von Computerviren im Allgemeinen nicht pauschal beantwortet werden kann und wohl auch nie zu einer abschließenden Beantwortung finden wird, hoffe ich gezeigt zu haben, dass eine ausführlichere Betrachtung der vielfältigen Zusammenhänge zwischen Kunst und Viren sowohl für ein erweitertes Verständnis der modernen Medienkunst, und hier insbesondere der net.art, als auch für eine adäquate Beschreibung der Hintergründe und Funktionsweisen von Computerviren von einigem Interesse sein kann.

So ermöglicht eine formal-ästhetische Betrachtung des einem Virus zu Grunde liegenden Codes eine Erweiterung des Verständnisses von ästhetischer Schönheit im Bereich der neuen Medien. Ein Programm kann dann danach beurteilt werden, inwieweit sein Code Kriterien wie Klarheit, Strukturiertheit, Eleganz, Lesbarkeit oder Innovativität entspricht, ohne dass diese Kriterien dabei in einem direkten unbedingten Zusammenhang mit der Funktionsweise des Programms stehen müssen. Abseits einer formalen Betrachtung von Viren ist auch eine Berücksichtigung ihrer unterschiedlichen Ziele und Funktionen wichtig, um sowohl in der theoretischen als auch in der praktischen Auseinandersetzung über eine vereinfachende Darstellung von Viren als Schädlingen hinauszugelangen und die Wahrnehmung für die andere, positivere Seite von Viren zu schärfen. Durch den Vergleich mit anderen künstlerischen Praktiken wird deutlich, dass ein destruktives Moment dem Wunsch nach radikaler Veränderung entspringen und als Bedingung der Möglichkeit von alternativen Denkformen gesehen werden kann, wodurch dem destrukt-

tiven Moment immer auch eine produktive Gegenseite anhaftet. Ein Hinterfragen der scharfen Trennung zwischen gefährlichen politischen Handlungen und wertvoller künstlerischer Auseinandersetzung wird uns freilich einen Schutz vor Viren – sei es durch die Installation von Antivirenprogrammen oder durch den vermehrten Einsatz freier und quelloffener Software – nicht ersparen.

Nicht zuletzt soll noch einmal die Rolle der Kunst als Feld des Probehandelns neuer Entwicklungen betont werden. Ein solches Aushandeln und Experimentieren betrifft dabei nicht nur medien- und sprachtheoretische Überlegungen, sondern auch allgemeine soziale und politische Fragen. Die oben erwähnte netzwerkgestützte Kommunikation, die zunehmend ohne menschliche Beteiligung abläuft, gewinnt durch die Etablierung des sogenannten „Internets der Dinge“ maßgeblich an Bedeutung. So sollen zukünftig nicht nur Menschen über das Internet kommunizieren, sondern auch Dinge, also vor allem technische Geräte aller Art, aber auch einfache Produkte und Handelswaren wie Kleidung oder Nahrungsmittel über das Internet Informationen austauschen. Kühlschränke könnten dann beispielsweise eigenständig Nahrungsmittel einkaufen und das Ablaufdatum der Produkte abfragen, um so sicherzustellen, dass diese möglichst günstig erworben und effizient konsumiert werden. Die Umstellung auf den neuen Internet Protokoll Standard (IPv6), die bereits schrittweise erfolgt, schafft dafür wichtige Voraussetzungen.¹³ Wie eine Kommunikation zwischen Geräten ohne direktes menschliches Eingreifen abläuft, sieht man beispielsweise auch bei Viren, wie in Hinblick auf *Vi-Con* gezeigt wurde.

Die Relevanz einer umfassenden Reflexion der Funktionsweisen und Anwendungen des Internets und Computern im Allgemeineren wird auch angesichts der jüngeren Entwicklungen auf dem Feld des „Cyberwar“ deutlich. Wenn Viren gezielt von staatlicher Seite eingesetzt werden, wie dies bei *Stuxnet* und scheinbar auch bei *Flame* der Fall war, wird offenkundig, dass ein Virus nicht einfach nur als terroristisches Werkzeug oder kriminelles Produkt von Hobby-Programmierer_innen betrachtet werden kann. Es gilt die vielfältigen Interessen, die hinter dem Verfassen und Verbreiten eines Virus stecken können, genau zu beleuchten und deren Legitimität, ebenso wie die damit einhergehenden gesellschaftlichen Zusammenhänge, öffentlich zu diskutieren.

