



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Bildverarbeitung in der Literatur
am Beispiel von Hanns-Josef Ortheils *Im Licht der Lagune*
und Christoph Geisers *Das geheime Fieber*“

Verfasserin

Rebecca Ruis

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Roland Innerhofer

Danksagung

Besonderer Dank gilt Herrn Univ.-Prof. Dr. Innerhofer für die Betreuung meiner Arbeit, für die anregenden Kommentare, die vielen wertvollen Vorschläge und für das genaue Redigieren.

Tiefer Dank gebührt meinem Partner Dr. Markus Fellingner für die kunsthistorische Beratung und die zahlreichen inspirierenden Gespräche, aber auch für die stetige Motivation, die mentale Unterstützung und für so vieles mehr, das an dieser Stelle den Rahmen sprengen würde.

Lieben Dank allen Freunden und Kollegen, die mich in der Zeit der Abfassung auf welche Weise auch immer unterstützt haben – allen voran Michaela Kämpfer und Therese Ruckenthaler.

Natürlich auch großen Dank an meine Eltern, ohne deren Geduld und Liebe mir dieses Studium wohl nicht möglich gewesen wäre.

Eidesstattliche Erklärung

*Ich erkläre hiermit an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit
selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen
Hilfsmittel angefertigt wurde. Die aus fremden Quellen direkt oder
indirekt
übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.*

*Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen
Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.*

Wien, im Jänner 2013

Rebecca Ruis

<u>Inhaltsverzeichnis</u>	Seite
<u>1. Vorbemerkungen</u>	4
1.1. Problemstellung – Strukturierung – Forschungsfragen	5
1.2. Forschungsstand	6
<u>2. Theoretischer Abschnitt</u>	8
Vorbemerkung zum Theoretischen Abschnitt	8
<u>2.1. Zum „iconic turn“ und zur Repräsentation</u>	9
2.1.1. Der „iconic turn“	9
2.1.2. Repräsentation	13
<u>2.2. Die Beschreibung in Rhetorik und Literatur</u>	17
2.2.1. Die Beschreibung in der Rhetorik (Ekphrasis)	17
2.2.2. Die Beschreibung in der Literatur (Ut pictura poesis)	21
<u>2.3. Entwicklung der Beziehung der Künste</u>	24
2.3.1. Harsdörffer – Bodmer – Breitingen	24
2.3.2. Winckelmann – Lessing – Heinse	27
<u>2.4. Das Verhältnis von Bild und Schrift</u>	35
2.4.1. Zur Relation von Bild und Schrift	35
2.4.2. Zur Transposition von Bild in Schrift	38
<u>3. Werkanalyse</u>	45
Vorbemerkung zur Werkanalyse	45
3.1. <i>Bilder als Expression:</i> Hanns-Josef Ortheil: „Im Licht der Lagune“	46
3.1.1. Entstehungsanekdoten und Plot	46
3.1.2. Ein Bild der Zeit: Venedig im 18. Jahrhundert	49
3.1.3. Zur narrativen Technik	55

3.1.4. Der Weg zur Expression	56
3.1.4.1. Der Protagonist –die Kunstfigur –der Heilige–das Wunderkind	56
3.1.4.2. Fiktive Rezeption	57
3.1.4.3. Produktion–Selbstdefinition	64
3.2. <i>Bilder als Impression: Christoph Geiser: „Das geheime Fieber“</i>	84
3.2.1. Entstehung und Plot	84
3.2.2. Zur narrativen Technik	87
3.2.2.1. Die vier Narrationsebenen	87
3.2.2.2. Das Begehren des Protagonisten	89
3.2.2.3. Vorstellung der Narrationsebenen	91
3.2.4. Impressionen	99
3.2.4.1. Detailimpressionen–unbetitelte unspezifische Bildfragmente	99
3.2.4.2. Spiegel	104
3.2.4.3. Licht	107
3.2.4.4. Bewegung	112
3.2.5. Identifikation	119
3.2.6. Selbstauflösung	121
3.3.1. Anwendung der Metarelation und <i>mise en abyme</i> -Untersuchung auf die Romane	129
3.3.2. Gegenüberstellung ausgewählter Kriterien aus den beiden Romanen	133
3.3.3. Graphische Darstellungen	134
3.3.3.1. Synästhesie, Wort-und Farbverwendung in „Im Licht der Lagune“	134
3.3.3.2. Darstellung der Ebenen in „Das geheime Fieber“	137
<u>4. Resümee</u>	139
<u>5. Literatur- und Abbildungsverzeichnis</u>	143
<u>6. Anhang</u>	154
6.1. Zusammenfassung	154
6.2. Abstract	155

6.3. Werke Caravaggios in der Dramaturgie Geisers	156
6.4. Werke Caravaggios in chronologischer Reihenfolge	158
<u>7. Abbildungen</u>	
Abb. 1. J.M.W. Turner: „Bridge of Sighs Ducal Palace and Custom House – Canaletti Painting“	162
Abb. 2. J.M.W. Turner: „Venice“	163
Abb. 3. J.M.W. Turner: „Light and Colour (<i>Goethe's Theory</i>) – The morning after the Deluge – Moses writing the book of Genesis“	164
Abb. 4. M. M. da Caravaggio: „Amor vincit omnia“	165
Abb. 5. M. M. da Caravaggio: „David und Goliath“	166

1. Vorbemerkung

Das Thema der (literarischen) Bildverarbeitung, das diese Arbeit behandeln soll, erfreut sich seit drei Jahrzehnten großer Aktualität. Es gibt verschiedenste Varianten, wie moderne Autoren Bilder einsetzen. Wie heterogen dies vonstatten gehen kann, verdeutlicht der Vergleich der beiden von mir untersuchten Romane, die lediglich als zwei Möglichkeiten aus einer unzähligen Fülle von Variationen aufgezeigt werden können: Hanns-Josef Ortheils „Im Licht der Lagune“ (1999) und Christoph Geisers „Das geheime Fieber“ (1987). Diese Heterogenität war für die Werkauswahl entscheidend, denn die beiden Romane behandeln Bilder auf gänzlich unterschiedliche Weise, wodurch eine interessante Gegenüberstellung ermöglicht wird. Die chronologische Ordnung stellt Geisers „Das geheime Fieber“ (1987) vor Ortheils „Im Licht der Lagune“ (1999). Dass diese Chronologie in der Werkanalyse umgekehrt wird, lässt sich dadurch erklären, dass nicht der Zeitpunkt der Edition im Vordergrund stand, sondern dass erzählanalytische Aspekte die Reihenfolge bestimmten. Ortheil bedient sich einer eher konventionelleren, linearen Form des Erzählens (vgl. Kapitel 3.1.3.), und greift auch in seiner Bildverarbeitung vor allem auf die Tradition der Intertextualität zurück (vgl. Kapitel 3.1.2. und 3.1.4.). Geiser, dessen Roman mehr als zehn Jahre vor „Im Licht der Lagune“ erschien, arbeitet dagegen eher postmodern und reagiert damit viel eher als Ortheil auf die neueren Entwicklungen des theoretischen Bild-Text-Diskurses. Dies zeigt sich auch in Geisers Erzähltechnik, die verschiedene Erzählebenen verschmelzen lässt (vgl. Kapitel 3.2.2.) und in seiner intermedialen Bildverarbeitung (vgl. Kapitel 3.2.4.). Ortheil fächert das Thema der Bildverwendung eher breit und variantenreich auf und nimmt Bezug auf eine Reihe von historischen Positionen des theoretischen Diskurses. Er lässt seine Figuren bekannte und reale Künstler rezipieren, um dann die künstlerische Produktion des Protagonisten Andrea aufzuzeigen, die zugleich auch Spiegelung der persönlichen Entwicklung von Andrea darstellt. Geiser hingegen geht im Vergleich dazu eher in die Tiefe. Beinahe spielerisch schwankt er zwischen der Realwelt des Protagonisten und der Biographie des Künstlers Caravaggio. Geisers Ich-Erzähler wird von einem Bild eingenommen und begibt sich auf eine Reise, um weitere Werke des Künstlers betrachten zu können. Auf dieser taucht er immer mehr in die Lebensgeschichte und die Bilder des Malers ein, bis er gegen Ende beinahe mit Leben und Werk Caravaggios zu verschmelzen scheint.

1.1. Problemstellung/ Strukturierung/ Forschungsfragen

Als Einstieg in die Thematik soll der aktuelle Terminus des „*iconic turn*“ näher untersucht werden, da dieser in enger Verbindung zur Bildverarbeitungstradition der modernen Gegenwartsliteratur steht. Im Zusammenhang mit dem „*iconic turn*“ soll auch eine kurze Klassifikation der „Familie der Bilder“ nach Mitchell aufgezeigt werden, worauf ein kurzer Exkurs zur Thematik der Repräsentation und des Bilderverbots folgt. Als nächstes soll der Begriff der Ekphrasis erläutert, terminologisch hergeleitet und seine Entwicklung im Laufe der Geschichte kurz umrissen werden, da darauf im Zuge der Abgrenzung des Ekphrasisbegriffs von jenem der Bildverarbeitung nicht verzichtet werden kann. Darauf soll eine kompakte Ausarbeitung der Beziehung der Künste gegeben werden, in deren Zuge neben Harsdörffer, Bodmer und Heinse vor allem auf Winckelmann und Lessing eingegangen werden wird, da sich diese literaturtheoretischen Entwicklungen zumindest in Andeutungen auch in Geisers Roman wiederfinden lassen. Um die Relation von Bild und Schrift zumindest ansatzweise zu erfassen, werden wichtige Positionen verschiedener Philosophen herangezogen. Der Abschnitt zur Transposition von Bild in Schrift beschäftigt sich vornehmlich mit Schleiermachers Übersetzungstheorie und Martina Mais Aufarbeitung der Metafiktion und Metarelation, die die Herstellung einer Beziehung von bildnerischem und schriftlichem Kunstwerk erlaubt.

Auf diesen theoretischen Teil folgt der analytische Abschnitt, die Werkanalyse, die sich in zwei Teile gliedert. Der erste Teil behandelt die Bildverarbeitung bei Hanns-Josef Ortheil und dessen Roman „Im Licht der Lagune“, der zweite Teil behandelt die Bildverarbeitung bei Christoph Geiser und dessen Roman „Das geheime Fieber“. Durch ausgewählte Kriterien sollen die durchaus sehr unterschiedlichen Herangehensweisen, Bilder in Texten zu behandeln, näher untersucht werden. Eine Reihe von Forschungsfragen finden darin Eingang: Welche spezifischen Möglichkeiten nutzen die beiden Autoren, Bilder zu verwenden? In welcher Weise werden Bilder in die Texte eingebaut, welche Funktionen werden ihnen verliehen? Inwiefern beeinflussen sie den Text? Gestalten sich die Bilder als handlungsbestimmend, treiben sie diese voran oder unterstreichen sie die Aussage des Textes? Spiegelt sich die individuelle Maltechnik des Künstlers in irgendeiner Form im Schreiben des Autors? Wählt ein „modern“ arbeitender Autor einen (zumindest zur Zeit seines Schaffens) progressiven Künstler, oder ist gar das Gegenteil der Fall? Inwieweit ist zu erkennen, in welchem Maße sich der Schriftsteller mit dem bildenden Künstler bzw. dessen Biographie auseinandersetzt, und inwieweit fließt dieses kunsthistorische und

kunsttheoretische Wissen in den Roman ein? Werden die Bilder derart beschrieben, dass der Rezipient eine konkrete innere Vorstellung davon entwickeln kann, oder werden sie auf andere Weise geschildert? Diese und andere Probleme sollen im Analyseteil erkundet werden. Es ist eine Fülle von Texten zu verzeichnen, die sich für das Thema der literarischen Bildverarbeitung geeignet hätten. Dass meine Auswahl nun auf je einen Roman von Hanns-Josef Ortheil und Christoph Geiser fiel, lässt sich durch die Tatsache erklären, dass die beiden Romane sowohl in ihrer jeweiligen Strategie der Bildverarbeitung als auch in ihrer Struktur und Erzählweise unterschiedlicher nicht sein könnten. Dies ermöglicht eine prägnante Gegenüberstellung, an der die Bandbreite der Möglichkeiten der gegenwärtigen literarischen Bildverarbeitung gut aufzuzeigen ist. Auf dieser Bandbreite lassen sich, gemäß auch der Entwicklung in der Forschungsliteratur, zwei Markierungen festlegen. Einerseits die historisch-intertextuelle, die der traditionellen Ästhetik verbunden und durch Ortheil vertreten ist. Den Gegenpol dazu setzt Geisers Roman „Das geheime Fieber“, der, obwohl 12 Jahre vor „Im Licht der Lagune“ erschienen, eher intermedial arbeitet und bei dem Wirklichkeits- und Fiktionsebenen zunehmend verflochten werden. Die beiden Romane nehmen auf dieser Palette durchaus prägnante Positionen ein, deren Unterschiede sich gut verdeutlichen lassen. Es soll weiters versucht werden, charakteristische Vorgangsweisen, beispielsweise Ortheils Farbvokabular und synästhetische Wahrnehmungsbeschreibung oder Geisers Spiel mit den Erzählebenen auch anhand von statistischen Methoden zu analysieren und anhand von Diagrammen darzustellen. Die Arbeit bedient sich überwiegend der literaturtheoretischen Methoden der Hermeneutik, Rezeptionsästhetik, Intertextualität und der Intermedialität.

Für die wichtigsten und am häufigsten zitierten Bücher verwende ich folgende Abkürzungen mit nachfolgender Seitenangabe: Im Licht der Lagune (L), Das geheime Fieber (F), Venedig im achtzehnten Jahrhundert (V), Modern Painters, Band I-II (MP I-II), Modern Painters, Band V (MP V). Ist vom „Protagonisten“ in „Im Licht der Lagune“ die Rede, so ist stets Andrea gemeint. Den Protagonisten in „Das geheime Fieber“ bezeichne ich auch als Ich-Erzähler.

1.2. Forschungsstand

Die Bild-Text-Forschung weist eine Vielzahl von wissenschaftlichen Publikationen auf. Einige besonders relevante und aufschlußreiche sollen an dieser Stelle kurz genannt werden. Da wäre zunächst Wolfgang Harms Veröffentlichung „Bild und Text, Text und Bild“ (1990) anzuführen, die eine vielfältige Palette an Opportunitäten, den Bild-Text-Diskurs darzulegen,

bietet, und die auch W.J.T. Mitchells wichtigen Aufsatz „Was ist ein Bild?“ enthält. Der Band versammelt Beiträge des gleichnamigen Symposiums, das 1988 stattfand und von der Deutschen Forschungsgesellschaft unterstützt wurde. Durch die Zusammenarbeit von Historikern, Linguisten, Kunsthistorikern und Literaturwissenschaftlern liegt der Fokus vor allem auf historischer und interdisziplinärer Methode. Ulrich Weissteins „Literatur und Bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes“ (1992) beleuchtet den Mediendiskurs aus komparatistischer Perspektive. Als Gegenpol zu dieser der Komparatistik verhafteten Ausrichtung kann Bernard Dieterles „Erzählte Bilder. Zum narrativen Umgang mit Gemälden“ (1988) betrachtet werden. Diese Untersuchung zeigt, dass es durchaus möglich ist, die Bild-Text-Relation vollständig aus literaturwissenschaftlicher Sicht zu beleuchten. Das Fundament für Dieterles Arbeit bilden die Analysen von Wilhelm Waetzold und August Langens. Es wird ein breiter Überblick deutscher und französischer Literatur zum „erzählten Bild“ geboten, der sich vom 18. bis ins 20. Jahrhundert erstreckt. Gottfried Boehms und Helmut Pfotenhauers „Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung“ (1995) unternimmt die Untersuchungen aus literaturhistorischer und diskursgeschichtlicher Sicht und besticht vor allem durch die detaillierte Aufarbeitung der Genese der „Ekphrasis“, die Fritz Graf eindrucksvoll darlegt. Ebenfalls stark der historischen Methode verhaftet ist Stefan Greif mit seinem Werk „Die Malerei kann ein sehr beredtes Schweigen haben. Beschreibungskunst und Bildästhetik der Dichter“ (1998). Die vor allem gattungsgeschichtlich ausgerichtete Untersuchung gibt einen umfassenden Einblick in antike und poetische Ekphrasis und spannt die Reichweite der Bildbeschreibung über die Romantik bis hin zu Sartre und Rilke. Martina Mais „Bilderspiegel – Spiegelbilder. Wechselbeziehungen zwischen Literatur und Bildender Kunst in Malerromanen des 20. Jahrhunderts“ (2000) nimmt sich des Bild-Text-Themas aus übersetzungstheoretischer Sicht an und widmet sich vor allem der *mise en abyme* Forschung, die es ermöglicht, Kunst und Text in Relation zu setzen. Anne-Kathrin Reuleckes Publikation „Geschriebene Bilder. Zum Kunst- und Mediendiskurs in der Gegenwartsliteratur“ (2002) legt das Augenmerk vor allem auf die Intermedialität und die Interdependenz. Der von Konstanze Fliedl herausgegebene Band „Kunst im Text“ (2005) vertritt ebenso das intermediale Verfahren. Er entstand im Zuge einer Tagung in Salzburg im Jahre 2004 und versammelt wertvolle und spannende Beiträge zur Bild-Text-Erörterung von Experten wie Wendelin Schmidt-Dengler, Peter Utz, Claudia Öhlschläger, Anne Duden und vielen mehr. Gänzlich auf die Bildforschung ausgerichtet ist W. J. T. Mitchells „Bildtheorie“ (2008), die für eine umfassende Beschäftigung mit sämtlichen peripheren Aspekten zum Thema Bild steht. Die Entwicklung der

Forschungsliteratur zeigt, dass frühere Untersuchungen eher die Tendenz zur historisch-intertextuellen Methode aufweisen, während spätere Analysen sich eher der Intermedialität zuwenden. Diese Entwicklung soll auch durch die gewählte Reihenfolge der Romane in der Werkanalyse nachgezeichnet werden (vgl. Kapitel 1.1.). Wenn auch die Reihenfolge der Analyse mit der Entwicklung der Forschungsliteratur korrespondiert, muss erwähnt werden, dass sich diese Entwicklung nicht in der Chronologie der Veröffentlichung der Romane widerspiegelt, denn der früher erschienene Roman verwendet eher die Techniken der späteren, also neueren Forschungsliteratur und umgekehrt.

2. Theoretischer Abschnitt

Vorbemerkung zum Theoretischen Abschnitt

Der erste Teilbereich der vorliegenden Arbeit widmet sich der Theorie zum Text-Bild-Diskurs. Die theoretische Literatur zu diesem Thema wuchs in den letzten Jahrzehnten stark an und scheint unerschöpflich, weshalb lediglich behandelt werden kann, was für die Romane wichtig ist oder worauf sich die Romane selbst beziehen. Der Theorieteil stellt sozusagen das theoretische Grundgerüst und das wissenschaftliche Fundament dar, auf dessen Grundlage die Romananalyse aufbauen soll. Zunächst wird auf die aktuelle Strömung des sogenannten „*iconic turn*“ eingegangen, der sich in den letzten Jahrzehnten ausbildete. Die beiden Romane entstanden in den Jahren 1987 und 1999, in einer Zeit also, die vom „*iconic turn*“ durchaus schon voll geprägt war. Von diesem modernen Bezug ausgehend wird die Beschreibung in Rhetorik und Poetik behandelt. Vor allem die Definition der Ekphrasis ist interessant, da zu überprüfen sein wird, ob in den Romanen ekphrastisches Beschreiben vollzogen wird. Die poetische Beschreibung widmet sich kurz Aristoteles und Horaz und geht fließend über in die Entwicklung der Beziehung der Künste, die kurz nachgezeichnet wird. Der Schwerpunkt wird vorrangig auf Winckelmann, Lessing und Heinse liegen, da sich die gewählten Romane, vor allem Geisers „Das geheime Fieber“, explizit auf Winckelmann und Lessing beziehen. Des Weiteren sind gewisse Schilderungstechniken bei Geiser bemerkbar, die auch bei Heinse schon zu beobachten sind. Nach dieser historischen Auseinandersetzung folgt wieder ein Schwenk in die Gegenwart, um die Problematik der Relation von Bild und Schrift kurz aufzuzeigen, die natürlich auch die Autoren vor eine große Schwierigkeit stellt – vor die Schwierigkeit der Intermedialität. Im Abschnitt zur Bild-Text-Relation werde ich kurz auf Stellungnahmen von Barthes, Benjamin, Lacan und Titzmann eingehen. Der letzte Punkt widmet sich der Transposition von Bild in Schrift und zeigt einige Möglichkeiten auf, wie diese vonstatten gehen kann. Vor allem sind Martina Mais Begriffe der *mise en abyme* und

der Metarelation/ Metafiktion von großer Wichtigkeit, da im Analyseteil noch zu untersuchen sein wird, inwieweit sich beide Konzepte auf die gewählten Romanen anwenden lassen.

2.1. Zum „iconic turn“ und zur Repräsentation

2.1.1. Der „iconic turn“

Noch 1967 rief Maurice Merleau-Ponty aus: „Eine Macht der Bilder gibt es nicht mehr.“¹

Binahe 40 Jahre später konstatiert Hubert Burda: „Es sind nicht Texte, sondern Bilder, die die Wende zum 21. Jahrhundert markieren und sich in unsere Köpfe eingebrannt haben.“²

Diese Verschiebung in der Bewertung der Wichtigkeit und Bedeutung von Bildern scheint eine neue Ära eingeleitet zu haben. Dass das Interesse an Bildern und bildgebenden Verfahren bzw. deren Auswirkungen auf die Kulturwissenschaft gerade in unserem digitalen Zeitalter verstärkt zutage tritt, nimmt nun nicht Wunder. Nicht immer scheint die Sprache das adäquate Medium zu sein: Am 12. September 2001 bricht die FAZ mit ihrer Tradition, auf Seite eins nur Worte sprechen zu lassen, und zeigt der Welt ein großformatiges Bild, das die flammenden Türme des WTC darstellt. Offenbar war hier etwas geschehen, das aller Worte entbehrte.³

Gottfried Boehm fasste das in den achtziger und neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts vermehrt in Erscheinung tretende (kultur)wissenschaftliche Interesse an der Entstehung, Verbreitung, Wahrnehmung und Interpretation von Bildern unter dem Begriff „ikonische Wende“ (*iconic turn*) zusammen.⁴ Der Begriff entstand in Anlehnung an Richard Rortys „*linguistic turn*“⁵, den Rorty erstmals in einer im Jahre 1967⁶ herausgegebenen

¹ Merleau-Ponty, Maurice: Das Auge und der Geist. Philosophische Essays. Reinbek: Rowohlt 1967. S. 290. Er erklärt dies wie folgt: „So lebhaft ‚uns‘ auch ein Kupferstich die Wälder, Städte, Menschen, Schlachten und Stürme ‚vergegenwärtigt‘, so ähnelt er ihnen doch nicht: Er ist nur etwas Farbe, die hier und da aufs Papier gebracht wurde. Er hält von den Dingen kaum ihre Gestalt fest, eine Gestalt, die auf ein Maß reduziert wurde, die verformt wurde und die verformt werden *mußte* – das Viereck zum Rhombus, der Kreis zum Oval – *um* den Gegenstand darzustellen. Es ist nur sein ‚Abbild‘, wenn er ‚ihm nicht ähnelt‘.“

² Burda, Hubert: „Iconic turn weitergedreht“ – Die neue Macht der Bilder. In: Maar, Christa und Hubert Burda (Hg.): Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder. Köln: DuMont Verlag ³2005. S. 11.

³ Vgl. Singer, Wolf: Das Bild in uns. Vom Bild zur Wahrnehmung. In: Maar, Christa und Hubert Burda (Hg.): Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder. Köln: DuMont Verlag ³2005. S. 56.

⁴ Boehm, Gottfried: Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder. In: Maar, Christa und Hubert Burda (Hg.): Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder. Köln: DuMont Verlag ³2005. S. 28. Vgl. auch Boehm, Gottfried (Hg.): Was ist ein Bild? München: Fink 1994.

⁵ Der Begriff wurde erstmals 1967 von dem amerikanischen Philosophen Richard Rorty als Titel eines Readers gebraucht und bezeichnet jene philosophiegeschichtliche Ausrichtung, die Richard Rorty in „Der Spiegel der Natur. Eine Kritik der Philosophie.“ beschreibt und die eine Entwicklung zur Folge hatte, die die Linguistik, Semiotik als auch die Rhetorik sowie diverse Modelle von „Textualität“ auf Gebiete der Humanwissenschaft anwendbar machte. Siehe Rorty, Richard: Der Spiegel der Natur. Eine Kritik der Philosophie. Frankfurt am Main 1987, sowie Rorty, Richard: *The Linguistic turn: essays in philosophical method* aus dem Jahre 1967. Rorty zitiert dort Bergmann: „*All linguistic philosophers talk about the world by means of talking about a suitable*

Aufsatzsammlung erwähnte und der, wie Mitchell es ausdrückt, „komplexe Resonanzen in anderen Humanwissenschaften zur Folge hatte“.⁷ W.J.T. Mitchell prägte in den USA den Begriff des „*pictorial turn*“, dessen philosophischen Anbeginn er im Denken von Ludwig Wittgenstein begründet sieht, und der sich in der angloamerikanischen Philosophie schon bei Charles Sanders Peirce wie auch bei Nelson Goodman verorten lässt. Beide Philosophen untersuchen Konventionen und Codes, die sich nicht-linguistischen Symbolsystemen bedienen.⁸ In Europa sieht Mitchell diese Linie etwa in der Phänomenologie, in Derridas „Grammatologie“, in den Forschungen der Frankfurter Schule und in Michel Foucaults „Beharren auf einer Geschichte und Theorie von Macht/ Wissen, die den Riß zwischen dem Diskursiven und dem [...] Sichtbaren und dem Sagbaren, als entscheidende Bruchlinie [...] zur Schau stellt“, ⁹ vertreten, wobei, wie er betont, all jene verschiedenen Auseinandersetzungen sich mit unterschiedlichen Problemfeldern konfrontiert sehen.

Der „*linguistic turn*“ sei nun in den bildenden Künsten angekommen, die „Zeichensysteme“ seien, von „Konventionen“ durchsetzt, voll von „Textualität“ und „Diskurs“.¹⁰ Der *linguistic turn*, so erklärt Gottfried Boehm, mündet in den *iconic turn*, und er versucht dies darzulegen, indem er (nach der Wendung zur Sprachkritik der Philosophie im 20. Jahrhundert) bei den Philosophen Husserl, Freud, Wittgenstein, Heidegger, Merleau-Ponty, Derrida und Castoriadis¹¹ zwei Schritte beobachten will. Der erste hat das Ziel, die prinzipielle Sprachabhängigkeit aller Erkenntnisse nachzuweisen. Der zweite führt, indem er die Tragfähigkeit der Sprache überprüft, zu deren Überschreitung, „denn schon wenn es um die Begründung der Wahrheit von Sätzen geht, muss man auf Außersprachliches zurückgreifen.“¹² Konstanze Fliedl bezeichnet die Sprache als eine „Pufferzone der Vernunft“, die sich zwischen Bild und Schrift schiebt.¹³ Bild und Sprache trennt Entscheidendes – allem voran die jeweilige Logik, denn die Logik der Bilder ist eine ganz

language. This is **the linguistic turn**, the fundamental gambit as to method, on which ordinary and ideal language philosophers (OLP, ILP) agree. Equally fundamentally, they disagree on what is in this sense a 'language' and what makes it 'suitable'. Clearly one will execute the turn. The question is why one should. Why is it not merely a tedious roundabout? I shall mention three reasons...[...] The phrase 'the linguistic turn' which Bergmann uses here and which I have used as the title of this anthology, is, to the best of my knowledge, Bergmann's own coinage." Rorty, Richard: *The Linguistic turn: essays in Philosophical Method*; with two retrospective essays. Chicago: University of Chicago Press 1967. S. 8-177.

⁶ Im selben Jahre erschien auch Maurice Merleau-Pontys Schrift. Hier spiegelt sich die Hinwendung zur Sprache und eine Abwendung vom Bild.

⁷ Mitchell, W. J. T.: *Bildtheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008. S. 101.

⁸ Vgl. Mitchell: *Bildtheorie*, S. 102.

⁹ Vgl. ebd., S. 102.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 105.

¹¹ Boehm, Gottfried: *Jenseits der Sprache*, S. 36.

¹² Vgl. ebd., S. 36.

¹³ Fliedl, Konstanze (Hg.): *Kunst im Text*. Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld 2005. (nexus 72), S. 303.

eigene und eine nur den Bildern inhärente, sie „[...] ist nicht-prädikativ, das heißt nicht nach dem Muster des Satzes oder anderer Sprachformen gebildet. Sie wird nicht gesprochen, sie wird wahrnehmend realisiert.“¹⁴

Es muss daran erinnert werden, dass die Erforschung des Verhältnisses von Wort und Bild in der Literatur eine relativ junge Erscheinung darstellt, und daß es der linguistische >turn< war, der überhaupt erst zu einer Konstitution des Bildes als wissenschaftlichem Gegenstand – jenseits der Kunstgeschichte – hat führen können.¹⁵ Das Medium des Bildes birgt nun aber auch ambivalente Züge, denn mit der Macht zu informieren geht auch die Macht zur Täuschung einher. Bilder sind schon seit der Antike stets immer wieder auch eingesetzt worden, um politische Anliegen und Absichten mittels Propaganda in eine gewünschte Richtung zu dirigieren.¹⁶ Einem Überschwang der Bilderlust und Bilderflut möchte Bazon Brock Einhalt gebieten. Euphoriker sollten sich darauf einstellen, „dass sie mit den bildgebenden Verfahren immer nur zur – freilich extrem interessanten – neuen Formulierung alter Hypothesen kommen können.“¹⁷

Der „*iconic turn*“ inspirierte nun auch die Gegenwartsliteratur der vergangenen drei Jahrzehnte. Tatsächlich stand die Produktion von Literatur, die (Bild)kunstwerke einbezieht, ab den 1980er Jahren in reicher Blüte. Um nur einige Beispiele zu erwähnen seien folgende Werke genannt: Gert Hofmann: „Der Blindensturz“ (1985); Peter Handke: „Die Lehre der Sainte Victoire“ (1984); Anne Duden: „Das Judasschaf“ (1985); Eva Pedretti: „Valerie oder das unerzogene Auge“ (1986); Christoph Meckel: „Ein roter Faden“ (1986); Anne Duden: „Der wunde Punkt im Alphabet“ (1995); Martin Mosebach: „Stilleben mit wildem Tier“ (1995); Brigitte Kronauer: „Die Einöde und ihr Prophet“ (1996); Elisabeth Binder: „Der Nachtblau“ (2000); Martin Mosebach: „Du sollst dir ein Bild machen“ (2005); Andrea Camilleri: „Maler; Mörder, Mythos. Geschichten zu Caravaggio“ (2006); Martin Mosebach: „Das Rot des Apfels. Tage mit einem Maler“ (2011). Die Provenienz diverser Motivik, die auch in die Gegenwartsliteratur einfließt, lässt sich schon und vor allem in der Literatur der Romantik (etwa bei Ludwig Tieck, E.T.A. Hoffmann oder auch bei Theodor Storm, um nur einige Beispiele zu nennen) finden.

¹⁴ Boehm, Gottfried: Jenseits der Sprache, S. 28.

¹⁵ Reulecke, Anne-Kathrin: Geschriebene Bilder. Zum Kunst- und Mediendiskurs in der Gegenwartsliteratur. München: Fink 2002. S. 24.

¹⁶ Boehm: Jenseits der Sprache, S. 50.

¹⁷ Brock, Bazon: Quid tum? Was folgt dem Iconic Turn? In: Maar, Christa und Helmut Burda (Hg.): Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder. Köln: DuMont ³2005. S. 331.

Zur Klassifikation von Bildern:

Der im Titel dieser Arbeit gewählte Begriff Bildverarbeitung ist eng verbunden mit Techniken wie der „Ekphrasis“ oder „Energeia“, geht jedoch darüber hinaus. Gerade diese „traditionellen“ Formen finden in den gewählten Romanen kaum bis keine Verwendung. Um den Begriff der Bilder zunächst aufzufächern, soll auf die von Mitchell erarbeitete Aufschlüsselung zurückgegriffen werden, die dieser „Die Familie der Bilder“¹⁸ nennt:

BILD

Ähnlichkeit/ Ebenbild

Graphisch	Optisch	Perzeptuell	Geistig	Sprachlich
-----------	---------	-------------	---------	------------

Als graphische Darstellungen gelten für ihn Gemälde, Zeichnungen, Statuen oder Pläne – diese werden vor allem vom wissenschaftlichen Fachbereich der Kunstgeschichte untersucht. In der Physik finden optische Bilder in Form von Spiegeln und Projektionen ihre Verwendung. Ein Grenzgebiet der Wissenschaften bilden die perzeptuellen Bilder, die durch Sinnesdaten und Erscheinungen wahrgenommen werden können. Geistige Bilder wie Träume, Erinnerungen, Ideen, Vorstellungsbilder und Phantasma werden in Psychologie und Erkenntnistheorie untersucht. Die Literaturwissenschaft wiederum beschäftigt sich eingehend mit sprachlichen Bildern, zu denen etwa Metaphern und Beschreibungen gehören. Die Bildverarbeitung, die in dieser Arbeit untersucht werden soll, besteht vorwiegend aus der Übertragung von graphischen (und teilweise auch geistigen) Bildern in sprachliche. Dieser Vorgang kann als Transposition bezeichnet werden, weswegen ich an späterer Stelle auf dieses Problem noch gesondert eingehen möchte [vgl. Kapitel 2.4.2.]. Das System der Schrift stellt eine „beruhigend simple, geradezu primitive Zeichenmenge“¹⁹ dar, dergegenüber der Reichtum und die Vielfältigkeit bildnerischer Zeichen (Linie, Farbe, Form, Material) geradezu unerschöpflich scheinen.²⁰ Der Fähigkeit der Sprache, diese Fülle adäquat auszudrücken, sind deutliche Grenzen gesetzt, wie auch an den Analysen der gewählten Romane ersichtlich werden wird.

¹⁸ Vgl. Mitchell: Bildtheorie, S. 20.

¹⁹ Fliedl, Konstanze (Hg.): Kunst im Text, S. 304.

²⁰ Siehe auch ebd., S. 304.

2.1.2. Repräsentation

Bilder bedeuten stets Repräsentation von etwas anderem. Repräsentation²¹ bedeutet, vereinfacht gesagt, von jemandem – durch etwas – für jemanden.²² Nur die letzte Stelle in diesem System muss durch eine Person vertreten sein. Von den drei in der Semiotik unterschiedenen Repräsentationstypen Ikon, Symbol und Index ist vor allem die ikonische Repräsentation für meine Untersuchung von Bedeutung. Die ikonische Repräsentation bezieht sich auf eine wie auch immer geartete Ähnlichkeit eines Begriffes mit dessen Repräsentanten. Daher kann ein Bild eine ikonische Repräsentation verkörpern, allerdings gibt es eine Vielzahl anderer Formen. Beispielsweise kann eine Rose, die mit Attributen wie Schönheit und Duft an Weiblichkeit erinnert, eine Frau repräsentieren. Die symbolische Repräsentation bedarf im Gegensatz dazu keiner äußerlichen Ähnlichkeit. Sie basiert auf einer gesellschaftlichen oder auch lediglich willkürlich getroffenen Konvention, die besagt, dass ein gewisses Zeichen eine akkurate Bedeutung trägt. In diesem Sinne ist auch die sprachliche Repräsentation eine symbolische, da auch Buchstaben und Wörter Sachverhalte oder Töne vertreten, die dem Repräsentierten nicht ähneln. Die indexikalische Repräsentation beruht auf einem Ursache-Wirkungs-Prinzip oder einer anderen existentiellen Beziehung. Als Beispiel sei hier der Fingerabdruck genannt.²³ Durch Bilder werden beispielsweise Objekte symbolisch repräsentiert, indem diese abgebildet werden, jedoch im Sinne von Wirkung und Ursache verweist dies auch auf den Künstler selbst, der durch das Kunstwerk, das ja zeigt, dass er präsent war, indexikalisch repräsentiert wird. Interessant ist das Thema der Repräsentation in Ortheils Roman „Im Licht der Lagune“. Nicht nur repräsentieren gemalte Bilder etwas abwesendes, stehen für Macht oder für den Versuch der Überwindung der Einsamkeit, auch das Malen selbst, die Herstellung von Bildern, repräsentiert die innere Entwicklung des Protagonisten Andrea (siehe Kap. 3.1.4.). In Christoph Geisers Roman „Das geheime Fieber“ repräsentieren Gemälde nicht nur Objekte der Begierde (dargestellte Jünglinge), die auf immer unerreichbar bleiben, vielmehr sichern Bilder auch das Fortschreiten des Romans, der durch die immer neuen Bildeindrücke neue Nahrung bekommt – die Reise des Protagonisten kann erst dadurch weitergehen (siehe Kap. 3.2.1.).

Eine Gesellschaft, die Repräsentationen hervorbringt, begegnet diesen auch stets mit Prohibitionen und Restriktionen, wie sich dies auch im Verbot der Götzenbilder

²¹ Vgl. Mitchell: Bildtheorie, S. 80.

²² Ebd., S. 80.

²³ Ebd., S. 84.

manifestierte.²⁴ Schon Plato erschienen Bildwerke mit ihren materialisierten und daher der Vergänglichkeit geweihten Körpern sinnlich und trügerisch und somit von der Wahrheit doppelt weit entfernt.²⁵

Dass „Bild“ auch „Repräsentation“ bedeutet, ist schon am Bilderverbot ersichtlich. Im 8. und 9. Jahrhundert entbrennen die Bilderlehren der Ostkirchen in einen Bilderstreit, der stets um das Verhältnis von Wirklichkeit und Ähnlichkeit kreist und um die Möglichkeit der Darstellung Christi, der als Gott gewordener Mensch das unsichtbare Göttliche repräsentiert und so der Darstellbarkeit erschlossen wird.²⁶

Ikonophilie und Ikonoklasmus sind nun als zwei Gegenbewegungen auszumachen. Die Argumentation und Rechtfertigung der Theologie und der Ikonophilen ist mit der Ideenlehre des Neo-Platonismus²⁷ versponnen, die eine Unterscheidung von Archetypus (Urbild), Typos (Abbild) und Ikone (gemaltes Bild) trifft. In den monotheistischen Religionen Christentum, Judentum und Islam besteht das Verbot, Gott in Gemälden oder als Statue abzubilden und damit zunächst eine generelle Ablehnung des Bildes.²⁸ Gottfried Boehm sieht im Dekalog des Buch Exodus im Alten Testament das erste bildtheoretische Dokument unserer Kultur²⁹: „Du sollst dir kein Bildnis noch irgendein Gleichnis machen, weder des, das oben im Himmel, noch des, das unten auf Erden, oder des, das im Wasser unter der Erde ist. Bete sie nicht an und diene ihnen nicht.“³⁰ Die mosaischen Gesetze verbieten dem Volk, Jahwe abzubilden. Dieser unterscheidet sich durch seine Unsichtbarkeit von den anderen Gottheiten. Allein im geschriebenen Wort der Heiligen Schrift ist Jahwe zugegen, weshalb die Thorarolle verehrt wird – ähnlich wie ein Bild.³¹ Die Ikonophilen argumentieren dagegen, dass Jesus das Ebenbild Gottes ist. Da Jesus das Abbild Gottes ist, wäre Gott als Urbild in Jesus enthalten, was eine Abbildung von Jesus und dessen Verehrung rechtfertigen würde. Die Ikonoklasten

²⁴ Vgl. Mitchell: Bildtheorie, S. 80.

²⁵ Siehe Boehm: Jenseits der Sprache, S. 34.

²⁶ Vgl. Reulecke, Anne-Kathrin: Geschriebene Bilder, S. 303 und Belting, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München: Beck ⁵2000. S. 170.

²⁷ Die Platonische Philosophie besagt, dass im Menschensohn das Urbild Gottes wie in einem Abbild enthalten wäre. Der Mensch nun wurde laut Genesis nach dem Ebenbild Gottes geschaffen (und war nicht dessen Ebenbild selbst) und besaß als Modell Christus, der als Gottmensch das eigentliche Bild Gottes ist und damit auch der Archetypus der Schöpfung. Daraus entstehen 2 Konsequenzen: Bild und Modell sind unterschiedlich, ohne jedoch in zwei verschiedenen Personen auseinanderzufallen. Die zweite Konsequenz ist die Verehrung der Person Christi. Da diese den Vater im Bild enthält, kann der Vater im Sohn verehrt werden. Später wurde dies auf die Ikone übertragen, in der Christus selbst gesehen werden kann. Nicht das Abbild selbst wird verehrt, sondern die Person des Abgebildeten. Vgl. Belting: Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München: Beck ⁵2000.S. 173.

²⁸ Ausführlich informiert über dieses Thema Belting, Hans: Bild und Kult.