Natürlich führt eine theoretische Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Viren und Kunst weder zwangsläufig zu so umfassenden Überlegungen bezüglich sozialer und

13 Für das „Internet der Dinge“ muss beispielsweise sichergestellt sein, dass ausreichend Adressen für jedes einzelne an das Internet angeschlossene Gerät verfügbar sind. So stellt die Größe des Adressraumes einen der zentralen Unterschiede zwischen dem alten Standard IPv4 und dem neuen IPv6 dar.

politischer Entwicklungen, noch ist die Aufgabe einer umfassenden Reflexion und Diskussion der damit verbundenen Probleme und Chancen auf die Kunst allein beschränkt. Zu hoffen bleibt aber, dass die öffentliche Auseinandersetzung mit Kunst und Viren gleichermaßen vermehrt grundlegende, oft kaum thematisierte Fragestellungen miteinbezieht anstatt auf eine oberflächliche Kategorisierung beschränkt zu bleiben. Dazu kann auch die Literaturwissenschaft einen wichtigen Beitrag leisten.

Bibliographie

Ein Hinweis zur Zitierweise: Da der vorliegende Beitrag ja unter anderem dafür argumentiert, Viren, zumindest unter bestimmten Umständen, als eigenständige Kunstform anzuerkennen, scheint es nur konsequent, den Sourcecode eines Virus wie ein literarisches Werk zu zitieren. Um Verwirrungen vorzubeugen, wurden die betreffenden Werke mit dem Hinweis [Sourcecode] versehen.

- 0100101110101101.ORG und [epidemiC] (2001): *biennale.py* [Sourcecode]. http://www.0100101110101101.org/home/biennale_py/biennale.py.html (12.04.2012).
- Althusser, Louis (2010): „Der Unterstrom des Materialismus der Begegnung“. In: Althusser, Louis: *Materialismus der Begegnung. Späte Schriften*. Zürich: diaphanes, 21-65.
- Baumgärtl, Tillman (2001): „Experimentelle Software. Mysteriöse Korrespondenzen – zu einigen neueren Computerprogrammen von Künstlern“. In: *Telepolis*. <http://www.heise.de/tp/artikel/9/9908/1.html> (13.04.2012).
- Bertini, Luca (2004a): „++“ [Sourcecode]. In: Ders.: *Vi-Con*. www.vi-con.net (10.04.2012).
- Bertini, Luca (2004b): „Yazna“ [Sourcecode]. In: Ders.: *Vi-Con*. www.vi-con.net (10.04.2012).
- Capisani, Giampaolo (2001): „A Virus stalks the Web“ In: [epidemiC] (Hg.): *VIRII VIRUS VIREN VIRY ___ go to ___ D-I-N-A # digital_is_not_analog.01* (Ausstellungskatalog). http://epidemic.ws/dina_en.html (15.04.2012).
- Chernyak, Stella (2012): „Upgrade Today: Two-Year Countdown to End of Support for Windows XP and Office 2003“. In: *Windows for your Business-Blog*. <http://windowsteamblog.com/windows/b/business/archive/2012/04/09/upgrade-today-two-year-countdown-to-end-of-support-for-windows-xp-and-office-2003.aspx> (15.04.2012).
- Cohen, Fred (1987): „Computer Viruses. Theory and Experiments“. In: *Computer & Security* 6/1, 22-35.
- Cramer, Florian (2002): „Language, a Virus?“ In: *I love you* (Ausstellungskatalog). http://www.digitalcraft.org/www/html/iloveyou/catalogue_florian_cramer_language.htm (13.12.2012).

- Egger, Sylvia (2002): „avantgarde_under_net_conditions. eine stürmische ortsbegehung“. In: *perspektive* 43, 4-11.
- Ferronato, Massimo (2001): „The VX scene“. In: [epidemiC] (Hg.): *VIRII VIRUS VIREN VIRY ___ go to ___D-I-N-A # digital_is_not_analog.01* (Ausstellungskatalog). http://epidemic.ws/dina_en.html (13.04.2012).
- Graw, Isabelle (1998): „Man sieht was man sieht. Anmerkungen zur Netzkunst“. In: *Texte zur Kunst*, 32, 18-31.
- Jaromil (2002): „:(){:|:& }::“. In: *I love you* (Ausstellungskatalog). http://www.digitalcraft.org/index.php?artikel_id=278 (13.04.2012).
- Ludovico, Alessandro (2002): „Infection as Communication“. In: *neural*. http://www.neural.it/art/2002/06/infection_as_communication.phtml (19.04.2012).
- o.V. (2001): „Sircam. Der Spion arbeitet weiter“. (3.8.2001). In: *Spiegel Online*. <http://www.spiegel.de/netzwelt/tech/0,1518,148387,00.html> [19.4.2012].
- Röttgers, Janko (2001): „Sie lieben uns.txt.vbs.“. In: Medosch, Armin/Röttgers, Janko (Hg.): *Netzpiraten. Die Kultur des elektronischen Verbrechens*. Hannover: Heise, 53-72.
- Schäfer, Jörgen (2004): „Sprachzeichenprozesse. Überlegungen zur Codierung von Literatur in ‚alten‘ und ‚neuen‘ Medien“. In: Schröter, Jens/Böhnke, Alexander (Hg.): *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*. Bielefeld: transcript, 143-168.
- Tiqqun (2007): *Kybernetik und Revolte*. Zürich und Berlin: diaphanes.