²⁹ Boehm: Jenseits der Sprache, S. 34.

³⁰ 2. Buch Moses, Kap. 20,4.

³¹ Vgl. Reulecke: Geschriebene Bilder, S. 303.

vertreten die Ansicht, dass das Bild Gottes in Jesus ein natürliches sei, wohingegen die Ikone, die der Maler von Jesus anfertigt, ein künstliches wäre: „Unter den Malern hält man denjenigen für den besten Meister, der so geschickt nach dem Leben mahlet, daß wir das Nachbild für das Urbild ansehen.“³²

Wie bedeutungsvoll und erforderlich die Unterscheidung der Ebenen des Bildes ist, zeigt auch Ralf Simons Interpretation der biblischen Geschichte des Goldenen Kalbes. Das Bild wurde von Bildtheoretikern schon vielfältig dekonstruiert³³, beispielsweise von Hans Jonas³⁴ in Darstellendes, Darstellung und Dargestelltes, von Lambert Wiesing³⁵ in darstellender Bildträger, die im Bild gegebene Darstellung und das Dargestellte, von Edmund Husserl³⁶ in physisches Bild, Bildobjekt und Bildsujet, und bei den Semiotikern³⁷ wurde der Zeichenträger (Token oder Signifikant) vom Inhalt (Sinn, Designat, Intension), und vom Objekt (Referenz, Bedeutung, Extension) separiert. Die doppelte Unterscheidung, die jeder kritischen Bildtheorie zugrunde liegt, ist in der Geschichte vom Goldenen Kalb dargestellt.³⁸ Das Volk der Israeliten, in Not befindlich und nicht in der Lage, die Rückkehr Moses und die Offenbarung zu erwarten, sammelt sich um Aaron, der es auffordert, sämtliche goldenen Ohrenringe anzusammeln. „Da riß alles Volk seine goldenen Ohrenringe von ihren Ohren, und brachten sie zu Aaron. Und er nahm sie von ihren Händen und entwarf’s mit einem Griffel und machte ein gegossenes Kalb. Und sie sprachen: Das sind deine Götter, Israel, die dich aus Ägyptenland geführt haben!“³⁹ Ralf Simon deutet nun die Szene derart, dass die Israeliten den Bildgegenstand mit dem Bildträger identifizieren, das heißt das Goldene Kalb, den Bildträger, die Statue, mit dem Bildgegenstand, also Gott. Der Wegfall der doppelten Unterscheidung wird nun fatal. Moses bringt nun die Schrift, die selbst zum Bild wird, da sie in die Tafeln eingeschrieben ist: „Als er aber nahe zum Lager kam und das Kalb und den Reigen sah, ergrimmte er mit Zorn und warf die Tafeln aus seiner Hand und zerbrach sie unten am Berge und nahm das Kalb, das sie gemacht hatten, und zerschmelzte es mit Feuer und zermalmte es zu Pulver und stäubte es aufs Wasser und gab’s den Kindern Israel zu trinken“.⁴⁰ Das Bild wird hier in seiner stofflich-dinglichen Konkretheit verinnerlicht.⁴¹ Das

³² Bodmer, Johann Jacob: Discourse der Malern. Hg. von Theodor Vetter. Frauenfeld: J. Hubers 1891. S. 40.

³³ Vgl. Simon, Ralf: Der poetische Text als Bildkritik. München: Wilhelm Fink 2009. (eikones), S. 42.

³⁴ Vgl. Jonas, Hans: Homo Pictor: Von der Freiheit des Bildes. In: Boehm, Gottfried (Hg.): Was ist ein Bild? München 1994. S. 105–124.

³⁵ Wiesing, Lambert: Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes. Frankfurt am Main: 2005.

³⁶ Husserl, Edmund: Phantasie und Bildbewusstsein. Hg. von Eduard Marbach, Hamburg 2006. S. 28.

³⁷ Ebd., S. 28.

³⁸ Vgl. Simon, Ralf: Der poetische Text als Bildkritik, S. 42.

³⁹ 2. Buch Moses Kapitel 32.

⁴⁰ 2. Buch Moses Kapitel 32.

goldene Pulver zu essen heisst, den Bildträger liquidiert und den Bildgegenstand zerkleinert zu haben.⁴² Ralf Simon folgert nun, dass das, was übrig bleibt, Gott ist, sofern das wahre Bild Gottes weder als Gegenstand vorstellbar noch als reales Ding vorhanden sein kann.⁴³

Möchte man die Unterscheidungen nun auf die zu untersuchenden Romane umlegen, ergeben sich folgende Erkenntnisse: Die Bilder Canalettos, die im Roman „Im Licht der Lagune“ rezipiert werden, zeigen Darstellungen Venedigs, die mit der realen Lokalität, mit dem Dargestellten (dem „echten“ Venedig) nichts zu tun haben, sondern vorwiegend Phantasiegebilde zeigen: „Der alte Meiser, der dieses Bild gemalt hat, hat die Kanäle und Häuser nicht wirklich studiert. Im Grunde hat er sie überhaupt nicht gesehen. Er hat sie höchstens andeutungsweise gemalt. Es sind so große Mängel darauf, daß ich viel zu lange bräuchte, sie alle aufzuzählen.“ (L 108) Das Abbild ist somit verfälscht und hat nur wenig Bezug zum „Urbild“: „[...] wir kennen Venedig zu gut, als daß uns solche Einzelheiten aufgefallen wären. Wir haben auf diesen Bildern unsere Stadt wiedererkannt, das hat uns genügt.“ (L 109) Die Darstellungen des Protagonisten Andrea wiederum zeigen anfangs noch „reale“ Teilstücke Venedigs (man erkennt etwa den Dogenpalast oder Barken auf dem Meer), zeigen allerdings immer mehr die Entfaltung des künstlerischen Reifeprozesses und der seelischen Entwicklung der Hauptfigur (siehe Kap. 3.1.4.). Das Abbild ist sozusagen keines eines Urbildes, sondern eher Ausdruck einer inneren Empfindung oder Befindlichkeit. Geisers Roman „Das geheime Fieber“ behandelt das Ergriffen werden des Protagonisten und Ich-Erzählers von Darstellungen, allen voran der Darstellung eines Knaben, der als Amor auf das Bild gebannt wurde. Den Protagonisten interessiert auch der Dargestellte, der Bub, der dem Künstler für den Amor Modell stand (F 17). Auch über den Bildträger wird oftmals reflektiert, beispielsweise wenn dieser nicht mehr heil geblieben ist (F 76). Die Darstellungen auf den Bildern Caravaggios zeigen jedoch meist keine Abbildung der Realwelt, eher sind es theologische (beispielsweise der Hl. Franziskus oder der Hl. Matthäus), literarische oder mythologische (Bacchus-Darstellungen) Sujets, die auf die Leinwand gebannt werden. Somit ist auch der Hintergrund, die theologische Deutung, die Symbolik in den Bildern von großer Wichtigkeit. Oftmals existiert kein Urbild, sondern vielleicht ein biblischer Text oder eine Legende, die nun verbildlicht, „vor Augen geführt“ werden soll. Gerade die spezielle Lichtmetaphorik Caravaggios, die auch Stimmungen vermittelt und große Aussagekraft hat, hat mit einer Abbildung im gewöhnlichen Sinne kaum etwas zutun. Eher ist es eine

⁴¹ Vgl. Simon, Ralf: Der poetische Text als Bildkritik, S. 42.

⁴² Ebd., S. 42.

⁴³ Ebd., S. 42.

Inszenierung des Künstlers für den Betrachter, ein Zeigen, das verdeutlicht, wie der Maler die dargestellte Szene vom Rezipienten gesehen haben will.

2.2. Die Beschreibung in Rhetorik und Literatur

Der Begriff der Beschreibung findet sich sowohl in Wissenschaft als auch in der Literatur, tritt aber unterschiedlich in Verwendung. In der Literatur wird das Allgemeine zum Besonderen, und meist an einem Einzelfall aufgezeigt. Somit bildet die Fiktion der Literatur den Gegenpol zur Abstraktion der Wissenschaft.⁴⁴ Die Literatur bildet die Wirklichkeit nicht nur ab, sondern erschafft neue Wahrnehmungsinhalte. Jede literarische Beschreibung ist daher notwendig fiktiv.⁴⁵ Sie ist außerdem alt wie die Literatur selbst, und findet sich in Perfektion bereits bei Homer, gilt doch die Deskription des Achillesschildes im 18. Gesang der Ilias als Meisterwerk.

2.2.1. Die Beschreibung in der Rhetorik (Ekphrasis)

Befasst man sich mit dem Thema der Beschreibung, stößt man zwangsläufig auf den Begriff der Ekphrasis. Der Terminus soll daher kurz näher untersucht werden. Als rhetorische Disziplin oder literarische Gattung zeugt die Ekphrasis von der Bildkraft der Sprache und von ihrer Fähigkeit, Bilder zu erzählen.⁴⁶ Wirft man einen Blick in das Duden-Fremdwörterbuch, so findet sich unter dem Begriff der Ekphrasis die Erklärung: „Ek/phra/sis, die: -, ...phrasen <gr.>: (Rhet.) die detaillierte Beschreibung von Personen, Sachen, Ereignissen nach eigener Anschauung.“⁴⁷ Die Ekphrasis (gr., lat. *evidentia*, auch *descriptio*, *hypotyposis* genannt⁴⁸) kann als ein „völlig und restlos deutlich Machen“⁴⁹ bezeichnet werden, deren Anfänge sich in der griechischen Rhetorik der Kaiserzeit verorten lassen. Die Beschreibung gilt als eine Form der Rede, die ihren Gegenstand dem Zuhörer unmittelbar anschaulich macht, so daß er ihn eher zu sehen als zu hören meint, so als sei er bei den Vorgängen selbst anwesend. Die Bildbeschreibung⁵⁰ ist eine späte Nachahmung der antiken *Progymnasmata* (lat.

⁴⁴ Im Gegensatz zur literarischen Produktion wird in Wissenschaft und Philosophie von der unmittelbaren Anschauung abstrahiert. Vgl. Buch, Hans Christoph: *Ut Pictura Poesis. Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács*. München: Carl Hanser 1972. (Literatur als Kunst. Eine Schriftenreihe), S. 16.

⁴⁵ Siehe Buch, Hans Christoph: *Ut Pictura Poesis*, S. 16.

⁴⁶ Vgl. Boehm: *Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache*. In: Boehm, Gottfried und Helmut Pfotenhauer (Hg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Fink 1995. S. 24.

⁴⁷ Siehe Duden. *Das Fremdwörterbuch*. Band 5. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag ⁸2005.

⁴⁸ Vgl. Buch: *Ut Pictura Poesis*, S. 18.

⁴⁹ Graf, Fritz: *Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike*. In: Boehm, Gottfried und Helmut Pfotenhauer (Hg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, S. 143.

⁵⁰ Zur ausführlich dargestellten Entwicklung der Gattung siehe Graf, Fritz: *Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike*. In: Boehm, Gottfried und Helmut Pfotenhauer (Hg.): *Beschreibungskunst –*

praeexercitamenta) – *Progymnasmata* sind „Übungstexte“, die den Anfängerübungen angehören, welche den Rhetor in seine Kunst einführen.⁵¹ In den Rhetorenschulen werden dann Beschreibungen auch als alleiniger Redehalt versucht, und auf diesem Weg wird ihr die Möglichkeit zugestanden, sich zu einem Redebestandteil einer literarischen Gattung zu entwickeln.⁵² Doch nennt Fritz Graf noch eine weitere Möglichkeit: In den *Progymnasmata*, die Hermogenes von Thasos zugeschrieben werden, heißt es im Kapitel über die Ekphrasis, „es gebe auch die Meinung, sie sei gar keine Gattung, auch keine besondere Übung, sondern einfach die Beschreibung als solche [...]“.⁵³ Auch der römische Rhetoriklehrer Quintilian sieht in der Ekphrasis keine eigene Gattung, sondern diese als Inhalt von Exkursen, die alle möglichen Themen enthalten können.⁵⁴ Die antike Rhetoriktradition faßt Ekphrasis folglich als weiten Begriff, denn er bezeichnet sozusagen jede Deskription – die Bilddeskription kommt in dieser Kategorisierung des Begriffs gar nicht vor.⁵⁵ Gegenstand der Schilderungen können sowohl Personen sein als auch Sachen, Zeiten, Orte, Zustände und vieles mehr. Die Ortsbeschreibung (*topographia*, lat. *loci descriptio*) stellt einen Sonderfall der Beschreibung dar.⁵⁶

In der neueren Entwicklung wird der Ekphrasis-Begriff vor allem zur Bezeichnung von wissenschaftlicher oder literarischer Kunstbeschreibung verwendet. Murray Krieger nennt drei Definitionen bzw. Gebrauchsvarianten der Ekphrasis. Einerseits die „Bezugnahme auf die versuchte verbale Nachahmung eines Objekts aus dem Bereich der bildenden Kunst, in erster Linie der Malerei und Bildhauerei“⁵⁷. In dieser Definition setzt der Begriff, so Murray, „ganz klar die Abhängigkeit einer Kunst, der Dichtung, von einer anderen, der Malerei oder Bildhauerei, voraus.“⁵⁸ In einer etwas erweiterten Begriffsdefinition wäre Ekphrasis der Ausdruck für „irgendein angestrebtes verbales Äquivalent eines beliebigen visuellen Bildes, innerhalb oder außerhalb der Kunst.“⁵⁹ Hierbei handelt es sich um einen Einsatz der Sprache

Kunstbeschreibung. Krieger, Murray: Das Problem der Ekphrasis. Wort und Bild, Raum und Zeit – und das literarische Kunstwerk. In: Boehm, Gottfried und Helmut Pfotenhauer (Hg.): Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Wandhoff, Heiko: Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters. Berlin: Walter de Gruyter 2003. Greif, Stefan: Die Malerei kann ein sehr beredtes Schweigen haben, Beschreibungskunst und Bildästhetik der Dichter. München: Fink 1998, S. 81 – 95.

⁵¹ Vgl. Graf: Ekphrasis, S. 141.

⁵² Vgl. ebd., S. 149.

⁵³ Vgl. ebd., S. 144.

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 144. Graf verweist auf Quintilian, *Institutiones* 3,7, 26 – 28.

⁵⁵ Vgl. Graf: Ekphrasis, S. 145.

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 145.

⁵⁷ Krieger, Murray: Das Problem der Ekphrasis. Wort und Bild, Raum und Zeit – und das literarische Kunstwerk. In: Boehm, Gottfried und Helmut Pfotenhauer (Hg.): Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung, S. 42.

⁵⁸ Ebd., S. 43.

⁵⁹ Ebd., S. 43.

als Ersatz für das natürliche Zeichen, mit dem Begehren, etwas darzustellen, was eigentlich jenseits der Darstellungskraft von Wörtern als arbiträrem Zeichen liegt.⁶⁰

Weiters meint Krieger: „In der weitesten Auslegung des Begriffs der Ekphrasis sehe ich [...] die Wirkung des ekphrastischen Prinzips in jeder versuchten Konstruktion eines literarischen Werks, die bestrebt ist, dieses Werk als Konstrukt zum totalen Objekt zu machen, zum verbalen Äquivalent eines Objekts der bildenden Kunst.“⁶¹ Dies bedeutet also, dass die Ekphrasis das Kunstwerk in Sprache zu übertragen sucht. Der geschriebene Text soll das Kunstwerk in adäquater Weise vergegenwärtigen.⁶² Dieser Gedanke ist vor allem wichtig, wenn es zu untersuchen gilt, in welcher Art und Weise Literaten Bilder in ihren Texten be- oder erschreiben. Um im Wettstreit der Künste konkurrenzfähig zu sein, so könnte man Kriegers These auffassen, ist es für die Literatur von Bedeutung, sich über den Weg der Schriftlichkeit die Kunstwerke oder Objekte anzueignen.⁶³ Wichtig zu betonen ist, dass die Bildbeschreibung nicht des Bildes wegen geschehen ist, sondern der Beschreibung wegen. Nicht das Bild steht im Zentrum, sondern das Wort.⁶⁴ Krieger sieht den Vorläufer der Ekphrasis im Epigramm und die Fortsetzung im Emblem. In dieser von Krieger nachgezeichneten Entwicklung wird die hierarchische Lesart deutlich.⁶⁵ Das Epigramm, das eine Inschrift in ein visuelles Objekt darstellt, ordnet die Sprache dem Objekt unter. Ekphrasis zielt auf Ebenbürtigkeit oder kehrt die Verhältnisse sogar um, während das Emblem stets nach Erklärungen verlangt und sich auf den Text stützt, der nun seine Vormachtsstellung zu postulieren imstande ist.⁶⁶

Während also Krieger noch die „alte“, seit Lessing geforderte Kategorisierung in „Zeitkunst“ und „Raumkunst“ vornimmt und vertritt, beschreitet Thomas Mitchell einen neuen Weg. Er entwirft einen Ansatz, mit dem er den traditionellen „Paragone“ (Wettstreit) bzw. Vergleich der Künste überwinden möchte und der ein koalierendes Verfahren zu etablieren sucht. Dieses Vorhaben benennt er „*iconology*“ bzw. etwas später „*picture theory*“.⁶⁷

⁶⁰ Krieger: Das Problem der Ekphrasis, S. 43.

⁶¹ Ebd., S. 43.

⁶² Vgl. auch Reulecke: Geschriebene Bilder, S. 13.

⁶³ Vgl. Wandhoff, Heiko: Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters. Berlin: Walter de Gruyter 2003. S. 7.

⁶⁴ Graf, Fritz: Ekphrasis, S. 153.

⁶⁵ Siehe Krieger: Das Problem der Ekphrasis, S. 47.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 49.

⁶⁷ Vgl. Wandhoff: Ekphrasis, S. 7.

Der Kunsthistoriker Raphael Rosenberg wiederum erkennt einen „inflationären Gebrauch des Ekphrasis-Begriffs in der Literatur- und Kunstwissenschaft der vergangenen Jahrzehnte“.⁶⁸ Seine These besagt, Kategorien, entlehnt aus der Rhetorik, wurden nur so lange verwendet, bis spezifische und adäquatere kunstwissenschaftliche Termini gefunden wurden. Die Begrifflichkeiten aus der Rhetorik behielt man bei, jedoch mit neuer Bedeutung versehen und in eine neue Systematik eingebunden. Kurz gefasst wendet sich Rosenberg gegen eine Verflechtung der dichterisch-literarischen Beschreibung mit der rhetorischen (und nicht poetischen) Ekphrasis, spricht der antiken Ekphrasis die Narratio als notwendiges Charakteristikum ab und kritisiert, jegliche Art der Beschreibung, unabhängig von der angestrebten Wirkung, die mit ihr erreicht werden soll, mit dem Stempel der Ekphrasis zu belegen.

Es sind wesentliche Unterschiede literarischer und rhetorischer Ekphrasis hervorzuheben: Während der Rhetor Emotionen und Affekte evozieren und steuern will, hat der Dichter eine ganze Reihe von Zielen, die sich von der Demonstration dichterischer Kunstfertigkeit und Virtuosität bis zur Auslegungs- und Interpretationshilfe des Geschehens erstrecken.⁶⁹ Eine in diesem Zusammenhang wichtige rhetorische Kategorie, welche nicht auf die Ekphrasis beschränkt ist, ist jene der *Energieia* (*evidentia*). „*Energieia* ist mithin die Eigenschaft der Rede, Vergangenes – oder allgemeiner: nicht Gegenwärtiges – innerlich präsent zu machen und dabei scheinbar den Wortcharakter des Textes aufzuheben: das eben meint die Formel >aus Zuhörern Zuschauer machen<.“⁷⁰ Die *Energieia* zeichnet sich also durch eine ausdrucksvoll-illustrative Lebendigkeit der Sprache aus, die dem Leser (oder Hörer) das beschriebene Objekt buchstäblich vor Augen führt.⁷¹ Sie funktioniert unter Umgehung des Intellekts, der die Gefühle kontrollieren sollte.⁷²

Eine endgültige Definition dessen, was eine Beschreibung darstellt, kann kaum gegeben werden. Der Begriff variiert je nach Gebiet, je nachdem ob er in der Philosophie, in der Naturwissenschaft oder in der Geisteswissenschaft definiert werden soll. Sowohl die Grenzen von Beschreibung und Erklärung (*descriptio* und *definitio*) in der Logik, Beschreibung und

⁶⁸ Rosenberg, Raphael: Inwiefern Ekphrasis keine Bildbeschreibung ist. Zur Geschichte eines missbrauchten Begriffs. In: Knappe, Joachim (Hg.): Bildrhetorik. Baden Baden: Verlag Valentin Koerner 2007. S. 271 – 278. <http://kunstgeschichte.univie.ac.at/institut/mitarbeiterinnen/raphael-rosenberg/> Stand: 26.03.2012.