Intermediale Impressionen zur theatralen Adaption von W. G. Sebalds *Austerlitz* des Théâtre du Jeu de Paume. Ein Nachwort

FRIDRUN RINNER (Aix-en-Provence)

In einem Band über „Intermedialität und Vergleichende Literaturwissenschaft“ zu schreiben, scheint für mich – als Nichtspezialistin – ein kühnes Unterfangen, war es doch Klaus Zerinschek, der mit seiner Passion für diesen Bereich der Komparatistik ihn auch in der Tat am Innsbrucker Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft schon in sehr frühen Jahren eingeführt und vertieft hat. Ich konnte jedoch meine Zusage nicht verweigern, als mich die jungen Innsbrucker Kolleg_innen gebeten haben, in diesem Band zu seinen Ehren eines unserer gemeinsamen Erlebnisse anlässlich des Festivals in Aix-en-Provence zu beschreiben, zu dem er alljährlich kommt. So will ich hier über eine Aufführung im Théâtre du Jeu de Paume im Juli 2011 von *Austerlitz* berichten. Zunächst denkt der Leser zweifellos an den Roman von W.G. Sebald. In Aix-en-Provence aber war *Austerlitz* als ein multimediales Projekt konzipiert, das sowohl als Musikstück als auch als theatralische Vorlage (une pièce musicale et théâtrale) verstanden werden kann und aus realen Bildern, aufgenommenen Klängen, aus Musik und auf Tonband rezitierten Texten besteht. Realisiert wurde das Werk durch einen Schauspieler (Johan Leysen), sechs Musiker (dem Ensemble Ictus) und mit einem kreativen Team, bestehend aus einem Komponisten (Jérôme Combier), einem Bühnenbildner/Videokünstler (Pierre Nouvel), einem Lichtdesigner (Bertrand Couderc) und einem Tondesigner (Alex Fostier). Das Projekt ist eine Auftragsarbeit des Festivals von Aix-en-Provence in Co-Produktion mit dem Instrumentalensemble Ictus und der Oper von Lille. Es ist sowohl eine visuelle als auch eine akustische Umsetzung des Romans *Austerlitz* von W.G. Sebald.

Diese Bühnen-Installation ist das Ergebnis einer Ermittlung, die die Hauptfigur des Romans über ihre eigene Vergangenheit durchführt. Eine Sammlung von Bildern und Klängen hat hier die Form einer „Gegenermittlung“ eingenommen, denn Pierre Nouvel und Jérôme Combier haben die Orte, die im Buch von Sebald beschrieben werden, tatsächlich besucht. Die Reise geht von Belgien über Wales, London und Prag bis nach

Deutschland. Auf diese Weise wollen Nouvel und Combier den Roman neu befragen und sich mit seinen Rätseln auseinandersetzen: Wer ist Jacques Austerlitz? Hat er überhaupt existiert? Woher genau stammen all die Fotografien, die das Buch Sebalds bebildern und die stets die Wahrhaftigkeit der Worte der Hauptfigur und deren Existenz bezeugen?¹

Erinnern wir uns kurz an den Inhalt des Romans: Die ersten Begegnungen des Erzählers mit Austerlitz finden im Laufe des Jahres 1967 an verschiedenen Orten in Belgien statt: in der Warthalle des Antwerpener Bahnhofs, wenige Tage später in einer Kneipe im Industrieviertel von Lüttich und in Brüssel vor dem Justizpalast. Der Rhythmus und die verschiedenen Orte dieser – seltsamerweise stets zufälligen – Begegnungen bestimmen die Entwicklung des Romans. Nach und nach entfaltet sich im Laufe ihrer Gespräche das Portrait von Austerlitz.

Jacques Austerlitz ist Dozent für Architekturgeschichte in einem Londoner Institut für Kunstgeschichte, mit dem Spezialgebiet „Bahnhöfe und Burgen“. Er erforscht diese Orte mit Hilfe einer alten Kamera, was auch die zahlreichen Schwarzweiß-Fotografien in dem Buch erklärt. 1975 verlieren sich die beiden Männer aus den Augen. Sie treffen sich zufällig in London 1992 – also 17 Jahre später – wieder. Im Laufe ihrer weiteren Begegnungen erzählt Austerlitz von seiner Jugend, hinter deren Geheimnis er gekommen ist. Er wuchs nämlich in Wales bei Zieheltern auf. Er erfährt, dass er nicht Dafydd Elias, sondern Jacques Austerlitz heißt. Nach seiner Pensionierung 1991 wurde ihm im Bahnhof Liverpool Street plötzlich bewusst, wie er als Kind genau an diesem Ort in Großbritannien eingetroffen war. Nun beginnt er, seiner Herkunft nachzuspüren. In Prag findet er das mehrstöckige Haus, in dem er mit seinen Eltern jüdischer Abstammung, Agáta Austerlitzova und Maximilian Aychenwald, gewohnt hat. Er erfährt, dass sein Vater 1939 vor dem Einmarsch der deutschen Wehrmacht nach Paris fliehen musste, während seine Mutter wahrscheinlich ins Ghetto von Theresienstadt und dann nach Auschwitz deportiert wurde. Vor ihrer Deportation ist es ihr jedoch noch gelungen, ihren Sohn im Sommer 1939 mit einem sogenannten „Kindertransport“ nach London zu schicken.

Für das Projekt in Aix-en-Provence hat Jérôme Combier zwei Motive ausgewählt: Das erste Motiv ist jenes des von Zerstörung bedrohten Gedächtnisses. Die meisten der heraufbeschworenen Orte sind durch eine Geschichte belastet, die allmählich verblasst: die Festung von Breendonk, das Haus in Barmouth, in dem Austerlitz als Heranwachsender

1 Da ich zu dieser Aufführung keine Publikationen gefunden habe, stütze ich mich vor allem auf meine persönlichen Erinnerungen, gehörte, unveröffentlichte Interviews, das Programmheft, das Livret von Jérôme Combier und Gespräche.

einige Sommer verbracht hatte, und schließlich Theresienstadt, wo viele Gespenster umgehen, die nur überleben, indem man sie evoziert, nennt oder beschreibt.

Austerlitz, selbst Historiker, muss erleben, wie seine Vergangenheit seinem Gedächtnis entschwindet. Die Besichtigung dieser Orte weckt seine Erinnerungen, und durch dieses – eigentlich unfreiwillige – Erinnern kann Austerlitz seine Herkunft zurückverfolgen. Später erfährt er, dass niemand weiß, was aus seinem Vater geworden ist, und dass seine Mutter völlig in Vergessenheit geraten ist. Dazu kommen all die fotografierten Personen, die im Buch zu sehen sind – an den Aufnahmen lässt sich ermesen, was das Vergessen alles verwischt hat.

Das zweite Motiv ist das des Umherirrens – zwischen Gedächtnis und Zerstörung –, aber auch durch mehrere europäische Länder und Sprachen. Die beiden Männer, der Erzähler und Austerlitz, unterhalten sich zuerst auf Französisch, dann auf Englisch, während das Buch ursprünglich auf Deutsch geschrieben wurde. Aus dieser Idee entsteht eine Meditation über den Zufall – der dazu führt, dass sich Sebald und Austerlitz mehrmals begegnen – und über den leeren Raum, nämlich den der Städte, in denen Austerlitz herumirrt.

In Combiers Projekt verkörpert der einzige Schauspieler zwei Personen: Jacques Austerlitz und W.G. Sebald, den Erzähler, man weiß nicht immer genau, wer spricht. Hört man die Stimme eines Schriftstellers, der das Leben seiner Figur erdichtet hat, oder die Aussage eines tatsächlich existierenden Menschen, die von einem Schriftsteller umgeschrieben wurde?