⁶⁹ Graf: Ekphrasis, S. 150.

⁷⁰ Ebd., S. 145.

⁷¹ Buch: Ut Pictura Poesis, S. 19.

⁷² Graf: Ekphrasis, S. 146.

Erzählung als auch Beschreibung und Bild sind fließend, ebenso wie jene zwischen Zustands- und Vorgangsbeschreibung.⁷³

Anhand dieser kurzen Darstellung des Ekphrasis- und Energiebegriffes wird deutlich, dass keines der beiden behandelten Werke sich tatsächlich der Ekphrasis, noch viel weniger allerdings der Energieia bedient. Weder im Roman „Im Licht der Lagune“ werden Gemälde tatsächlich derart beschrieben, dass der Leser ein „inneres Bild“ davon entwickeln könnte, eher zielen die gegebenen Beschreibungen auf entweder bekannte Künstler und Werke (Canaletto, Rosalba Carriera) oder sie dienen zur Untermalung der geistig-seelischen Entwicklung und als Ausdruck eben dieser. In „Das geheime Fieber“ werden ebenfalls keine Deskriptionen der Kunstwerke gegeben. Es wird die Neugier im Leser erweckt, die Gemälde selbst zu sehen – jedoch fällt es oftmals schwer, die unpräzisen Eindrücke, die von den Gemälden gegeben werden, bestimmten Werken zuzuordnen. Eine zumindest periphere Kenntnis des Werkes des Künstlers wäre in diesem Falle von großem Vorteil.

2.2.2. Beschreibung in der Literatur (Ut pictura poesis)

Für Aristoteles stellte der Dichter, ebenso wie der Maler oder Bildhauer, einen Nachahmer dar:

Da der Dichter ein Nachahmer ist, wie ein Maler oder ein anderer bildender Künstler, muß er von den drei Nachahmungsweisen, die es gibt, stets eine befolgen: er stellt die Dinge entweder dar, wie sie waren oder sind, oder so, wie man sagt, daß sie seien, und wie sie zu sein scheinen, oder so, wie sie sein sollten. All dies wiederum wird in einer sprachlichen Form ausgedrückt, in der Glossen und Metaphern und viele Veränderungen der Sprache enthalten sind; denn dies gestehen wir ja den Dichtern zu.⁷⁴

Die Kunst wurde seit Aristoteles auf die *mimesis* – die Nachahmung – festgelegt. Während der Begriff bei Aristoteles jedoch die primäre Nachahmung der Natur (welche stets das Ideal im Sinne hatte) meinte, wurde er später heterogen interpretiert. In der lateinischen Literatur wurde der Begriff der *mimesis* auf die sekundäre Nachahmung (lat. *imitatio*) beschränkt, der Kunst- und Literaturproduktion im klassischen Griechenland. In dieser Bedeutung hielt sich der Begriff bis in die Neuzeit.⁷⁵

⁷³ Vgl. Buch: Ut pictura poesis, S. 24.

⁷⁴ Aristoteles: Poetik. Griechisch/ Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 1998. S. 87.

⁷⁵ Vgl. Buch: Ut Pictura Poesis, S 21.

Eine Verbindung der Künste stellt schon Quintilian in seiner *Institutio Oratoria* her, indem er sagt, die betrachtende Kunst, beruhend auf Erkenntnis und Bewertung von Dingen (als Beispiel nennt er die Astronomie), unterscheide sich von der handelnden Kunst (als Beispiel gibt er die Tanzkunst) und von der bildenden, erschaffenden Kunst, der Malerei. Die Rhetorik, so meint Quintilian, bestehe nun im Handeln, „[...] doch scheint es mir, daß sie auch von den beiden anderen Kunstgattungen viel dazunimmt;[H.d.V.] denn sie kann manchmal mit der Betrachtung ihrer selbst willen sich zufriedengeben.“⁷⁶

Auch Leon Battista Alberti erkannte, dass der Erfindungsgeist sowohl dem Maler, als auch dem Dichter, Redner und Schriftsteller innewohnen sollte.⁷⁷ An dieser Stelle soll nun eine Textstelle Eingang finden, die in kaum einer Abhandlung über das Wort-Bild-Verhältnis fehlt. Der *Brief an die Pisonen* des Horaz wurde schon kurz nach seiner Veröffentlichung von Literaturtheoretikern interessiert aufgenommen. Der Rhetoriklehrer Quintilian zitierte ihn unter dem Titel *de arte poetica*. Die Abhandlung trägt denselben Titel wie der Text des Aristoteles, aber sie ist keine gelehrte Abhandlung.

ut pictura poesis: erit quae, si propius stes, te capiat magis, et quaedam, si longius abstes;
haec amat obscurum, volet haec sub luce videri, iudicis argutum quae non formidat
acumen; haec placuit semel, haec deciens repetita placebit.

Eine Dichtung ist wie ein Gemälde: es gibt solche, die dich, wenn du näher stehst, mehr fesseln, und solche, wenn du weiter entfernt stehst; dieses liebt das Dunkel, dies will bei Lichte beschaut sein und fürchtet nicht den Scharfsinn des Richters; dieses hat einmal gefallen, doch dieses wird, noch zehnmal betrachtet, gefallen.⁷⁸

Diese Formulierung ist nicht als Aufforderung⁷⁹ zu lesen und auch nicht auf die Festigung der Theorie der Schwesternkünste⁸⁰ anzuwenden, sondern eher als Warnung⁸¹ vor einer Gleichsetzung oder Verwechslung der Künste oder sogar als strenge Scheidung⁸² der Künste zu sehen. Wenn diese Ausrichtung in modernen Publikationen auch immer wieder betont wird, ist der Ausspruch dennoch zu einem festen Bestandteil der Bild-Schrift-Erörterung geworden, und die Gleichsetzung der Künste zieht sich durch die Literaturgeschichte. Werden

⁷⁶ Marcus Fabius Quintilianus: *Ausbildung des Redners*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995. Buch VII – XII. S. 263.

⁷⁷ Alberti, Leon Battista: *Das Standbild, die Malkunst, Grundlagen der Malerei*. Herausgegeben, eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Christoph Schaublin. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2000. S. 294/ 295.

⁷⁸ Horaz, Quintus Horatius Flaccus: *Ars Poetica*. Die Dichtkunst. Lateinisch/ Deutsch. Übersetzt und mit einem Nachwort herausgegeben von Eckart Schäfer. Stuttgart: Reclam 1994. S. 26/ 27.

⁷⁹ Vgl. Reulecke: *Geschriebene Bilder*, S. 128.

⁸⁰ Vgl. Greif: *Die Malerei kann ein sehr beredtes Schweigen haben*, S. 23.

⁸¹ Vgl. Reulecke: *Geschriebene Bilder*, S. 128.

⁸² Vgl. Greif: *Die Malerei kann ein sehr beredtes Schweigen haben*, S. 23.

die drei Worte „ut pictura poesis“ oftmals herangezogen, um die These der Affinität der Künste zu stützen oder zu belegen (beispielsweise indem übersetzt wird „Wie ein Bild sei das Gedicht“), stellt der Ausspruch, in seinen ursprünglichen Konnex zurückgestellt und nicht aus dem Kontext gerissen, eher eine Empfehlung dar, die Künste nicht gleichzusetzen, sondern sie in ihre jeweiligen Rahmen einzubetten. Lessing sollte dies mit seiner Laokoon-Schrift verteidigen. Ähnlich geschah dies mit einer Aussage, die dem griechischen Lyriker Simonides von Keos aus dem 6. Jhd. v. Chr. zugeschrieben wird: Die Dichtkunst sei eine sprechende Malerei und die Malerei sei eine stumme Dichtkunst.⁸³ Doch wenn auch die Verwandtschaft der Künste bis in die Zeit des Barock hinein vorherrschend ist, so gab es auch einen Gegenpol – den sogenannten „Wettstreit der Künste“, auch „Paragone“ genannt. Dennoch sieht Dieterle in Horaz’ Zitat bis zur Anfechtung Diderots und Lessings im 18. Jahrhundert uneingeschränkte Gültigkeit.⁸⁴

Über mehrere Epochen der Literaturgeschichte nimmt die Beschreibung eine wichtige Stellung ein und gilt als eigenes Genre. Mit der „malenden Poesie“ des ausgehenden 18. Jahrhunderts, die Lessing mit seinem „Laokoon“ zu durchbrechen suchte, wird eine Gattung weiterentwickelt, die sich in der griechisch-römischen Antike, in der europäischen Renaissance und im 17. und 18. Jahrhundert darbietet.⁸⁵

In den Schriften des Barock, vor allem bei Georg Friedrich Harsdörffer und Martin Opitz, werden die Dichtkunst und die Malerei noch als gleichwertige Künste angesehen. Interessanterweise wurde der Name „Barock“ für jenes Zeitalter, welches von Martin Opitz’ „Buch von der deutschen Poeterey“ und Gottscheds „Critischer Dichtkunst“ begrenzt ist, von der Kunstgeschichte auf die Literatur übertragen – veranlasst durch Heinrich Wölfflins Buch „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“ aus dem Jahre 1915.⁸⁶ Es ist dies ein Zeitalter, in dem Bild und Schrift noch die vielfältigsten Verbindungen eingehen. Man denke etwa an die Kunst der Emblemata (Krieger sieht im Emblem das ekphrastische Prinzip noch mehr realisiert als in der Ekphrasis selbst⁸⁷) oder das Zusammenspiel von Bild und Text in der Buchkunst. Walter Benjamin meint dazu: „Äußerlich und stilistisch – in der Drastik des

⁸³ Plutarch: De glor. Athen. 3 (Moral. 22; 346 F).

⁸⁴ Vgl. Dieterle, Bernard: Erzählte Bilder. Zum narrativen Umgang mit Gemälden. Marburg: Hitzerotz 1988. S. 15.

⁸⁵ Vgl. Buch: Ut Pictura Poesis, S. 22. Zu den weiteren deskriptiven Genres zählen die Bukolik und die Anakreontik (Idylle, Schäferspiel, Hirtenroman). Als wichtige Vertreter der Beschreibungsliteratur im 18. Jahrhundert wären Mörike („Maler Nolten“ 1832), Gottfried Keller (1. Fassung des „Grünen Heinrich“ 1854/55) und Gustave Flaubert („Madame Bovary“ 1857) zu nennen.

⁸⁶ Vgl. Sorensen, Bengt Algot: Geschichte der deutschen Literatur. München: Beck 2003. S. 116.

⁸⁷ Krieger: Das Problem der Ekphrasis, S. 47.

Schriftsatzes wie in der überladenen Metapher – drängt das Geschriebene zum Bilde. Kein härterer Gegensatz zum Kunstsymbol, dem plastischen Symbol, dem Bilde der organischen Totalität, ist denkbar als dies amorphe Bruchstück, als welches das allegorische Schriftbild sich zeigt. In ihm erweist sich das Barock als souveränes Gegenspiel der Klassik, wie man bisher in der Romantik nur es anerkennen wollte.“⁸⁸ Umberto Eco sieht einen deutlich ausgebildeten Aspekt von „Offenheit“ in der „offenen Form“ des Barock: „Die barocke Form ist dynamisch, strebt nach einer Unbestimmtheit der Wirkung.“⁸⁹

2.3. Entwicklung der Beziehung der Künste

2.3.1. Harsdörffer – Bodmer – Breitingen

Georg Philipp Harsdörffer⁹⁰ stellte schon in seinem „Poetischen Trichter“ (erschieden zwischen 1647 und 1653 in Nürnberg, Neudruck in der zweiten Auflage 1650) Vergleiche zwischen Poesie und Malerei her. Vor allem im vierten („Von der Nachahmung“ – „De imitatione“⁹¹, beispielsweise 4.2. „Vergleichung von der Mahlerey und der Poeterey“) und neunten („Von den Bildereyen“⁹², etwa 9.1. „Poeterey ist ein redendes Gemaehl“) Kapitel kehrt er die Bezüge der beiden Künste hervor, ohne jedoch einer den klaren Vorzug zu geben. Walter Benjamin bescheinigt dem Barockpoeten: „Harsdörffer als gewiegter Allegoriker ist, unter vielen Theoretikern, am gründlichsten für die Verflechtung aller Künste eingetreten.“⁹³

Eine diesbezüglich andere Auffassung vertraten die zürcher Gymnasialprofessoren Johann Jacob Bodmer (1698 – 1783) und Johann Jacob Breitingen (1701 – 1776). Sie waren Generationsgenossen Gottscheds und stehen für eine Höherbewertung der Literatur über die Malerei.⁹⁴ Die beiden entwickelten die Lehre von der poetischen Malerei im deutschen

⁸⁸ Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975. S. 153.

⁸⁹ Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk. Übersetzt von Günter Memmert. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993. S. 34.

⁹⁰ Harsdörffer war Mitglied der Fruchtbringenden Gesellschaft. Klangmalerei, Lautsymbolik und Onomatopoeica spielen in seiner Sprachverwendung eine große Rolle, was schon im Pegnesischen Schäfergedicht aus dem Jahre 1644 zur Geltung kommt. Diese poetischen Spielformen sollten 300 Jahre später von der Konkreten Poesie bzw. deren Vertreter (etwa Gerhard Rühm) wieder aufgenommen werden. Harsdörffer war der Meinung, Dichten wäre nicht beliebig erlernbar- von der Ausnahme der Gelegenheitspoesie, die damals Mode war, abgesehen, und er steht für eine theologisch- begründete Ästhetik und versuchte, Opitz' klassizistische Normen zu sprengen

⁹¹ Harsdoerffer, Georg Friedrich: Poetischer Trichter. Die Teutsche Dicht- und Reimkunst/ ohne Behuf der Lateinischen Sprache/ in VI Stunden einzugießen. Zweiter Teil. Anhang von der Teutschen Sprache: durch ein Mitglied der hochlöblichen fruchtbringenden Gesellschaft. Nürnberg: In Verlegung Wolfgang Endters 1647. S. 36.

⁹² Ebd., S. 101.

⁹³ Ebd., S. 159.

⁹⁴ Bodmer und Breitingen waren vor allem führende Vertreter eines den Rationalismus von Johann Christoph Gottsched zu überwinden suchenden neuen Poesiebegriffes. Lessing kritisierte Bodmer, Breitingen und

Sprachraum weiter, vor allem in den Schriften „Die Discourse der Mahlern“ und „Johann Jacob Bodmers critische Betrachtungen der poetischen Gemählde der Dichter“.

„Die Discourse der Mahlern“ war eine Art Moralischer Wochenschrift (wie sie auch u.a. Gottsched schon herausbrachte) in vier Bänden, die in 94 Nummern zwischen 1721 und 1723 in Zürich erschien.⁹⁵ Später wurden die „Discourse“ unter dem Titel „Die Mahler der Sitten“ (1746)⁹⁶ herausgegeben – die „Mahler“ des Titels verweisen auf die malende Poesie – ut pictura poesis.⁹⁷ Im Kapitel XX (mit Ruben unterzeichnet und Bodmer zuzuschreiben)⁹⁸ kommt es zum Vergleich von Poesie und Malerei. Dass er den Schreibern den Vorzug gibt, erklärt Bodmer damit, dass ein Maler lediglich darstellen kann, was er sieht, während der Schreiber „nicht nur entwirft was das Gesichte, sondern was einen jeglichen Sinn rühret und reget; Ja, was weit mehr ist, die Wercke des Gemüthes, und die Gedancken selbst, zu welchen keiner von denen äusserlichen Sinnen durchdringet“⁹⁹ abbilden könne. Somit besteht eine Divergenz der Künste, die sich vor allem aus einer Unmöglichkeit der Transposition eines Gedankens in einem Bilde speist. Ähnlich sieht dies schon Alberti, der ebenfalls der Meinung ist, die gemalten Menschen sollten den Betrachter bewegen, indem ihre „eigene Seelenregung ganz deutlich“¹⁰⁰ zu erkennen wäre. Es findet sich in den „Discourse der Mahlern“ auch Martin Opitz zitiert, der auch die Verschwisterung der Künste betont: „Ich, der Poeten Theil, als wie sie mich ja nennen, Dich aller Mahler Licht? Es weiß auch fast ein Kind, daß dein und meine Kunst Geschwister Kinder sind; [...]“.¹⁰¹

Ganz ähnlich wird in „Johann Jacob Bodmers critische Betrachtungen über die poetischen Gemählde der Dichter“ (vor allem im zweiten Abschnitt „Von der Gleichheit zwischen der eigentlichen Mahlerey und der poetischen“¹⁰²) aus dem Jahre 1741 verfahren und dem Poeten die Vorrangstellung innerhalb der Künstler zuerkannt¹⁰³, aber auch der bildenden Kunst

Gottsched in seinem 17. Literaturbrief und thematisierte die Lehre von der malenden Poesie und vor allem die mechanisch verstandene Nachahmungstheorie.

⁹⁵ Für die Schriften galt Joseph Addisons „Spectator“ (erschieden zwischen 1711/12 und 1714) als Vorbild.

⁹⁶ Killy, Walther: Literatur-Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache. [BIT- DAV] Gütersloh: Bertelsmann Lexikon-Verlag 1989. S. 47.

⁹⁷ Vgl. Eybl, Franz: Aufklärung als Bücherkampf. Medienhistorische Lektüren zur Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts. 2009/10. S. 36.

⁹⁸ Die „Discourse“ bestanden aus vierundzwanzig Texten mit jeweils unterschiedlicher Thematik, die mit Namen wie Michael Angelo, Ruben oder „die Mahlern“ unterzeichnet sind. Bodmer verbarg sich hinter den Namen Hans Holbein, Dürer und Raphael von Urbin, Breitinger steckte hinter Hannibal Carrache und Michael Angelo.

⁹⁹ Bodmer: Discourse der Mahlern, S. 99.

¹⁰⁰ Alberti: Das Standbild, die Malkunst, Grundlagen der Malerei, S. 268/ 269.

¹⁰¹ Bodmer: Discourse der Mahlern, S. 100.

¹⁰² Bodmer, Johann Jacob: Johann Jacob Bodmers critische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter. Mit einer Vorrede von Johann Jacob Breitinger. Zürich: Conrad Drell und Comp. 1741. S. 27.

¹⁰³ Ebd., S. 34.

werden gewisse Vorteile eingeräumt.¹⁰⁴ Bodmer bringt in der Argumentation der Notwendigkeit der Naturnachahmung auch Fabeln als Beispiele, wie die des Bildhauers Pygmalion, welche gleichnamig in Ovids „Metamorphosen“ wiedergegeben wurde.¹⁰⁵ Ein anderer Künstlermythos steht eng im Zusammenhang mit der positiv konnotierten Verwechslung und Verquickung von Natur und Kunst. Die Legende von Zeuxis und Parrhasios besagt, dass der Maler Zeuxis Beeren und Weintrauben derart naturgetreu auf die Leinwand bannen konnte, dass sogar Vögel dieser Illusion erlagen und versuchten, nach den Früchten zu picken. Die Natürlichkeit des Kunstwerkes wird noch verstärkt durch die Tatsache, dass nicht nur Menschen zu täuschen wären, sondern sogar Vögel, die selbst Teil der Natur sind. Der Wettstreit über die perfekte Ähnlichkeit der Malerei mit der Natur wird weitergeführt, indem Parrhasios einen Vorhang auf eine Leinwand malte. Als Zeuxis bittet, den Vorhang wegzuziehen und das vermeintlich dahinter verborgene Bild freizulegen, erkennt er, dass er ebenfalls einer Täuschung erlegen war. Zeuxis erkennt die Überlegenheit Parrhasios an, da dieser es sogar schaffte, einen Künstler zu täuschen.¹⁰⁶

Diese Fähigkeit der Malerei, den „vollkommensten Grad der Ähnlichkeit“¹⁰⁷ zu erreichen, ist es, welche nach Bodmer auch die Poesie entwickeln lernen kann. Auch die Poesie kann einen Zustand erreichen, in welchem ihre Herkunft als „Geschriebenes“ in den Hintergrund tritt. Gottsched, der mit den Regeln des Barock zu brechen suchte und dessen zentrale Thematik die Forderung nach dem aristotelischen Grundsatz der Nachahmung der Natur gepaart mit der horaz'schen Forderung des *prodesse et delectare* (zu Nützen und zu Gefallen) oberstes Gebot der Dichtung darstellt¹⁰⁸ (die von ihm vertretene Einhaltung der drei Einheiten Zeit, Ort und Handlung wurde von Lessing vehement abgelehnt), geht größtenteils konform mit Bodmers und Breitingers Ansichten. Gottsched bemerkt, die Maler-Kunst könne nur für die Augen malen, während der Poet alle Sinne gleichsam in seine Schilderungen einbeziehen kann. Durch die Einbildungskraft können Figuren, Farben, aber auch „geistliche Dinge“ beschrieben werden.¹⁰⁹ Bei Hagedorn und seinen „Betrachtungen über die Malerey“ aus dem Jahre 1762 wird deutlich, dass Dichtkunst und Malerei (noch) nicht als zwei voneinander

¹⁰⁴ Vgl. ebd., S. 37.