Das Projekt in Aix en Provence basiert auf der französischen Übersetzung von Patrick Charbonneau. In diesem Text kommen aber auch einige Passagen auf Deutsch vor. Sie bilden eine Art Litanei, die all die in der Vergangenheit verhafteten Stimmen in Erinnerung ruft. Für Combier stellte sich das Problem, den Text von ungefähr 400 Seiten auf ein „Skelett“ von 30 Seiten zu reduzieren und die zirkuläre Schreibweise Sebalds, die auf Variationen und Digressionen basiert, auf ein einfaches, aber starkes dramaturgisches Konzept zu transponieren. Denn der Roman erzählt mehr als nur eine Geschichte, er bringt eine kollektive Geschichte in Erinnerung, die durch einige wenige Sätze – in der französischen Übersetzung deutsch belassen – bewusst gemacht werden soll: „[D]ort drüben ist der Stromovka-Park. Würdest du dort manchmal spazieren gehen für mich? Ich habe dieses schöne Gelände so lieb gehabt. Vielleicht wenn du in das dunkle Wasser der Teiche schaut, vielleicht siehst du an einem guten Tag mein Gesicht“. (Sebald 2001, 260f.)

Die Auszüge, die Jérôme Combier für die Musik ausgewählt hat, sind mit anderen elektro-akustischen Elementen, mit Klang-Bruchstücken von Reisen (Lärm in einem Bahnhof, Geräusch einer Seite, die man umblättert, Stimmen auf den Straßen usw.) vermischt. Combier will diese als sonore Klangspuren wie die eines Filmes verstanden wissen (im Sinne der Filme von Jean-Luc Godard). In *Austerlitz* ist alles eine Frage der Montage und der Tonmischung, damit wird versucht ein „Equilibre“ bzw. ein „Déséquilibre“ zwischen dem Text, der Musik und den aufgenommenen Klängen herzustellen. So steht zum Beispiel der Schauspieler auf der Bühne, man hört aber nur seine vorab aufgezeichnete Stimme über einen Lautsprecher. Ein andermal verschwindet der Körper des Schauspielers in der Obskurität der Bühne, man hört jedoch seine reale Stimme. Die Beziehung zwischen dem Text und den Tönen (den musikalischen wie den aufgenommenen Geräuschen) wird immer wieder verändert, um eben die verschiedenen Schichten des Textes durch diese Wechselfolgen in Frage zu stellen und sie dadurch immer wieder zu erneuern. Durch diese intermediale Arbeitsweise verändert sich der Text ständig.

Interessant ist auch die Frage nach dem Platz der Musik im Roman *Austerlitz*. Der französische Musikologe Nicolas Donin behauptet in einem Interview, dass die beinahe völlige Abwesenheit von Musik im Roman ein grundlegendes Indiz für das Fehlen jeglicher Form von Trost, vielleicht sogar von Metaphysik, sei. Die Musik übernimmt in Sebalds Roman – so Donin – auch keine wirkliche Funktion, obwohl darin von den *Kinderszenen* von Schumann, vom *Wohltemperierten Klavier* und von Mendelsohn die Rede ist, und es gibt darin auch keinen Diskurs (auch keinen unterschweligen) zwischen Text und Musik. Combier weist hingegen darauf hin, dass Austerlitz' Mutter Operettensängerin, ja Interpretin von Jacques Offenbach, gewesen war, und dass Austerlitz den sehr französischen Namen „Jacques“ trägt, auch sei öfters vom Kinderlied *Frère Jacques* die Rede. Deshalb wollte Combier nach seinem eigenen Vokabular die Musik als eine Art Kontrapunkt zum sehr heterogenen Text postulieren.

Die Musik entwickelt dabei einen parallelen Diskurs, mit eigenen Tempi, Pausen und Sprüngen, die nicht unbedingt mit denen des Textes übereinstimmen. Combiers Intention nach sollte die Musik auch gesondert in einer Konzertversion gespielt werden können. (Jérôme Combier und Pierre Nouvel haben solche Versuche schon früher unternommen: Im Jahr 2007 haben sie etwa gemeinsam auf der Grundlage des Textes *Ohio Impromptu* von Samuel Beckett ein artistisches Objekt erfunden, das sowohl als eine plastische Installation anlässlich einer Beckett-Ausstellung im Centre Pompidou zu sehen war, als auch auf der Bühne als Theaterstück aufgeführt wurde.)

In einem Interview erklärt Jérôme Combier, wie er die Form seines Werkes und die musikalische Verwirklichung konstruierte. Ausgehend von den Namen der Personen des Romans hat er – aufgrund einer ziemlich subjektiven Konkordanz – jedem Buchstaben des Alphabets eine musikalische Ordnung zugeteilt und daraus Melodien geschaffen, Kontrapunkte mit zwei oder drei Stimmen. Die Namen von W. G. M. Sebald und Jacques Austerlitz spielen in der musikalischen Konstruktion eine ganz besondere Rolle.

Sebalds Roman ist durch ständige Vor- und Rückgriffe, die sich ineinander verschachteln, konstruiert. Jérôme Combier wollte in seinem Projekt diese Konstruktion des Romans möglichst treu übernehmen, obwohl viele Passagen des Textes, viele Digressionen und einige Personen nicht beibehalten werden konnten (so z.B. Fitzpatrick, Austerlitz' junger Freund in Schottland, Professor Hilary oder Marie, die Frau, die möglicherweise Austerlitz' Geliebte gewesen ist). Für die szenische Aufführung war es auch nicht möglich, die oft sehr langen Sätze Sebalds beizubehalten; sie mussten gekürzt werden.

Der Roman *Austerlitz* ist mit eingeschobenen Bildern, Schwarzweiß-Fotografien, Plänen und Dokumenten aus Archiven durchwoben, die Akzente bei der Lektüre setzen, die Leser_innen aufrütteln und sie Fragen stellen lassen. Diese Bilder sind beunruhigend, oft verwirrend, sie bedeuten das Eindringen der Realität in die Fiktion, sie stellen rätselhafte Beweisstücke für die Genese des Buches dar. Um dies realisieren zu können, haben Jérôme Combier und Pierre Nouvel – wie schon erwähnt – intensive Forschungen betrieben. Der Roman galt ihnen zunächst als eine Art „Reiseführer“, denn die beiden haben die von Sebald erwähnten Orte besucht und diese noch einmal fotografiert. Sie suchten dabei nach Indizien, die es ihnen erlauben, das Mysterium der Person Jacques Austerlitz zu lüften. Jede Entdeckung dieser Orte bedeutete für die beiden Künstler, die reale Dimension des Romans aufzuspüren. Durch eine Gegenüberstellung der Fotografien von Sebald mit ihren eigenen sollte ein Dialog entstehen. Daher wurden auf der Bühne diese Bilder „gebrochen“, um die Transparenz des Materials und die verschiedenen Tiefendimensionen herausarbeiten zu können. Durch Wiederholungen und Überlagerungen verschiedener Schichten wurden sie durch die Zeit, aber auch durch die Erinnerung, verwandelt.

Für Intermedialitätsspezialist_innen bietet dieses Projekt zweifellos eine Vielzahl von Forschungsmöglichkeiten. Für jede Komparatist_in ist es aber faszinierend, die Entwicklung der heute so aktuellen „Intermedialität“ im Rahmen der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft zu verfolgen.

Komparatistische Aspekte der Intermedialitätsforschung

Versuche, die verschiedenen Künste miteinander in Verbindung zu bringen, gab es schon früher. Im Rahmen der deutschsprachigen Komparatistik findet eine erste Auseinandersetzung mit diesem Forschungsfeld aber erst nachdem sich die Komparatistik als offizielle Disziplin an den Universitäten etablieren konnte, statt. Ulrich Weisstein gibt dem achten Kapitel der ersten deutschsprachigen *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft* aus dem Jahre 1968 den Titel „Exkurs: Wechselseitige Erhellung der Künste“. Weisstein greift darin auf die Begriffsbestimmung von Henry H.H. Remak zurück, der Vergleichende Literaturwissenschaft als „the study of literature beyond the confines of one particular country, and the study of the relationships between literature and other areas of knowledge and belief, such as the arts [...] on the other“ (Remak zitiert nach Weisstein 1968, 184) definiert.

Dieser Auffassung Remaks folgten damals nur sehr wenige amerikanische Komparatist_innen, für die französischen Kolleg_innen war dieses Aufgabengebiet völlig aus dem Forschungsbereich der „Littérature générale et comparée“ ausgeschlossen (cf. Streit zwischen der französischen und der amerikanischen Komparatistik). An der Indiana University hingegen, wo Remak lehrte (und Klaus Zerinschek studierte), wurden bereits seit 1952 die Wechselbeziehungen zwischen Literatur, Bildender Kunst und Musik in Vorlesungen kritisch untersucht. Horst Frenz hat hierzu pädagogische Aspekte dieses Studiums dargestellt (Frenz 1956, 67-71). Immer wieder aber wurde betont, dass die Literatur Ausgangs- und Brennpunkt der Untersuchungen sein müsse. Calvin S. Brown hatte schon zwei Jahre vorher in einem mündlichen Vortrag betont: „Comparative Literature accepts the fact that all the fine arts are similar activities, despite their differing media and techniques, and that there are not only parallels between them induced by the general spirit of different arts, but that there are frequently direct influences of one art on another.“ (Brown 1959, 174f.)