¹⁰⁵ Ebd., S. 42.

¹⁰⁶ Vgl. Plinius Secundus d. Ä.: Naturkunde. Lateinisch-deutsch. Buch XXXVI. Farben, Malerei, Plastik. Herausgegeben und übersetzt von Roderich König in Zusammenarbeit mit Joachim Hopp. München: Artemis & Winkler 1992. Vgl. auch Reulecke: Geschriebene Bilder, S. 147.

¹⁰⁷ Bodmer: Critische Betrachtungen, S. 47.

¹⁰⁸ Metzler Literaturlexikon. Begriffe und Definitionen. Herausgegeben von Günther und Irmgard Schweikle. Stuttgart: Metzler 1990. S. 156.

¹⁰⁹ Gottsched, Johann Christoph: Schriften zur Literatur. Herausgegeben von Horst Steinmetz. Stuttgart: Reclam 1972. (Reclams Universal-Bibliothek Nr. 9361), S. 78/80.

völlig getrennte Künste zu sehen sind, da die Gesetze der Dichtkunst beinahe auch Lehrsätze für den Maler wären.¹¹⁰ Hegel nennt in seiner „Poesie“ der romantischen Künste drei: Malerei, Musik und Poesie.¹¹¹ Auch er bezieht sich auf das Zeitliche der Poesie – auch wenn die Rede eine konkrete Anschauung hervorzurufen sich bemüht, geht es nicht nur um das sinnliche Aufnehmen einer vorhandenen Äußerlichkeit, sondern um das Innere, die geistige Anschauung. In der Malerei gilt eine Beschränkung auf einen bestimmten Raum und einen bestimmten Moment, sei es einer Situation oder einer Handlung. Die Poesie hingegen sei in der Lage, einen Gegenstand mit aller inneren Tiefe und Breite seiner zeitlichen Entwicklung und Entfaltung darzustellen.

2.3.2. Winckelmann – Lessing – Heinse

Johann Joachim Winckelmann

Im Band „Kleine Schriften und Briefe“ befindet sich die „Beschreibung der vorzüglichsten Gemälde der Dresdner Galerie“. Es finden sich darin Beschreibungen von Gemälden von Correggio, Tizian, Tintoretto, Giorgione oder Caravaggio. Es handelt sich um überwiegend kunsthistorische Beschreibungen, die auch deren Hängung oder auch deren Preis miteinbeziehen. Einen bedeutenderen Stellenwert in Hinblick auf Lessings Laokoon nimmt jedoch eine andere Schrift Winckelmanns ein, nämlich die „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Malerey und Bildhauerkunst“ (1755). Winckelmann beginnt darin damit, den Anfang des guten Geschmacks unter dem griechischen Himmel zu verorten.¹¹² Die Vorzüge des Klimas und die politische Freiheit Griechenlands erklärten für Winckelmann die körperliche Schönheit der Griechen, die sich in ihrer Kunst zum ästhetischen Ideal ausbilden sollte. Winckelmann vertritt eine Forderung der Nachahmung der griechischen Kunst als Absage an die übersteigerte barocke Formenwelt, die bis dahin geltend war.¹¹³ An der Laokoon-Gruppe erörtert Winckelmann nun seine Theorie, nach der sich dem Betrachter die Größe des Dargestellten vor allem in der Ruhe des Ausdrucks zeigt: „Das allgemeine

¹¹⁰ „Die Gesetze der Dichtkunst sind bey nahe so viel Lehrsätze für den Mahler, und der schildernde Horaz und der strenge Desperatur haben für den Künstler, wie für den Dichter geschrieben.“ Hagedorn, Christian Ludwig von: Betrachtungen über die Mahlerey. Erster Theil. Leipzig: Bei Johann Wendlern 1796. S. 34.

¹¹¹ Vgl. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik. Dritter Teil. Die Poesie. Herausgegeben von Rüdiger Bubner. Stuttgart: Reclam 1971. (Reclams Universal Bibliothek Nr. 7985 [4]), S. 9-11.

¹¹² Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung, S. 26.

¹¹³ Ebd., S. 30.

vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Grösse, so wohl in der Stellung als im Ausdrucke.“¹¹⁴

Vor allem vom Ausdruck des Schmerzes, der sich in der Laokoon-Gruppe in einer spezifischen Form zeigt, ist Winckelmann angetan: „[...]Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdeckt, und den man ganz allein, ohne das Gesicht und andere Theile zu betrachten, an dem schmerzlich eingezogenen Unterleibe beinahe selbst zu empfinden glaubet; dieser Schmerz, sage ich, äußert sich dennoch mit keiner Wut in dem Gesichte und in der ganzen Stellung. Er erhebet kein schreckliches *Geschrei*, wie Vergil von seinem Laokoon singet. Die *Oeffnung des Mundes* gestattet es nicht; es ist viel mehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen, wie es Sadolet beschreibt.“¹¹⁵ [H.d.V.] Auf diese Passage bezieht sich nun auch Geiser in seinem Roman „Das geheime Fieber“, indem er in seinem Schlußsatz vermerkt: „Nur der Kopf ist geblieben. Ein im Entsetzen *geöffneter Mund*, der keine Luft mehr bekommt, um zu *schreien*.“ (F 214) [H.d.V.]

Bei Winckelmann folgt nun ein Vergleich zur Literatur, denn der Schreiber solle mehr zu denken hinterlassen als er dem Auge zeigt.¹¹⁶ An Winckelmann, vor allem an dessen Sendschreiben, vollzieht Anne-Kathrin Reulecke nun nach, wie Bilder im 18. Jahrhundert als Kunstgegenstände etabliert werden und eine Metasprache entsteht, indem vermessen, bewertet und kommentiert wird.¹¹⁷ Helmut Pfotenhauer stellt fest, dass, je emphatischer der Kunstbegriff wurde, es umso weniger möglich war, in einer prosaischen Sprache darüber zu schreiben. Nun wurde die Kunstbeschreibung selbst künstlerisch, um das spezifisch Ästhetische auch im Transfer von Augen- in Sprachwelt zu behalten. Die nun immer narrativer und psychologischer werdende Beschreibung wurde nun von Autoren wie Winckelmann, Heinse und Diderot vollzogen. Eine weitere Art bildete sich heraus, nämlich eine Vorgehensweise, welche auch objektive Verfahren wie beispielsweise Stilgeschichte einbezog. Die Schriften des späteren Winckelmanns stehen dafür.¹¹⁸ Geisers Roman kann nun ebenso als eine Neuerung einer „Beschreibung“ oder einer Verwendung von Bildern im Text gesehen werden.

¹¹⁴ Ebd., S. 44.

¹¹⁵ Ebd., S. 44.

¹¹⁶ Ebd., S. 66.

¹¹⁷ Reulecke: Geschriebene Bilder, S. 172.

¹¹⁸ Siehe Boehm, Gottfried und Helmut Pfotenhauer (Hg.): Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung, S. 313.

Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie

Eng verwoben ist Lessings Laokoon-Schrift mit den „Salons“¹¹⁹ (erschieden 1759 – 1781) des Denis Diderot. Die „Salons“ sind eine Serie öffentlicher Briefe in der Zeitschrift *Correspondance litteraire*, die die Grundlage der wissenschaftlichen Kunstkritik darstellten. Diderot berichtet darin von den Pariser Kunstausstellungen. Es finden sich in dieser Zeit viele Verfasser kunstwissenschaftlicher Aufsätze, unter anderem treten auch Lichtenberg, Heinse, die Gebrüder Schlegel, Schiller und Goethe als Autoren auf. Goethe sieht im Laokoon zugleich ein Muster von Symmetrie und Mannigfaltigkeit, von Ruhe und Bewegung, von Gegensätzen und Stufengängen.¹²⁰ Goethe hebt den *Moment* hervor, der in der bildenden Kunst wohlbedacht gewählt sein müsse: „Äußerst wichtig ist dieses Kunstwerk durch die Darstellung des Moments. Wenn ein Werk der bildenden Kunst sich wirklich vor dem Auge bewegen soll, so muß ein vorübergehender Moment gewählt sein; kurz vorher darf kein Teil des Ganzen sich in dieser Lage befunden haben, kurz hernach muß jeder Teil genötigt sein, diese Lage zu verlassen; dadurch wird das Werk Millionen Anschauern immer wieder neu und lebendig sein.“¹²¹ Der Marmor, so meint Goethe, scheint in Bewegung zu sein, möchte man die Augen kurz schließen und gleich darauf den Blick wieder auf die Gruppe wenden.¹²² Vor allem die Wirkung der Reaktion auf den Biß der Schlange hebt Goethe hervor: „Es ist also dieses ein Hauptsatz: der Künstler hat uns eine sinnliche Wirkung dargestellt, er zeigt uns auch die sinnliche Ursache.“¹²³ Im Zusammenhang mit dem Begriff des „Leids“ kommt es auch an dieser Stelle wieder zu einem Vergleich von Kunst und Literatur, da die bildende Kunst stets für den Moment arbeiten soll, stets denjenigen Gegenstand ergreifen würde, welcher Schrecken erweckt, während die Poesie sich doch an jene halten würde, die Furcht und Mitleiden erregen.¹²⁴

Eine nette Fabel Lessings zeigt, dass er sich schon früh mit den Grenzen von Literatur und Kunst und den unterschiedlichen Gattungen auseinandersetzte:

¹¹⁹ Als Vorgänger für Lessings Laokoon sind zwei Stellen aus dem Brief an die Taubstummen von Denis Diderot auszumachen. Siehe: Diderot, Denis: *Ästhetische Schriften*. Westberlin: verlag das europäische buch 1984. S. 62 und S. 64.

¹²⁰ Siehe Goethe, Johann Wolfgang von: *Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen*. München: Beck 1978. S. 58.

¹²¹ Goethe: *Schriften zur Kunst*, S. 59.

¹²² Ebd., S. 60.

¹²³ Ebd., S. 61.

¹²⁴ Ebd., S. 65.

Die Nachtigall und der Pfau¹²⁵

Eine gesellige Nachtigall fand unter den Sängern des Waldes Neider die Menge, aber keinen Freund. Vielleicht finde ich ihn unter einer andern Gattung, dachte sie, und flog vertraulich zu dem Pfau herab. Schöner Pfau! Ich bewundere dich.—„Ich dich auch, liebliche Nachtigall!“ — So laß uns Freunde sein, sprach die Nachtigall weiter; wir werden uns nicht beneiden dürfen; du bist dem Auge so angenehm als ich dem Ohre. Die Nachtigall und der Pfau wurden Freunde. KNELLER¹²⁶ und POPE¹²⁷ waren bessere Freunde als POPE und ADDISON¹²⁸.

Lessing entwickelte das Problembewusstsein für die Unterschiedlichkeit der Künste, die Bodmer schon angeschnitten hatte, weiter.¹²⁹ Auch er bewertet die Poesie höher als die Malerei und wendet sich gegen jede Form von „Beschreibungsliteratur“.¹³⁰ Seine Abhandlung darüber, die berühmte Laokoon-Schrift, trägt den Namen der prominenten Laokoon-Marmorgruppe. Mit hoher Wahrscheinlichkeit hat Lessing sie nie im Original gesehen.¹³¹

Die Gruppe aus Marmor, die Laokoon und zwei seiner Söhne im Kampf gegen zwei Riesenschlangen zeigt, stellt nach neuesten kunsthistorischen Erkenntnissen eine Kopie eines Bronzeoriginals (140 v. Chr.) dar.¹³² Sie ist heute in den Vatikanischen Museen in Rom zu bewundern.

Lessing verband nun in seiner Schrift kunsttheoretische Überlegungen von einigen Vorläufern zu einem logisch-kritischen Ganzen. Die den strukturellen Gegebenheiten des jeweiligen Mediums angepasste Differenzierung von Malerei und Plastik als körperliche Raumkunst und Dichtung als handlungsbezogene Zeitkunst impliziert auch ein Beschreibungsverbot für den Dichter und ein Erzählverbot für den bildenden Künstler. Weiters sollte der bildende Künstler Extremsituationen meiden und stattdessen einen maßvollen Mittelwert finden, während der Dichter als Meister der Sprache, die stets etwas Fortschreitendes enthält, Schönes wie Hässliches ausgestalten könne.¹³³ Lessing geht direkt auf Winckelmann ein: „Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke in der Malerei und Bildhauerkunst

¹²⁵ Lessing, Gotthold Ephraim: Fabeln. Abhandlung über die Fabel. Hg. von Heinz Rölleke. Stuttgart: Reclam 1986. (Reclams Universal Bibliothek Nr. 27), S. 15.

¹²⁶ Godfrey Kneller (als Gottfried Kniller in Lübeck geboren), 1646 – 1723, war ein deutscher Porträtmaler.

¹²⁷ Alexander Pope (1688 – 1748) war ein englischer Dichter. Seinen „An Essay on Man“ kritisierte Lessing in seiner Schrift „Pope, ein Metaphysiker!“

¹²⁸ Joseph Addison (1672 – 1719) war ebenfalls ein englischer Dichter und geriet wegen seiner Homer-Übersetzung mit Pope in Streit.

¹²⁹ Vgl. Reulecke: Geschriebene Bilder, S. 153.

¹³⁰ Siehe ebd., S. 157.

¹³¹ Vgl. ebd., S. 168.

¹³² Siehe ebd., S. 155.

¹³³ Vgl. Killy, Walther: Literatur-Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache. [Kräm- Mas]. Gütersloh: Bertelsmann Lexikonverlag 1990. S. 247.

setzet Herr Winckelmann in eine edele Einfalt und stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdrücke.“¹³⁴

Zum Schmerz bemerkt Lessing:

Wenn es wahr ist, daß das Schreien der Empfindung körperlichen Schmerzes, besonders nach der alten griechischen Denkart, gar wohl mit einer großen Seele bestehen kann: so kann der Ausdruck einer solchen Seele die Ursache nicht sein, warum demohngeachtet der Künstler in seinem Marmor dieses Schreien nicht nachahmen wollen; sondern es muß einen andern Grund haben, warum er hier von seinem Nebenbuhler, dem Dichter, abgeht, der dieses Geschrei mit bestem Vorsatze ausdrückt. [...] Wenn die Künstler dem Dichter gefolgt sind, so kann ich mir von allen ihren Abweichungen Rede und Antwort geben. Sie mußten abweichen, weil die nämlichen Züge des Dichters in ihrem Werke Unbequemlichkeiten verursacht haben würden, die sich bei ihm nicht äußern.¹³⁵

Die bildende Kunst würde durch ihre zwingende Materialgebundenheit zu einer nachahmenden Kunst zweiten Grades gemacht, somit kann der poetische Text die Skulptur nicht nachgeahmt haben, da die Poesie alle in der Skulptur vereinten Merkmale ebenso gut und genau wiedergeben hätte können. Das Abweichen des poetischen Textes von der Skulptur würde somit keinen Sinn ergeben.¹³⁶

Im berühmten 16. Kapitel bezeichnet Lessing Dinge oder Gegenstände, die oder deren Teile nebeneinander vorliegen, als Körper. Somit seien Körper „mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei.“¹³⁷ Im Gegensatz dazu nennt Lessing Gegenstände, die aufeinander, oder deren Teile aufeinander folgen, Handlungen. Somit wären Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.¹³⁸ Zwei Kriterien waren für Lessing also wichtig und ausschlaggebend. Zum einen sollte die Poesie vom Diktat der Malerei befreit werden, und somit die „ut pictura poesis“ Gleichung gelockert oder aufgelassen werden. Weiters ist die Scheidung Lessings der Malerei als Raumkunst und der Poesie als Zeitkunst wichtig – das Zeitelement spielt bei Lessing eine zentrale Rolle.¹³⁹ Auch in Geisers „Das geheime Fieber“ wird das Bewußtsein um diese Problematik sichtbar: „Die *Auflösung der Form* wäre die Erlösung- der Sturz in die *Zeit*.“ (F 125) [H.d.V.] Es gibt auch einen expliziten Deut auf die

¹³⁴ Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Mit einem Nachwort von Ingrid Kreuzer. Stuttgart: Reclam 1964. (Reclams Universal-Bibliothek Nr. 271), S. 6.

¹³⁵ Lessing: Laokoon, S. 12.

¹³⁶ Reulecke: Geschriebene Bilder, S. 157.

¹³⁷ Lessing: Laokoon, S. 114.

¹³⁸ Ebd., S. 114. Vgl. Buch: Ut Pictura Poesis, S. 42. „1. Die Zeichen der Malerei sind räumlicher, die der Poesie zeitlicher Natur, 2. Die Malerei stellt Körper, die Poesie Handlungen dar. Lessings Beweisführung ließe sich verkürzt so darstellen: I. Malerei= Zeichen im Raum, Poesie= Zeichen in der Zeit, II. Zeichen= Bezeichnetes, III Malerei= Gegenstände im Raum= Körper, Poesie= Gegenstände in der Zeit= Handlungen.“

¹³⁹ Lessing: Laokoon, S. 219.

Laokoon- Gruppe und deren literaturtheoretischen Erörterungen: „Ein schrecklicher Rumpf, der weltbekannte Torso, von Winckelmann gefeiert, von Goethe trotz der beklagenswert zerstörten Epidermis gerühmt, nicht in der Kirche aufgestellt natürlich, sondern ausgestellt im nahen Museum, abgesperrt von einer samtenen Kordel, unberührbar, von Angst durchbebt, vorchristlich, antik.“ (F 86), und über eine andere marmorne Figur in einem Museum bemerkt Geisers Protagonist, sie sei eben „[...]keine weltberühmte Figur, weder von Winckelmann beschrieben, noch von Goethe abgehandelt.“ (F 37)

Johann Jakob Wilhelm Heinse: „Über einige Gemälde der Düsseldorfer Galerie“ 1776/1777

Die Techniken der Bildbeschreibung gehen nun divergierende Wege. Der späte Winckelmann wird der „objektiven“ Bildbeschreibung und der Klassizistik, Heinse, Diderot und der frühe Winckelmann werden der „poetischen“ Bildbeschreibung und somit der Antiklassizistik zugeschrieben.¹⁴⁰ Insofern stellen Heinses Düsseldorfer Gemäldebrieftexte ein Gegenstück zu Winckelmanns Beschreibung¹⁴¹ dar und sollen somit auch noch kurz Beachtung finden. Sie sind in Briefform an den Lyriker Johann Wilhelm Gleim abgefasst und wohl schon in ihrer Entstehung in Hinblick auf eine Veröffentlichung verfasst.¹⁴² Die literarische Form des Briefes wurde nun dem subjektiven Stil der Kunstbeschreibung, den Heinse beabsichtigte, gerecht. Heinse, Verfasser des Künstlerromans „Ardinghello und die glückseligen Inseln“ (1787), betont die historische und nationale Prägung des Künstlers und hebt das bis dahin geltende Schönheitsideal auf.¹⁴³ Vor allem auch im Hinblick auf den Bild-Wort-Transfer kann man eine Neuerung erkennen. Seit dem Anfang der Kunstkritik hat sich die Hierarchie der Künste zugunsten der bildenden Künste verschoben. Heinses Texte zeigen, dass seine „literarischen“ Kommentierungen der Bilder danach streben, die Bild-Wort Überführung zu perfektionieren. Diese wird allerdings auch an ihre Grenzen gebracht.¹⁴⁴

Heinse sucht, eine Fassung der ästhetischen Reflexion zu erschaffen, die durch die direkte Betrachtung und die Kontemplation des originalen Gemäldes oder Kunstwerks zustande kommt. Er steht gegen eine indirekte Befassung über die Schriften anderer, wie dies bei Lessing und anderen, die die Kunstwerke zu jener Zeit nicht im Original sehen konnten, der

¹⁴⁰ Siehe Pfotenhauer, Helmut: Winckelmann und Heinse. Die Typen der Beschreibungskunst im 18. Jahrhundert oder die Geburt der neueren Kunstgeschichte. In: Boehm/Pfotenhauer: Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung, S. 313–340.