Bis in die 1980er Jahre war das Studium der Künste in ihren Wechselbeziehungen wissenschaftliches und akademisches Niemandsland in Europa, es wurde entweder von der Musikwissenschaft oder der Ästhetik betreut. Die großen Namen der europäischen Komparatistik (Fernand Baldensperger, Werner Paul Friederich, Paul van Tieghem, Marius-François Guyard, André-Michel Rousseau oder Horst Rüdiger) haben dieser Forschungsrichtung kaum Beachtung geschenkt (siehe Details der Entwicklungsgeschichte in: Weisstein 1968, 184ff.). Demnach gibt es auch noch keine Erwähnung im Handbuch

von Marius-François Guyard *La littérature comparée* (1961), erst in der 1989 erschienenen Neuauflage dieses Buches von Yves Chevrel werden im fünften Kapitel die „Formes artistiques: les frontières du littéraire“ erwähnt, wobei auf Literatur und Paraliteratur, auf allgemeine Probleme von Literatur und nicht-verbalen Künsten, auf Literatur und visuelle Künste und auf Literatur und Musik hingewiesen wird. Chevrel stellt zum Schluss die Frage nach einer „Art Total?“ und meint dazu: „Les arts plastiques, le cinéma, la musique, l'opéra n'épuisent pas la gamme des arts avec lesquels la littérature peut-être associée“, er weist auch auf Tanz, Ballett, Architektur u.a.m. hin. Pierre Brunel, Claude Pichois und André-Michel Rousseau erwähnen den Forschungsbereich Literatur und andere Künste in ihrem Buch von 2000 *Qu'est-ce que la littérature comparée?* überhaupt nicht, obwohl Pierre Brunel in den letzten Jahren zu einem der bedeutendsten Vertreter des Forschungsfeldes Literatur und Musik in Frankreich avancierte. Seit den späten 1980er Jahren wird der Bereich der „Intermedialität“ und der „Transdisziplinarität“ an einigen französischen Universitäten im Rahmen der „Littérature générale et comparée“ gelehrt.

Auch in Hugo Dyerincks *Komparatistik. Eine Einführung* (1977) gibt es noch keine Erwähnung dieses Bereichs, wohl aber in dem von Manfred Schmeling herausgegebenen Handbuch *Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis* von 1981. Franz Schmitt-von Mühlenfels hat darin ein Kapitel mit dem Titel „Literatur und andere Künste“ verfasst. An vielen deutschen Universitäten stehen „Intertextualität“ und „Intermedialität“ heute auf den Studienplänen der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft.

Literatur steht zweifellos in enger Beziehung und Bezugnahme, aber auch in Konkurrenz zu anderen Künsten und Medien. Durch die Entwicklung neuer Medien bietet sich der Komparatistik ein besonders interessantes Forschungsfeld an. Untersucht werden heute z. B. Beziehungen zwischen Literatur und Film, Zusammenhänge zwischen sprachlich verfasster Weltsicht und Bildlichkeit oder die Veränderung von Inhalten beim Wechsel von einem Medium in ein anderes. Kulturgeschichtlich betrachtet wandelte sich die Stellung von Literatur im Kontext der Künste und Medien stark, kulturelle Prozesse werden immer häufiger aus intermedialer Perspektive untersucht.

Die moderne Komparatistik (Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft) definiert sich nun als transdisziplinär und intermedial (früher sprach man noch von Wechselseitiger Erhellung der Künste, Literatur und anderen Künsten, dann von Transliterarität, um auf die bevorzugte Stellung der Literatur in diesem Forschungsbereich hinzuweisen). Transdisziplinarität und Intermedialität gewinnen in einer Zeit der Globalisierung, in der die modernen Massenmedien das Bild unserer Welt grundlegend verän-

dern und in der die Kulturen dieser Welt in einen direkteren Dialog zueinander getreten sind als je zuvor, immer stärker an Bedeutung. Die heute so wichtigen Forschungsfelder der Transkulturalität, des Kulturtransfers, der literarischen Übersetzung und der Intermedialität spiegeln die neue Ausrichtung der Komparatistik wider. Sie sind aber auch unerlässlich angesichts einer kulturellen Situation, in der Grenzen zwischen den Künsten selbst nicht mehr klar zu ziehen sind und darüber hinaus Kunst von Nicht-Kunst oft nur schwer zu unterscheiden ist. Daraus resultiert ein neuer Blick auf die Gegenstände, der die Trennung in traditionelle Einzeldisziplinen nicht ohne weiteres gestattet und der besondere methodologische Perspektiven erfordert.