¹⁴¹ Siehe ebd., S. 313–340.

¹⁴² Siehe auch Reulecke : Geschriebene Bilder, S. 173.

¹⁴³ Vgl. Killy, Walther: Literatur-Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache. [Har-Hug]. Gütersloh: Bertelsmann Lexikonverlag 1990. S. 221.

¹⁴⁴ Siehe Reulecke: Geschriebene Bilder, S. 175.

Fall war. Der persönlich-subjektive Moment in der Rezeption erlangte nun Relevanz.¹⁴⁵ Die Düsseldorfer Galerie war zu jener Zeit, in der Heinse sie aufsuchte und seine Eindrücke wiedergab, die berühmteste in ganz Deutschland. Sie enthielt Bilder von Raffael, Van Dyck, Guido Reni, Tizian und Carlo Dolci. Der Schwerpunkt der Sammlung lag aber auf Rubens, der mit 46 Werken (die Galerie enthielt insgesamt 341 Gemälde) vertreten war. Dieser stellte mit seiner reichen Farbenpalette und der Darstellung von belebten ekstatischen Körpern den Gegenpart zum porzellanweißen Klassizismus dar.¹⁴⁶ Heinses Beschreibungstechnik soll am Beispiel seiner Schilderung eines Gemäldes von Van Dyck, der „Madonna mit dem kleinen Jesus“, erläutert werden:

Maria steht da malerisch gekleidet, in rot, und bräunlich und blau, in Lebensgröße bis zu den Füßen, wo das Gemälde sich verliert; und hält den kleinen *Jesus*, linker Seite, nackt auf einem Tische, mit den Fingern der schönen rechten Hand, worin sie eine herabfallende weiße Leinwand hat, an dessen Brust; und der linken, den Rücken herum, der nicht zu sehen ist, unter dem linken Arm am Haarwachs. *Jesus* hingegen hat sie mit dem rechten Fäustchen am bräunlichen Übermantel, oder Übergewand, bei der Brust, gefaßt, und zeigt mit dem Zeigfinger der Linken, (seitwärts linker Hand auf diejenigen blickend, die vor ihm stehen, und nicht im Gemälde sind,) *rechter Hand auf einem weißen Streif unten, worauf ein Siehe steht, den der herauf- oder hereinkommende Johannes, an der rechten Seite vor der Mutter, aufgehoben und gelesen hat, und noch in der Rechten hält; und ihn darauf mit Erstaunen, und Aufmerksamkeit, und Froheit betrachtet.*¹⁴⁷ [H.d.V.]

Ähnlich wie auch in der Beschreibung der „Madonna mit dem kleinen Jesus“ von Carlo Dolce besteht auch dieser Ausschnitt der Beschreibung aus lediglich zwei langen Sätzen. Auch hier versucht Heinse, das Bild sprachlich auf einmal zu erfassen. Reulecke bemerkt in der Beschreibung eines Dolce-Bildes eine Technik, die dem Zoom in der Fotografie/dem Film ähnelt. Nun ist auch in der Van Dyck-Beschreibung ein narratives, zeitliches Element zu erkennen (durch Hervorhebung gekennzeichnet). Nicht nur das Gegenwärtige ist von Bedeutung, auch Vergangenheit und Zukunft fließen in die Bildeindrücke ein, die Heinse seinen Lesern literarisch nahebringen möchte. Man kann diese Passage vergleichen mit jener Narrativität, die Geiser den dargestellten Engeln im Bild „Sieben Werke der Barmherzigkeit“ verleiht, die er aus den Wolken stürzen lässt (F 87). Auch hier scheint es ein Davor und ein Danach zu geben, wenn auch Geiser lediglich das gegenwärtige „Fallen“ beschreibt.

Die Schwierigkeit, das schriftlich in eine Reihenfolge zu bringen, was in der Malerei gleichzeitig sichtbar wird, zeigt sich weiters in Heinses Beschreibung des Johannes in der Wüste von Raphael.

¹⁴⁵ Vgl. ebd., S. 175.

¹⁴⁶ Heinse, Wilhelm: Düsseldorf Gemäldebrieft. Herausgegeben von Helmut Pfotenhauer. Mit 16 farbigen Abbildungen. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel 1996. S. 93.

¹⁴⁷ Heinse: Düsseldorf Gemäldebrieft, S. 37.

Johannes der Täufer ist insofern ein interessantes Sujet, als es auch von Caravaggio in differenten Versionen gemalt wurde und in Geisers Roman vorkommt, allerdings geschieht dort die Beschreibung in völlig anderer Weise, beinahe anti-ekphrastisch, da es dem Leser nicht möglich ist, von den Bildern, die Geiser im Text behandelt, eine konkrete Vorstellung zu entwickeln. Es ist der Rezipient (dessen Neugier nun geweckt ist), der versucht, ein Gemälde anhand von wenigen erwähnten Teilelementen aufzuspüren. Geisers Blick ist der eines sehenden Rezipienten, er lässt seinen Gedanken und Assoziationen zu den Bildern freien Lauf, ohne jedoch zu schildern was er genau sieht. Heinses Beschreibung des Johannes (damals noch Raffael zugeschrieben, heute jedoch Daniele da Volterra zugesprochen) geht nun völlig anders vor:

[...]Sein Kopf, mit krausen lichtbraunen Locken bedeckt, wovon einige in das rechte Teil der Stirn, und über das linke Ohr herüber gehn, steht aufrecht, gegen den linker Hand hin etwas schrägen Oberleib, vorwärts nach der rechten hinunter dem rinnenden Wasser nachsehend. Vergeben Sie mir die Einschüßel, vielen Unterscheidungszeichen, Verbindungswörter und Beziehungssylben; *es ist mir nicht möglich, mit andern Worten* [H.d.V.] Anschauen und Sinnlichkeit in Beschreibung dieser herrlichen Stellung hervorzubringen.¹⁴⁸

Die Bilder Rubens bevorzugen jenes Sujet, das Lessing der bildenden Kunst entziehen wollte, nämlich der Bewegung und Bewegtheit. Dieses kann Heinse nun zu Vollendung bringen.¹⁴⁹ Noch deutlicher wird dies in Rubens Flucht der Amazonen. Es ist Heinse ein geschärfter Blick für die Eigengesetzlichkeit der Bilder zu konstatieren, und es scheint, als fühle dieser sich geradezu herausgefordert, „die Raum – Zeitlichkeit des Bildes auf die lineare Sprache der Bildbeschreibung zu >fädeln<“. ¹⁵⁰ Auch Geiser bezieht sich oft auf das Element der „Bewegung“ (siehe auch Kap. 3.2.4.4.): „Ein fossiler Leib, versteinert, der sich verzweifelt *aus dem Stein herauszuwinden* sucht, in die *vierte Dimension*, in die *Bewegung*, in die *Zeit* und zu den Menschen, die ihn bloß von fern bewundern.“ (F 86) [H.d.V.]

Die Sprache gelangt bei Heinse allerdings auch an ihre Grenzen, wie an der Johannesbeschreibung deutlich wird. Heinse formuliert: „Wie alle die bedeutenden Teile im Lichte stehn, und die andern im Schatten, der an der rechten Seite, von den Bäumen her, beinahe ins Dunkle sich verliert; und nun von dem Ganzen so nach und nach unaufhörlich, wie von Quell, erquickendes Wohltun einem ins Herz überfließt, ist *unaussäglich*. [Hd.V.]“¹⁵¹ Die Beschreibungen Heinses setzen sich demnach deutlich ab von jenen Winckelmanns in der „Beschreibung der vorzüglichsten Gemälde der Dreßdner Galerie“. Heinses Weg sollte nun

¹⁴⁸ Heinse: Düsseldorf Gemäldebrieft, S. 43.

¹⁴⁹ Siehe Reulecke: Geschriebene Bilder, S. 181.

¹⁵⁰ Ebd., S. 184.

¹⁵¹ Heinse: Düsseldorf Gemäldebrieft, S. 45.

von Karl Philip Moritz weiterbeschritten und weiterentwickelt werden. In seinem 1788/89 erschienenen Essay „In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?“ resümiert Moritz, dass der Bildkunst nur eine neue, literarische Kunst gleichkommen könnte.¹⁵² Anne Kathrin Reulecke vertritt die These, dass die Malerei zum Negativbild der Literatur wird, dass die Malerei sich zum Schattenriß gestaltet, an dessen „Kontour“ sich die vermeintlich helle und „transparente“ Literatur von der „dunklen und opaken“ Malerei absetzt.¹⁵³ Nachdem bis ins 17. Jahrhundert die Malerei als der Literatur ebenbürtig angesehen wurde (da sie dem ästhetischen Ideal der Nachahmung am nächsten kommt), sich in Buchkunst und Flugblatt beide Künste gerne vermischen, und in poetologischen Schriften die Sprache bildlich wird, gerät im frühen 18. Jahrhundert das Bild ins Zwielficht. Die Malerei kann kein Orientierungspunkt mehr für die Literatur sein, da sie vermeintlich allein den Bereich Sichtbaren abzubilden vermag. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts grenzt sich die Literatur von der Malerei ab und erhält in der hierarchischen Ordnung die Vorrangstellung.¹⁵⁴

2.4. Das Verhältnis von Bild und Schrift

2.4.1. Zur Relation von Bild und Schrift

Bilder als „gezeichnete Schrift“¹⁵⁵, das Zusammenwirken von Bild und Schrift in Comics, Wilhelm Busch und seine Bildergeschichten, Günter Brus' Bilddichtungen, die Konkrete Poesie oder auch die Kunst der Tätowierungen, die, eingeschrieben in die Haut des Menschen, beides sind: Schrift und Schmuck – allen gemeinsam ist eine wie auch immer geartete Verschmelzung von Bild und Schrift. Die Relation von Bild und Schrift erfreut sich somit vielfältiger Beschäftigung. Wenn auch die Logik der beiden Medien gänzlich unterschiedlich aufgebaut ist (siehe Kap. 2.1.1.), so gibt es doch eine Gemeinsamkeit: beide Medien können gelesen werden. Denn nicht nur die Aneinanderreihung von Buchstaben und die daraus sich ergebenden Wörter, Sätze und Texte stellen einen Lesevorgang dar. Auch beim Betrachten von Bildern können Augenbewegungen¹⁵⁶ aufgezeichnet werden, und wenn es auch so scheint, als könne ein Bild „mit einem Blick“ wahrgenommen werden, so lässt sich

¹⁵² Vgl. ebd., S. 96.

¹⁵³ Reulecke: Geschriebene Bilder, S. 187.

¹⁵⁴ Siehe ebd., S. 187. Reulecke verbindet nun diese Verschiebung in der Bild- Schrift Debatte mit Foucaults Begriffen der epistemologischen Schwelle des „Zeitalter der Ähnlichkeit“ zum „Zeitalter der Repräsentation“, siehe Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft; 96), S. 76.

¹⁵⁵ Vgl. Schuller, Marianne: Bilder in gezeichneter Schrift. Franz Marc – Else Lasker-Schüler. In: Fliedl, Konstanze (Hg.): Kunst im Text, S. 13.

¹⁵⁶ Dem Kunsthistoriker Raphael Rosenberg ist es gelungen, am Institut für Kunstgeschichte an der Universität Wien ein „Labor für empirische Bildwissenschaft“ einzurichten, welches die Erfassung von Bildern mit empirisch-psychologischen Mitteln erforscht.

doch eine Spur des Blicks beim Betrachten erkennen, ein „Nacheinander“. Roland Barthes versucht, die Distanz aufzuheben, die das Bild vom Text trennt¹⁵⁷ und probiert nun, ein System des Bildes herauszufiltern. Er meint, das Bild selbst habe keine Struktur, sondern es hätte Textstrukturen, deren System es ist. Diese Textstrukturen könnten vom Rezipienten gelesen werden.¹⁵⁸ In jedem Falle aber überwiegt das „Momentum“¹⁵⁹ beim Besehen eines Kunstwerkes, während die Schrift sich tiefer in der Temporalität befindet und das Erfassen derselben noch mehr der Zeitlichkeit verhaftet ist. Das Gemälde ist laut Barthes weder ein reales noch ein imaginäres Objekt, jedoch wird die Identität des Dargestellten bzw. das Signifikat stets verschoben, auf später vertröstet, da es lediglich eine Abfolge von Benennungen sei, wie in einem Wörterbuch. Die Analyse wäre daher endlos, und genau aus dieser Flucht, aus dieser Unendlichkeit der Sprache, bestehe das System eines Gemäldes.¹⁶⁰ „In der Kunst“, so Barthes, „sind die Probleme der Sprache niemals wirklich beigelegt: Die Sprache kommt immer wieder auf sich selbst zurück. Es ist also (trotz der Einschüchterungen der Kultur, und vor allem der spezialisierten Kultur) nicht naiv, sich angesichts eines Bildes zu fragen, *was es abbildet*. Der Sinn klebt am Menschen: Selbst wenn er Unsinniges oder Außersinniges schaffen will, bringt er schließlich den Sinn des Unsinnigen oder des Außersinnigen hervor.“¹⁶¹ Dieses Unterfangen, sprich der Versuch, im Kunstwerk Textuell-Sprachliches zu erkennen, weist erneut auf die linguistische Verfahrensweise hin. Schlussendlich jedoch scheint der „Sinn am Menschen zu kleben“, und, ob Sprache oder nicht, der Mensch vermag dem Kunstwerk erst Bedeutung zu verleihen. Sobald das Bild „zur Sprache“ gebracht wird, sobald über das Bild geschrieben wird, und dies nicht nur im Rahmen von Kunstkritik beispielsweise, existiere es nur in seiner Erzählung, die von ihm wiedergegeben wird, und ein Gemälde „ist immer nur seine eigene vielfältige Beschreibung“.¹⁶² Inwiefern Bild oder Kunst als Sprache aufgefaßt werden können, fragt auch Walter Benjamin und bezeichnet „jede Äußerung menschlichen Geisteslebens“¹⁶³ als eine Art der Sprache. Diese hieße: „Sprache bedeutet in solchem Zusammenhang das auf Mitteilung

¹⁵⁷ Barthes: Ist die Malerei eine Sprache? In: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990. (edition suhrkamp 1367), S. 158.

¹⁵⁸ Ebd., S. 158.

¹⁵⁹ Vgl. auch Fliedl, Konstanze (Hg.): Kunst im Text, S. 304.

¹⁶⁰ Barthes: Ist die Malerei eine Sprache? S. 158.

¹⁶¹ Barthes, Roland: Weisheit der Kunst. In: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990. (edition suhrkamp 1367), S. 193.

¹⁶² Barthes: Ist die Malerei eine Sprache? S. 158/ 159.

¹⁶³ Benjamin, Walter: Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen. In: Metaphysisch-geschichtsphilosophische Studien. Gesammelte Schriften II. I. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 932), S. 140.

geistiger Inhalte gerichtete Prinzip in den betreffenden Gegenständen: in Technik, Kunst, Justiz und Religion.“¹⁶⁴ Diese Ausweitung des Terminus Sprache macht sich nun auch in einer Teilung des Begriffs in eine Sprache der Plastik, eine der Malerei und eine der Poesie bemerkbar. Die Sprache der Poesie, die sich schon in der Namenssprache manifestiert und durch die Namensgebung eine ungemein sozialisierende und zuordnende Funktion hat, könne unterschieden werden von der Sprache der Plastik und Malerei, die sich unakustisch organisiert – es ist dies eine Sprache aus dem Material.¹⁶⁵ In diesem Sinne kann die Aussage eines Kunstwerkes demnach durchaus als Sprache rubriziert und eingestuft werden.

So individuell die Rezeption eines Kunstwerkes für den Betrachter auch sein mag, so kann davon ausgegangen werden, dass der Maler (und auch der Schriftsteller) uns doch auch etwas präsentieren (oder veranschaulichen) möchte. Der Künstler lenkt unseren Blick vielleicht in eine Richtung, und wir gehen sozusagen ein Stück mit ihm und lassen uns führen. Jaques Lacan¹⁶⁶ erkennt stets etwas „Blickhaftes“, welches sich im Bild manifestiert. Man sieht stets die Wahl einer bestimmten Blickweise die der Künstler ausgewählt hat und die er dem Betrachter zeigen möchte. Dies könnte als „Du willst also sehen. Nun gut, dann sieh das!“¹⁶⁷ ausgedrückt werden.

Michael Titzmann sieht in der ganzen Thematik eine Problematik, die sich aus den noch weitgehend ungeklärten Differenzen des Überganges von der bildlichen in die sprachliche Sphäre speist.¹⁶⁸ Je höher die Stufe der Deutung sich darstellt, desto unsicherer und subjektiver wird der Akt der Versprachlichung. Eine visuelle Vollständigkeit kann nur partiell als Bildproposition abgebildet werden, da diese selbst sprachlichen Äußerungen beziehungsweise deren Beschränkung unterliegen. Aus diesem Grund gehöre dies nicht zur Gänze zum Bild – daher ist ein Bild mehr als die Summe seiner Bedeutungen. Diese These kann allerdings nicht auf den Text übertragen werden, da dieser nicht notwendig „mehr“ beinhalten muss, als er aussagt. Beispielsweise kann ein Bild eine „schöne Frau“ darstellen, allerdings kann es weder sagen, dass die Frau schön sei, noch daß alle Frauen schön seien noch dass die Schönheit einer Vergänglichkeit unterliegt, oder was genau die Schönheit

¹⁶⁴ Ebd., S. 140.

¹⁶⁵ Ebd., S. 156.

¹⁶⁶ Lacan, Jacques: Vom Blick als Objekt Klein a. In: Das Seminar von Jacques Lacan. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Olten: Walter Verlag 1973. S. 107.

¹⁶⁷ Ebd., S. 107.

¹⁶⁸ Vgl. Titzmann: Michael: Theoretisch- methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relationen. In: Kemp, Wolfgang: Text und Bild, Bild und Text. Stuttgart: Metzler 1990. (DFG Symposium), S. 372.

ausmacht.¹⁶⁹ Es wird also zumeist lediglich ein Aspekt gezeigt. Diffizilere und explizite Differenzierungen können vornehmlich mit dem Werkzeug der Sprache gemacht werden. Laut Erwin Panofsky¹⁷⁰ besteht die kunsthistorische Deutungsarbeit aus einer Analyse dreier Schichten. Der Gegenstand der Interpretation kann geteilt werden in einen Phänomensinn (der sich wiederum in einen Sach- und einen Ausdruckssinn spalten lässt), in einen Bedeutungssinn und einen Dokuments- oder Wesenssinn. Gottfried Boehm kritisiert nun diese Vorgehensweise, da eine Abfolge von verschiedenen Schichten in einem Bild nie ein Äquivalent für dessen Komplexität sein könne.¹⁷¹ In mancherlei Fällen kann der Betrachter zu einem größeren Künstler werden als der Schöpfer eines Bildes.¹⁷² Wohl schöpft jeder Rezipient auch aus der eigenen Phantasie, aus dem, was er an Erfahrung, Wissen, Empfindung in sich trägt – dies wird wie eine Folie über das neue Werk gelegt und so wird Neues kreiert, neu verknüpft und interpretiert.

2.4.2. Zur Transposition von Bild in Schrift

Kunstwerke beinhalten oftmals mehrdeutige Aussagen und Inhalte. Dies ist vor allem den modernen Kunstwerken zu bescheinigen, in denen Vieldeutigkeit „eines der ausdrücklichen Ziele des Werkes“¹⁷³ bedeutet.

Friedrich Schleiermacher unterscheidet zwei Arten von Übersetzen, zum einen das Dolmetschen, welches Texte aus dem Geschäftsleben betrifft, und zum anderen das Übersetzen, welches künstlerische Texte behandelt. Im ersten Fall dient Sprache zur Vermittlung eines Sachverhaltes, im zweiten Falle wird eine „Einheit höherer Ordnung transportiert“¹⁷⁴. Die „Textwirklichkeit“¹⁷⁵ ist dichterischer und philosophischer, und daher erachtet Schleiermacher Texte der Wissenschaft und Kunst als unübersetzbar.

¹⁶⁹ Titzmann: Theoretisch- methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relationen, S. 380.

¹⁷⁰ Panofsky, Erwin: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Köln: DuMont 2002. S. 29.

¹⁷¹ Boehm: Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache. In: Boehm, Gottfried und Helmut Pfotenhauer: Kunstbeschreibung–Beschreibungskunst, S. 30.

¹⁷² Vgl. Ingarden, Roman: Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk–Bild–Architektur–Film. Tübingen: Max Niemeyer 1962. S. 242.

¹⁷³ Eco: Das offene Kunstwerk, S. 8

¹⁷⁴ Vgl. Schleiermacher, Friedrich: Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens. In: Störig: Hans Joachim (Hg.): Das Problem des Übersetzens. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1969. (Wege der Forschung; 8), S. 39.

¹⁷⁵ Ebd., S. 40.

Schleiermachers Unterscheidung in Paraphrase und Nachbildung überträgt Martina Mai¹⁷⁶ nun auch auf die Kunstbeschreibung. Während die Paraphrase sehr technisch verfährt und keinen künstlerischen Anspruch besitzt, versucht die Nachbildung, einen ähnlichen künstlerischen Effekt zu erreichen. Mai sieht nun die kunsthistorische Kunstbeschreibung im ersten Begriff verwirklicht, und Bildgedichte und narrative Bildbeschreibung dem Begriff der Nachbildung inhärent bzw. diesem zuzuweisen.¹⁷⁷

In der Nachbildung unterscheidet Schleiermacher zwei Positionen: „Entweder der Uebersetzer (!) läßt den Schriftsteller möglichst in Ruhe, und bewegt den Leser ihm entgegen, oder er läßt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen.“¹⁷⁸ Man könnte diese Aussage nun auf die literarische Bildbeschreibung übertragen, und somit bedeutet dies, daß die sprachliche Umsetzung dem Leser den visuellen Sinneseindruck soweit als möglich substituiert.¹⁷⁹

Walter Benjamin äußert sich folgendermaßen: „Was >sagt<denn eine Dichtung? Was teilt sie mit? Sehr wenig dem, der sie versteht. Ihr Wesentliches ist nicht Mitteilung, nicht Aussage. Dennoch könnte diejenige Übersetzung, welche vermitteln will, nichts vermitteln als die Mitteilung – also Unwesentliches. Das ist denn auch ein Erkennungszeichen schlechter Übersetzungen.“¹⁸⁰

Somit ist wohl eher ein Gefühl übersetzbar, eine Stimmung, ein Ton der eine Atmosphäre bestimmt. Ähnliches geschieht auch im Falle einer Malerei, die beschrieben werden, in Sprache „übersetzt“ werden soll. Vor allem in der expressiven oder abstrakten Malerei, die auch eine gewisse Sprachskepsis in sich trägt, kann lediglich (es sei denn man möchte eine gewisse Komposition oder bestimmte Farbwerte wiedergeben, wobei es sehr wenige differenzierte Farbworte gibt im Vergleich zum Füllhorn an Farben, die das Auge wahrnehmen kann) eine Empfindung, sinnliche Emotion übertragen werden. Claus Clüver¹⁸¹ erkennt noch einen weiteren Weg, und zwar könne sich der Text ebenfalls eines außertextlichen (außerbildlichen) Bezuges verwehren. Die Konzentration muss in diesem

¹⁷⁶ Mai, Martina: Bilderspiegel – Spiegelbilder. Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst in Malerromanen des 20. Jahrhunderts. Würzburg: Königshausen und Neumann 2000. (EPISTEMATA Würzburger Wissenschaftliche Schriften Reihe Literaturwissenschaft Band 325–2000).

¹⁷⁷ Mai: Bilderspiegel, S. 83, und Schleiermacher: Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens, S. 47.

¹⁷⁸ Mai: Bilderspiegel, S. 48, und Schleiermacher: Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens, S. 47.

¹⁷⁹ Mai: Bilderspiegel, S. 83.

¹⁸⁰ Vgl. Benjamin, Walter: Die Aufgabe des Übersetzers, S. 156.

¹⁸¹ Siehe Clüver, Claus: Bilder werden Worte. Zu Bildgedichten auf gegenstandslose Kunst. In: Weisstein, Ulrich (Hg.): Literatur und bildende Kunst: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin: Erich Schmidt 1992. S. 303.

Falle auf die Sprache als physisches Faktum und Zeichensystem gelegt werden.

Beispielsweise kann die Logik semantischer, syntaktischer und grammatischer Bezüge gestört werden, oder die Ikonisierung der sprachlichen Elemente hervorgehoben werden. Dies zeigt Wolfgang Max Faust in seiner Schrift „Bilder werden Worte“¹⁸², worin die bildhafte Qualität der sprachlichen Elemente ersichtlich wird, oder Sprache bzw. Orthographie zu einem visuellen Bedeutungsträger wird.

Stanzel¹⁸³ versucht, drei berühmten Gemälden jeweils eine spezifische Erzählsituation zuzuordnen. In Caspar David Friedrichs „Wanderer über dem Nebelmeer“ erkennt er die personale¹⁸⁴ Erzählsituation, Bauer und Vogeldieb von Pieter A. Brueghel wird mit der Ich-Erzählsituation¹⁸⁵ in Verbindung gebracht, und William Hogarths Bild Nr. 3 („Tavern Scene“) aus „A Rake´s Progress“ wird der auktorialen¹⁸⁶ Erzählsituation zugeordnet.

Franziska Mosthaf erkennt in ihrer Dissertation „Metaphorische Intermedialität“ in den Malsituationen Analogien zu den Erzählsituationen Stanzels.¹⁸⁷ Während Mosthaf lediglich im Bereich der Ich-Erzählsituation Probleme bemerkt, betrachtet Wolf die Transformation von Stanzels Termini auf Werke der bildenden Kunst kritischer und sieht in diesem Vorhaben den terminologischen Transfer an seine Grenzen angekommen.¹⁸⁸

In der auktorialen Erzählsituation („A Rake´s Progress“) sieht er zunächst die Narrativität, die ja eine Zuordnung zu einer Erzählsituation bedingt, gegeben. Hogarths Bild scheint tatsächlich eine „größtmögliche Verzeitlichung des Raummediums Malerei“¹⁸⁹ zu gewährleisten. Weiters wird durch das Fehlen informations-perspektivischer Abschattungen an die Nullfokalisation erinnert, die dem auktorialen Erzähler vor allem des 18. Jahrhunderts

¹⁸² Faust, Wolfgang Max: Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur. Vom Kubismus zur Gegenwart. Köln: DuMont 1987. (DuMont Taschenbücher; 196), S. 10.

¹⁸³ Stanzel, Franz: Die typischen Erzählsituationen im Roman; dargestellt an Moby Dick, Tom Jones, the Ambassadors, Ulysses u.a. Wien: Braumüller 1955. (Wiener Beiträge zur englischen Philologie; 63)

¹⁸⁴ Siehe Stanzel, Franz K.: Unterwegs. Erzähltheorie für Leser; ausgewählte Schriften. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2002. S.16. Die personale Erzählsituation wird dadurch erklärt, dass die Art und Weise, wie man das Bild wahrnimmt, stark davon abhängt, welchen Eindruck man von der Vordergrundfigur gewinnt. Dieser Standpunkt bestimme auch den Horizont des Betrachters.

¹⁸⁵ Siehe ebd., S. 48. Dies wird damit erklärt, dass es nicht ersichtlich ist, welche Beziehung der Erzähler als Figur im Vordergrund zu dem Jungen im Baum unterhält.

¹⁸⁶ Siehe ebd., S. 32.

¹⁸⁷ Siehe: Mosthaf, Franziska: Formen und Funktionen der Verarbeitung von Malerei im Roman. Theorie und Praxis in der englischsprachigen Erzählkunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2000. S. 45-54.

¹⁸⁸ Wolf, Werner: Möglichkeiten und Grenzen der Übertragung literaturwissenschaftlicher Terminologie auf Gegenstände der Kunstwissenschaft: Überlegungen zu einem Weg interdisziplinärer Verständigung am Beispiel von „Erzählsituation“ und „Metafiktion“. In: Eberlein, Johann Konrad (Hg.): Festschrift für Götz Pochat. Zum 65. Geburtstag. Wien: LIT Verlag 2007. (grazer edition. Band 2), S. 361.

¹⁸⁹ Ebd., S. 362. Vor allem durch im Bild dargestellte Vergangenheits- und Zukunftsbezüge.

anhaftet. Jedoch sieht Wolf grundsätzliche Unterschiede zum Konzept der auktorialen Erzählsituation – neben der fehlenden Narrativität wäre hier vor allem das Fehlen einer Erzählinstanz zu nennen.¹⁹⁰

Im eher statisch wirkenden Gemälde „Wanderer über dem Nebelmeer“ von Caspar David Friedrich tritt das Fehlen jeglicher Narrativität noch stärker hervor. Auch die Bezeichnung des Protagonisten als Reflektorfigur ist ein unsicheres Unterfangen, da der Betrachter die Welt nicht durch die Augen der dargestellten Person schaut, sondern der Rezipient lediglich eine männliche Figur als Betrachter zu sehen bekommt.¹⁹¹

Dennoch sieht Wolf Möglichkeiten terminologischer Übertragung und Adaption, diese sind zwar nicht im Bereich der narratologischen Erzählsituationen zu suchen, jedoch gibt es durchaus andere Terminologietransfers, die Sinn machen. Als sinnvolle Terminologiekorrespondenzen für Erzähl- und Bildkunst¹⁹² nennt er folgende Zuordnungen:

	Literaturwissenschaft/Narratologie	Kunstwissenschaft (Interpretation von Malerei)
Allgemeine Ordnungsbegriffe zur Metareferentialität	Metafiktion (Gattung und Elemente) Metatextualität und Metafiktionalität (Qualität von Einzelelementen)	Metamalerei (Gattung u. Elemente) Metamedialität und Metapiktorialität (Qualität von Einzelelementen)
Metareferentielle Erscheinungsformen	Intratextuelle Metafiktion (Eigenmetafiktion) vs. transtextuelle Metafiktion (Fremd- u. Allgemeinmetafiktion) Explizite vs. implizite Metafiktion Fictio- vs. fictumbezogene	Werkinterne Metamalerei vs. werkexterne Metamalerei Explizite vs. implizite Metamalerei Fictio vs, fictumbezogene

¹⁹⁰ Ebd., S. 364.

¹⁹¹ Ebd., S. 367.

¹⁹² Ebd., S. 382. Diese Unterteilung ist auch für Mais Begriff der Metarelation von Bedeutung.

	Metafiktion	Metamalerei
	Kritische vs. nicht-kritische Metafiktion	Kritische vs. nicht- kritische Metamalerei

Die *mise en abyme*

Eine weitere Möglichkeit zur interdisziplinären Verständigung findet sich im Konzept der *mise en abyme* realisiert.

Die *mise en abyme* bedeutet im weiteren¹⁹³ Sinne die Reduplikation eines Werkes innerhalb seiner selbst.¹⁹⁴

Dies kann „fiktional“ geschehen und sich beispielsweise in der Wiederkehr einer Handlung oder wichtiger Themen in dieser zeigen (der Begriff hierfür lautet *réflexion de l'énoncé*)¹⁹⁵. Das bedeutet, übertragen auf die „Übersetzung“ von Malerei, ein schwieriges Unterfangen. Handlungszusammenhänge können schwer in nur einem Bild dargestellt und beschrieben werden, weshalb manchmal mehrere Bilder dazu herangezogen werden. Weiters ist es äußerst diffizil, Bildbedeutungen in Sprache zu übertragen. Mai teilt die *mise en abyme de l'énoncé* vor allem in fünf Gegenstandsbereiche: Erzähler, Handlung, Charaktere, Ort und Zeit und Thema.

Auch ist es möglich, dass sich die *mise en abyme* im Gestaltungsprozeß zeigt – dies würde bedeuten, die Produzenten der Erzählung, des Rezipienten und seiner Rezeption und auch jener Kontext, der die Produktions- und Rezeptionsbedingungen beeinflusst (*mise en abyme de l'énonciation*)¹⁹⁶. Dies ist relativ einfach auf die Malerei zu übertragen, da die psychologischen, sozialen, politischen Hintergründe der Produktion und Rezeption sich gut auf Gemälde übertragen lassen. Als Gegenstandsbereiche nennt Mai Produktion, Rezeption und Fiktionalität.

¹⁹³ Im engeren Sinne verweist Mai auf Gruber, der die *mise en abyme* folgendermaßen definiert: „Unter *mise en abyme* ist somit die Transposition des realen und/oder fiktiven künstlerischen Subjekts eines Werkes auf die Ebene der Gestalten zu verstehen, die eine Wechselwirkung zwischen dem ‚in Vertiefung setzenden‘ und dem ‚in Vertiefung gesetzten‘ Subjekts zur Folge hat. Gruber, Jörn: Literatur und Heraldik: Textetymologische Bemerkungen zu André Gides „charte de la mise en abyme“. In: Text-Etymologie: Untersuchung zu Textkörper und Textinhalt. Festschrift für Heinrich Lausberg zum 75. Geburtstag. Hg. von Arnold Arens. Stuttgart: Steiner 1987. S. 220-230, hier S. 230.

¹⁹⁴ Mai: Bilderspiegel, S. 52. In der englischen Forschung wird die *mise en abyme* als chinese box bezeichnet.

¹⁹⁵ Ebd., S. 57.

¹⁹⁶ Ebd., S. 57-

Als dritte Möglichkeit gibt es noch die Reflexion des künstlerischen Codes (*mise en abyme du code*)¹⁹⁷, das heißt die Reflexion des Funktionsprinzips des Textes. In diesem Fall auf die Malerei übertragen bedeutet dies die Darstellung durch Linien, Farben, Konturen, Schraffuren, Kontraste. Ihre Gegenstandsbereiche sind Struktur, Sprachstil und Materialität.

Auch können drei Arten von Duplikationen¹⁹⁸ unterschieden werden: die einfache, die unendliche und die paradoxe. Die einfache Duplikation (*réflexion simple*) ist die am häufigsten anzutreffende. Darin gibt es lediglich eine hypodiegetische Ebene, die Ähnlichkeit mit dem Rahmentext hat. Seltener ist die unendliche Duplikation (*réflexion à l'infini*), dies wäre gegeben wenn sich ein Betrachter in einer Kunstsammlung ein Gemälde ansieht auf dem er zu sehen ist, und auf diesem Gemälde wären Gemälde der Kunstsammlung und so weiter. Die paradoxe Duplikation (*réflexion paradoxale*) findet sich im Malerroman sehr selten, in ihrem Fall kommt es zur Verletzung der Hierarchie von Fiktionsebenen, die sogar zur Heterarchie der Fiktionsebenen führen kann.

Das Gemälde im Roman kann also auf drei verschiedene Arten¹⁹⁹ wirken: Das Gemälde kann den Roman spiegeln und potenzieren: Als *mise en abyme du code* kann es zu einer Leseerleichterung führen, da sie evtl den Rahmentext kommentiert. Weiters kann es zum handlungsbestimmenden Moment werden, indem das Betrachten des Bildes in der Handlung des fiktionalen Betrachters etwas bewirkt. Schließlich kann die *mise en abyme* als Bindeglied zwischen den Künsten fungieren.²⁰⁰

Metarelation

Metafiktion in der Literatur ist nicht, wie man annehmen könnte, ein modernes Phänomen, sondern trat schon im Barock bzw. in deutschen Texten vor allem in der Romantik (E.T.A. Hoffmann sei hier genannt) auf. Wichtig zu betonen ist, dass als metafiktional besonders Texte gelten, in denen die Metafiktionalität durch auffallendes und methodisches Erscheinen von metafiktionalen Textstellen zu einer zweckmäßigen Methode wird. Das gelegentliche Auftreten derselben hingegen tritt in zahlreichen Romanen auf, weshalb eine solche Abgrenzung nötig erscheint. Die Metafiktion teilt sich in zwei Sektionen: in den *fictio*-Charakter und in den *fictum*-Charakter. *Fictio* meint die Künstlichkeit der Fiktion.²⁰¹ *Fictum*

¹⁹⁷ Mai: Bilderspiegel, S. 57.

¹⁹⁸ Ebd., S. 59.

¹⁹⁹ Vgl. ebd., S. 59.

²⁰⁰ Ebd., S. 61.

²⁰¹ Ebd., S. 65.

meint den Gegensatz der Fiktion zu realitätsbezogenen Diskursen.²⁰² Beides ist nun auch für die Metarelation von Bedeutung.

Außer Fiktionalität sind Bereiche wie Code, Zeichensysteme, Rezeptions- und Produktionsprozesse und Funktion des Kunstwerkes Gebiete der Metarelation. Sämtliche Aspekte, die dem Rezipienten Phänomene aufzeigen, die im Zusammenhang mit Kunst stehen, können Thema der Metarelation werden, wenn sie über mindestens zwei verschiedene künstlerische Ausdrucksmedien zueinander in Beziehung gesetzt werden. Insofern ist Metarelation als Teil von Metafiktion im Roman häufig anzutreffen.²⁰³

Auch kann nun zwischen expliziter und impliziter Form²⁰⁴ unterschieden werden: Explizite Formen bedeuten Erzählerkommentar oder Figuren, die über die eigene Fiktionalität Bescheid wissen und sich mit ihr auseinandersetzen. Implizite Metafiktion sind auffällige Übertreibungen auf *histoire*-Ebene, Reduktionen und Verzerrungen im Bereich des Erzählers, der Erzählperspektive oder der Handlung, der Personencharakterisierung und der Situierung der Geschichte. Auf der *discourse*-Ebene machen Normbrüche im Strukturbereich, worunter auch die *mise en abyme* fällt, den impliziten Charakter deutlich, im Bereich der sprachlichen Codes finden sich außerdem Ornamentik, Manierismus und Unlesbarkeit.

Mai definiert Metarelation wie folgt:

Metarelationen sind Aussagen und alle autoreferentiellen Elemente innerhalb eines selbst intentional an den Wechselbeziehungen zwischen den Künsten teilhabenden Kunstwerkes, die unabhängig von ihrer impliziten oder expliziten Erscheinungsform als Sekundärdiskurs über Teile des eigenen Kunstwerkes, fremder Kunstwerke und Kunst allgemein den Rezipienten in besonderer Weise Phänomene zu Bewußtsein bringen, die mit dem Verhältnis der Künste, namentlich ihren wechselseitigen Beziehungen, in Zusammenhang stehen.²⁰⁵

Die Rolle des Realitätsbezugs der beschriebenen Kunstwerke wird von der Forschung unterschiedlich gewichtet. Während Bernard Dieterle²⁰⁶ nicht zwischen fiktiv und real unterscheiden möchte, sondern zwischen bekannt und unbekannt, sieht Martina Mai im

²⁰² Ebd., S. 65.

²⁰³ Ebd., S. 65.

²⁰⁴ Ebd., S. 68.

²⁰⁵ Ebd., S. 72.

²⁰⁶ „[...] Infolgedessen müßte man also nicht so sehr zwischen real und fiktiv als zwischen bekannt und unbekannt unterscheiden (wobei die nächste Frage wäre, ab wann man ein Kunstwerk als bekannt voraussetzen darf). Ich glaube aber, daß das Wissen darüber, daß eine Erzählung von einem wirklich existierenden Kunstwerk handelt, dem Lesevorgang und also auch dem Text eine andere Dimension verleiht, unter anderem, indem es die Aufmerksamkeit auf die Mechanismen, die Intensität und die Bedeutung der Bild- Umerzählung richtet. Dann erst wohnt man dem Spektakel einer Text-Bild-Kollision (oder Kollusion) bei, dann erst erlebt man das ‚Abenteuer‘ einer Bild- Lektüre.“ Dieterle: Erzählte Bilder, S. 211.

Fiktionsstatus eines Werkes vor allem auch eine Beschreibung des Leserkreises.²⁰⁷ Bezieht sich der Text in Andeutungen oder durch Zitate auf reale historische Kunstwerke, so ist für das Erkennen dieser Anspielungen der Kenntnis- und Wissenshorizont des Rezipienten von Bedeutung. Sollten diese Anspielungen sich über den Gesamttext erstrecken und für das Verständnis dieses Erkennen und die kunsthistorische Vorkenntnis unerlässlich sein, spricht Mai hier von einer „erheblichen selektiven Wirkung in bezug auf das Lesepublikum“. ²⁰⁸ Hanns-Josef Ortheil bezieht sich auf reale und bekannte Bilder von Canaletto, die dem Lesepublikum vertraut sein dürften – daher werden sie auch nicht direkt beschrieben sondern eher wird deren Manier und stilistische Besonderheit hervorgehoben. Christoph Geiser wiederum berücksichtigt wenig bis kaum den Wissenshorizont des Rezipienten, was das Erkennen oder die Zuordnung von Caravaggios Bildern erschwert. Zur Frage der Illusionsstörung in Bezug auf die Metarelation kann gesagt werden, dass die Metarelation, sofern sie nicht als Metafiktion fungiert, wahrscheinlich weit weniger illusionsstörend wirkt als Metafiktion. Der Grund ist darin zu suchen, dass die Metarelation weitaus weniger am fictio/fictum Charakter eines Textes ansetzt und somit nicht bestrebt ist, im Leser eine Skepsis betreffend des Wahrheitsgehaltes hervorzurufen.²⁰⁹ Inwieweit Martina Mais Begriff der Metarelation nun auch auf die von mir behandelnden Romane bezogen werden kann, werde ich an späterer Stelle nochmals überprüfen (vgl. Kapitel 3.3.1.).