Auf diese Weise gewinnt die komparatistische Auseinandersetzung mit den unterschiedlichsten Literaturen und Medien unter den aktuellen Bedingungen zusehends an Bedeutung; sie wird zum unverzichtbaren Bildungsauftrag der Universitäten des 21. Jahrhunderts. Denn meiner Meinung nach gehören Aufgeschlossenheit und eine Qualifikation zur „Europafähigkeit“ zu jedem geisteswissenschaftlich orientierten Beruf (für zukünftige Wissenschaftler_innen, aber auch für Lehrer_innen, für alle, die sich mit Kultur auseinandersetzen). Eine intensive Beschäftigung mit der eigenen und mit fremden Kulturen ist in Europa und in einer globalisierten Welt unerlässlich. György Konrad, der ungarische Schriftsteller und Philosoph, sagte einmal: „Man kann seine eigene Kultur nur wirklich verstehen, wenn man die der anderen kennt“. Erst diese Doppelperspektive, die Fähigkeit, die eigene und die fremde Identität wahrzunehmen und sich bewusst zu machen, verhindert Engstirnigkeit und öffnet den Blick für grenzüberschreitendes Denken.

Literarische Texte sind integrale Bestandteile des kulturellen Gesamtzusammenhangs. Sie stellen nicht einfach Welt dar, wie sie ist oder wie sie sein könnte, sondern sie kodieren Ängste und Wünsche, sie reproduzieren, erschaffen oder widersprechen Verhaltensnormen. In literarischen Texten kristallisiert sich Kultur, sie schaffen Kultur. Deswegen muss auch das Verhältnis zwischen Literaturwissenschaft und Kulturwissenschaft ein wechselseitiges sein: man benötigt zweifellos ein profundes historisches Wissen, um literarische Texte richtig einordnen und verstehen zu können. Andererseits verraten literarische Texte auch viel über die kulturelle Situation, in der sie entstanden sind. Dies fordert auch von modernen Komparatist_innen die Fähigkeit des „close reading“, der genauen Textanalyse (die vor allem in den 1970er Jahren noch die ausschließliche Forderung an die Literaturwissenschaftler_innen war). Literarische Texte sind aber nicht nur eine kulturgeschichtliche Fundgrube, sondern sie schaffen Welt in verdichteter, reflektierter, symbolischer Form, die man zu entschlüsseln versuchen muss. Die kulturelle Leistung eines

literarischen Textes besteht nicht darin, historisches Material zu überliefern, sondern zu hinterfragen, wie dieses Material eingesetzt, montiert, verändert und funktionalisiert wird. Man muss unerlässlich hinterfragen, was mit einem Text in der Transformation in einen anderen kulturellen Bereich und in ein anderes Medium geschieht. Dies sollte am Beispiel des anfangs vorgestellten französischen Projekts *Austerlitz* verdeutlicht werden.

Bibliographie

Primärtexte

Sebald, W.G. (2001): *Austerlitz*. Frankfurt a. M.: Fischer.

Sekundärtexte

Brown, Calvin S. (1959): „Comparative Literature“. In: *The Georgia Review* 13, 167-189.

Brunel, Pierre/Pichois, Claude/Rousseau, André-Michel (2000): *Qu'est-ce que la littérature comparée?*
Paris: A. Colin.

Chevrel, Yves (1989): *La littérature comparée*. Paris: Presses Univ. de France PUF.

Dyserinck, Hugo (1977): *Komparatistik. Eine Einführung*. Bonn: Bouvier (Aachener Beiträge zur Komparatistik 1).

Frenz, Horst (1956): „Teaching the Comparative Arts? A Challenge“. In: *College English* 18, 67-71.

Guyard, Marius-François (1961): *La littérature comparée*. Paris: Presses Univ. de France PUF.

Remak, Henry H.H. (1961): „Comparative Literature. Its Definition and Function“. In: Stallknecht, Newton P./Frenz, Horst (Hg.): *Comparative Literature. Method and Perspective*. Edwardsville: Southern Illinois UP, 3-37.

Schmeling, Manfred (Hg.) (1981): *Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis*. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.

Weisstein, Ulrich (1968): *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*. Stuttgart u.a.: Kohlhammer.