3. Werkanalyse

Vorbemerkung zur Werkanalyse

Der Analyseteil ist annähernd parallel aufgebaut. Ortheils „Im Licht der Lagune“ möchte ich zunächst mit dem Schlagwort der „*Expression*“ betiteln. Dies soll sich auf den malerischen Ausdruck beziehen, durch den der Protagonist immer mehr zu sich und seiner Vergangenheit findet. Die Malerei trägt zur Selbstdefinition des Künstlers bei, da diese dem Inneren des Protagonisten Andrea Ausdruck verleiht, er sich aber durch sie auch wieder seiner Vergangenheit erinnert. Der „*Weg zur Expression*“ stellt zunächst den Protagonisten und auch dessen Gegenpart, den Conte di Barbaro, vor und widmet sich dann der „*fiktiven Rezeption*“, anhand derer Ortheil das Kunstverständnis der Hauptfigur verdeutlicht. Im letzten Punkt, der *Produktion*, die in die *Selbstdefinition* übergeht, wird untersucht, wie Ortheil die künstlerische Entwicklung von Andrea darstellt. Christoph Geisers Roman „Das geheime Fieber“ möchte

²⁰⁷ Mai: Bilderspiegel, S. 78.

²⁰⁸ Ebd., S. 78.

²⁰⁹ Ebd., S. 78.

ich unter dem Stichwort der „*Impression*“ behandeln. Ein Bild des Amors, gemalt von Michelangelo Merisi da Caravaggio, hinterlässt einen solch tiefen Eindruck im Ich-Erzähler, dass dieser auch andere Bilder des Künstlers zu sehen begehrt. Die „*Impression*“ zeigt sich zunächst durch *Detailimpressionen* und *unbetitelte Bildfragmente*, die der Autor einfließen lässt. Dieses Stadium geht über in die *Identifikation* des Ich-Erzählers mit dem Künstler und gipfelt in der Verschmelzung des Erzählers mit dem Maler – dies möchte ich als *Selbstaflösung* bezeichnen.

3.1. BILDER als Expression

Hanns-Josef Ortheil: „IM LICHT DER LAGUNE“

3.1.1. Entstehungsanekdoten und Plot

Der Roman „Im Licht der Lagune“ (erschienen im Jahre 1999) begreift sich in entstehungs- und produktionstechnischer Hinsicht als Teil einer Trilogie – in zeitlicher Edition eingebettet in die Romane „Faustinas Küsse“ (1998) und „Die Nacht des Don Juan“ (2000).

Einen detaillierten Einblick in seine literarische Arbeitsweise, in seine „Roman-Werkstatt“, vom ersten Faszinosum bis zum enzyklopädischen Interesse mit seiner Suche nach Welt-Folien, gewährt Hanns-Josef Ortheil interessierten Lesern und Studenten in einer Publikation, in der er und sein Lektor, Klaus Siblewski, aus der jeweiligen Warte in je vier Vorlesungen erzählen, „Wie Romane entstehen.“ Darin ist nachzulesen²¹⁰, wie sich der Schriftsteller Ortheil für Recherchen zu seinem Romanprojekt „Die Nacht des Don Juan“ nach Venedig, im späten 18. Jahrhundert die Heimat Giacomo Casanovas, dessen historische Figur in der „Nacht des Don Juan“ eine Rolle spielen wird, begibt. Sich jene Zeit nicht nur durch das Studium literarischer und dokumentarischer Quellen näherzubringen um sich dadurch mit einer historischen Figur vertraut zu machen, sondern sie sich „anzueignen“, indem er sich auch örtlich in jene Gegenden begibt, in der diese Figur lebte, gehört zur Arbeitsweise und Entwicklung der sogenannten „Welt-Folie“ Ortheils.

²¹⁰ An dieser Stelle soll angemerkt werden, dass es sich bei diesen im Folgenden wiedergegebenen Inhalten um die Aussagen H.J. Ortheils im Buch „Wie Romane entstehen“ handelt. Eigene Aussagen von Autoren über ihre Arbeitsweise, Themenfindungen etc. können meist nicht verifiziert werden, und so war es mir auch nicht möglich, diese Aussagen zu überprüfen.

In einer Bibliothek Venedigs, blättern durch alte Ausgaben der „Gazzetta Veneta“, die auch zu Casanovas Zeiten schon erschien, stieß er auf eine Meldung (die Gazzetta Veneta glänzte durch tägliche Kurznachrichten), auf deren Grundlage er Andreas Geschichte erdachte.

Irgendwann blieb ich bei einer dieser kurzen Nachrichten und Meldungen hängen: In der venezianischen Lagune war ein junger, anscheinend verletzter, unbekleideter Mann bewusstlos in einem Boot aufgefunden worden, man hatte ihn in das Krankenhaus auf der Insel San Giorgio gebracht. Nach seinem Erwachen hatte er keine Angaben darüber machen können, wer er sei oder woher er komme.²¹¹

Die Vermutung Rüdiger Görners²¹², der Roman nehme innerhalb der Künstlertrilogie eine Sonderstellung ein, da er nicht auf eine erkennbare Vorlage zurückgeht, kann somit widerlegt werden. Die Vorlage ist zwar nicht auf den ersten Blick erkennbar, aber dennoch präsent. Auch dieser Roman knüpft also an das in der Trilogie bemerkbare Verfahren an, Figuren nicht vollends selbst zu erfinden, sondern reale Figuren in fiktive Geschichten einzubinden. Generell ist eine starke Tendenz zur Intertextualität bei Ortheil zu erkennen, auf die ich später noch eingehen möchte (vgl. Kapitel 3.1.2. und 3.1.4.2.).

Der Raum der venezianischen Lagune war Ortheil, nach eigenen Angaben, nicht nur aus persönlicher Anschauung, sondern auch „durch Bilder vieler venezianischer Maler“²¹³ bekannt. Der Autor spricht von „konkreten Bildern“, die sich in seine Erinnerung drängten, als auch von einem „magischen Gesamt-Imago, in dem die Bilder aufgehoben waren“²¹⁴. Durch Studium und Kartographieren des Raumes wurde die Lagune von Ortheil als intimer Raum empfunden, durch viele persönliche Erfahrungen und Erlebnisse mit dem Autor selbst verbunden.²¹⁵

Über die Figur des Fremden aus der Lagune ließ sich, wie Ortheil berichtet, in der Gazzetta Veneta weiters lesen, daß sie, sich nicht an die Vergangenheit erinnernd, von einem venezianischen Conte, der zufällig im Kloster San Giorgio gewesen sei, aufgenommen wurde. Dort fertigte der Fremde Zeichnungen an, vorwiegend Motive der Lagune, von

²¹¹ Ortheil, Hanns-Josef und Klaus Siblewski: *Wie Romane entstehen*. München: Luchterhand Literaturverlag 2008. S. 72.

²¹² Görner, Rüdiger: In *Flagranti- zur Erotik des Kunst-Körpers* bei Hanns-Josef Ortheil. In: Catani, Stephanie und Friedhelm Marx (Hg.): *Kunst der Erinnerung, Poetik der Liebe. Das erzählerische Werk Hanns-Josef Ortheils*. Göttingen: Wallstein 2009. (Poiesis. Standpunkte der Gegenwartsliteratur. Herausgegeben von Friedhelm Marx. Band 3), S. 118.

²¹³ Ortheil, Siblewski: *Wie Romane entstehen*, S. 73.

²¹⁴ Ebd., S. 73.

²¹⁵ Ebd., S. 73.

außergewöhnlicher Qualität.²¹⁶ Die Parallele zum Plot des Romans „Im Licht der Lagune“ ist augenscheinlich.

Plot:

Im Jahre 1786 entdeckt der Conte Paolo di Barbaro in einem entlegenen Teil der venezianischen Lagune ein Boot, das einen tot geglaubten, jungen, schönen, unbekleideten Mann, Andrea, trägt. Der Fremde wird ins Kloster San Giorgio Maggiore gebracht, wo er erwacht und gesundgepflegt wird. Eines Nachts flüchtet er schwimmend zum Palazzo des Conte di Barbaro, für den er allerlei anfallende Arbeiten übernimmt. Es wird deutlich, daß Andrea monosensualistische oder monoperzeptionalistische²¹⁷ Tendenzen besitzt, und daß sich für ihn die Welt vorrangig durch den Sehsinn zu erschließen vermag. Er beginnt, Zeichnungen anzufertigen und verfügt über ein solch genaues Auge, daß er die Fische²¹⁸, die er zeichnet, mit der höchsten naturgetreuen, photographischen Detailliertheit wiedergeben kann.²¹⁹

Im angrenzenden Palast lebt Giovanni Nardi mit seiner Tochter Caterina und der Amme Giulia. Der Conte di Barbaro verliebt sich heimlich in Caterina, doch wird die Heirat seines in London lebenden Bruders Antonio di Barbaro mit der schönen Narditochter beschlossen. Antonio di Barbaro ist Kunsthändler und mit Paolo di Barbaro auch geschäftlich verbunden.

Caterina wählt nach der Hochzeit den schönen Andrea zu ihrem Cicisbeo²²⁰. Andrea hegt das Bedürfnis, auch menschliche Körper zeichnen zu können, und im Auftrag des Contes beginnt er, Caterina abzubilden. Er wird ihr heimlicher Liebhaber, und als der Conte hinter das Geheimnis kommt, denunziert er Andrea bei der Polizei. Dieser wird in ein Gefängnis

²¹⁶ Vgl. Ortheil, Siblewski: Wie Romane entstehen, S. 73.

²¹⁷ Catani, Stephanie und Friedhelm Marx (Hg.): Kunst der Erinnerung, S. 118.

²¹⁸ Fische sind das erste Motiv, das der Protagonist zeichnet. Auch John Ruskin schrieb in einem Brief an seine Eltern: „Ich habe einen sehr angenehmen und nach meiner Plackerei mit den Steinen sehr erfrischenden Zeitvertreib, in dem ich die Fische studiere oder genauer die Bewohner der Lagune, deren Charakter ungewöhnlich und unbeschreiblich ist. Sie werden in der Hauptsache von Tintenfischen vertreten, zu welchen ich wegen Tinte und Feder eine gewisse Sympathie verspüre, und von Seepferdchen, das ich viel lieber als das Landpferd mag, besonders deshalb weil es keine Beine hat und deswegen auch nicht in die Knie gehen kann.“ Kemp, Wolfgang (Hg.): John und Effie Ruskin: Briefe aus Venedig. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag 1995. (Korrespondenzen; 9), S. 54.

²¹⁹ Schnell mag man erinnert sein an zwei Romane der Gegenwartsliteratur, welche sich ebenfalls mit monoperzeptionalistischen Künstlerfiguren beschäftigen: Patrick Süskinds „Das Parfum“ und Robert Schneiders „Schlafes Bruder“. Ortheil greift im Roman „Faustinas Küsse“ mit der historischen Figur (in fiktiver Handlung) Goethes das Thema der Literatur auf, und in „Die Nacht des Don Juan“ mit der historischen Figur (in fiktiver Handlung) Mozarts das Thema der Musik.

²²⁰ Ein Cicisbeo ist ein vornehmer Gesellschafter oder Galan: Johann Georg Krünitz, *Oeconomische Encyclopädie, oder allgemeines System der Land- Haus- und Staats-Wirthschaft in alphabetischer Ordnung*, 1773-1858.

gebracht, in eine kleine Zelle, die lediglich ein kleines Fenster, das den Blick in den Himmel gewährt, besitzt. Dort beginnt Andrea, eine expressionistische Malweise zu entwickeln, und findet durch die Kunst Befreiung von seiner Amnesie. Er entsinnt sich, daß er vormals ein Fischer war, der bei einem Brand seiner Hütte bei dem Versuch, seine Mutter zu retten, von einem Balken am Kopf getroffen wurde. Er konnte sich noch auf ein Boot retten, büßte jedoch seither seine Erinnerung ein.

Paolo di Barbaro erhält nach Jahrzehnten einen Brief seines Bruders mit der Anmerkung, ein gewisser William Turner aus England würde durch Italien reisen und bald auch in Venedig eintreffen. Antonio di Barbaro rühmt dessen zeichnerisches Talent, jedoch noch mehr seine außergewöhnliche Malweise. Der Conte besucht daraufhin nochmals Andreas alte Gefängniszelle, die dieser schon lange verlassen durfte, und findet darin eine in die Wand geritzte Zeichnung, die den Brand eines Hauses zeigt. Andreas Verbleib und weiteres Schicksal bleibt offen.

3.1.2. Ein Bild der Zeit: Venedig im 18. Jahrhundert

„Nicht die lebhafteste Einbildungskraft des Dichters, nicht die glühendsten Farben des Malers vermögen es nach Gebühr zu schildern, dieses achtzehnte Jahrhundert, mit seiner tausendfachen Verderbnis, seiner Eleganz, seinem Geiste, seiner Unbekümmertheit um das Morgen, dieses Bild in dem kostbarsten Rahmen und auf dem zauberhaftesten Grunde, der sich denken läßt.“

Théophile Gautier²²¹

Hanns-Josef Ortheil zeichnet in seinem Roman ein Bild Venedigs, das von synästhetischen Empfindungen getragen wird. Schon Goethe, der auf seiner Italienischen Reise auch Venedig besuchte, gab einen Eindruck der Stadt wieder:

Als ich bei hohem Sonnenschein durch die Lagunen fuhr und auf den Gondelrändern die Gondoliere, leicht schwebend, buntbekleidet, rudern, betrachtete, wie sie auf der hellgrünen Fläche sich in der blauen Luft zeichneten, so sah ich das beste, frischeste Bild der venezianischen Schule. Der Sonnenschein hob die Lokalfarben blendend hervor, und die Schattenseiten waren so licht, daß sie verhältnismäßig wieder zu Lichtern hätten dienen können. Ein Gleiches galt von den Widerscheinen des meergrünen Wassers. Alles war hell in hell gemalt, so daß die schäumende Welle und die Blitzlichter darauf nötig waren, um

²²¹ Gautier, Théophile. Zit. nach: Monnier, Philipp: Venedig im achtzehnten Jahrhundert. München: Georg Müller 1928. S. 1 (Motto).

das Tüpfchen aufs i zu setzen.²²² Könnte ich nur den Freunden einen Hauch dieser leichtern Existenz hinübersenden!²²³

Nicht Goethes Aufzeichnungen allerdings lässt Ortheil in seiner Wiedergabe der Stadt einfließen, sondern die eines anderen Kenners von Venedig, Philippe Monniers venezianische Schilderungen, die er im Buch „Venedig im 18. Jahrhundert“ niederschrieb, fließen an manchen Stellen direkt in Ortheils Roman ein. In schwärmerischem Stil lässt Monnier die Lagunenstadt zu jener Zeit wieder aufleben:

Der Ruhm dieser Stadt und dieser Zeit besteht darin, alles Glück auf Erden zusammen-gerafft, dieses Glück aus ganzer Seele geliebt, es mit ihrem Geiste gewürzt, ihm ihr ganzes Sein geweiht und, um es bis zur Neige auszukosten, den Rest ihrer ganzen Tatkraft verausgabt zu haben, ohne Wanken, ohne Gewissensbisse. Wenn das Vergnügen je seine Helden hatte, müsste man sie hier und zu dieser Zeit suchen.²²⁴

Ortheils Technik der Intertextualität kennt durchaus bekannte Vorfahren, denn auch Autoren wie E.T.A. Hoffmann bedienten sich ihrer. Für die Erzählung „Doge und Dogaresse“²²⁵ nutzte Hoffmann auch eine historiographische Quelle, in diesem Falle Johann Friedrich Le Brets (1769-1777 erschienene) „Staatsgeschichte der Republik von Venedig“. Hoffmann folgt der Darstellung Le Brets aufs genaueste, bis hin zu wörtlichen Zitaten.²²⁶ Ähnliches kann auch Ortheil konstatiert werden.

Eine Gegenüberstellung der involvierten Textstellen Ortheils mit den Schilderungen Monniers soll die Referenz- und Bezugsquelle nochmals verdeutlichen.

²²² Goethe, Johann Wolfgang von: Italienische Reise. Kommentiert von Herbert von Einem. München: Verlag C.H.Beck 2002. S. 87.

²²³ Goethe: Italienische Reise, S. 97.

²²⁴ Monnier, Philipp: Venedig im achtzehnten Jahrhundert. München: Georg Müller 1928. S. 19.

²²⁵ Die Erzählung „Doge und Dogaresse“ beginnt mit der Beschreibung eines gleichnamigen Gemäldes von Karl Wilhelm Kolbe (1781–1853), welches im September 1816 in der Akademie der Künste zu Berlin ausgestellt war. Auch für die Novelle „Meister Martin der Küfner und seine Gesellen“, deren Geschehen im Jahre 1580 in Nürnberg spielt, entnimmt Hoffmann detaillierte Informationen über jene Zeit aus einer nachweisbaren historiographischen Quelle – aus J. Ch. Wagenseils Chronik „De civitate Noribergensi commentatio“ (1697). Einen entscheidenden Anreiz für diese Novelle gab ebenfalls ein Gemälde von Kolbe, das den Namen „Die Böttcherwerkstatt“ trägt.

²²⁶ E. T. A. Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Die Serapionsbrüder. Herausgegeben von Wolf Segebrecht unter Mitarbeit von Ursula Segebrecht. Band 4. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2001. (Bibliothek deutscher Klassiker 175), S. 1401. Es ist überliefert, dass Hoffmann, um einen Überblick zu bekommen, ebenfalls Stadtpläne und Kartographien nutzte, genauso wie auch Hanns-Josef Ortheil.

Darstellung bei Philippe Monnier

Darstellung bei Ortheil:

„Rotbemützte Gondolieri spielen, auf den Fliesen zusammengekauert, Karten; halbnackte bronzefarbige Gassenjungen beißen in ihre Melone; eine Alte laust auf einer Traghattostufe ein Kind.“(V 22) „[...] Blinde klimpern auf ihren Instrumenten. Quacksalber preisen ihre Arzneien an, Wanderbühnen mit Marionetten ziehen durch die Straßen.“ (V 22) „[...] Astrologen flüstern den Mädchen ihre Zukunft ins Ohr [...]“.“(V 23)	„Eine Frau lauste ihr Kind, drei Blinde spielten auf Flöten, Arzneien aus Seepferdchenessenzen wurden angeboten, ein Astrologe saß hinter einem Tisch und mischte die Karten.“ (L 100)
„Gebildet? Nein, ganz und gar nicht. Zur Not ‚gerochen haben sie an der Literatur‘, wie der Abbé Chiari von ihnen sagt, aber so aufgeweckt, daß ihnen ein Verehrer das Alphabet im Handumdrehen beibringen könnte.“ (V 58)	„Ich kenne diese Frauen doch gut, von denen du sprichst. Sie mischen sich in jedes Geschäft, planen unermüdlich hier eine Bestechung und dort eine Verführung, sie schwärmen aus auf die Piazza und ziehen die Fremden hinter sich her, ich weiß. Ihre Verse sind schlecht, sie haben Bücher nie gelesen, ja nicht einmal an ihnen gerochen.“ (L 213)
„Man wippt schweigend mit der Fußspitze.“ (V 29)	„Er schlug die Beine übereinander und ließ den rechten Fuß wippen.“ (L 41)
„[...] man arbeitet, wenn die freie Zeit es gestattet, in müßigen Nebenstunden zwischen zwei Unterhaltungen, inmitten des Lärmes und der Menge, in einem kleinen Café gegenüber von S. Giorgio Maggiore“	„Wo hätte ich größere Freuden finden können als in dieser Stadt? Sie hat mir alles gegeben, Meeresschnecken, Theater, Musik und viel Ansehen. Habe ich je gearbeitet? Ach was, in den freien Minuten zwischen einem Cafe´und einem Sorbet habe ich einen

(V 24)	Vertrag unterzeichnet, einen Brief aufgesetzt, etwas für den Verwalter notiert.“ (L 114)
„Vor wenigen Tagen haben sich im Hause einer armen Frau in S. Margherita eine Katze und ein Hund gepaart; die Katze hat fünf Junge zur Welt gebracht, davon haben zwei einen Hundekopf und einen Katzenleib; wer sie sehen will, spreche mit dem Perückenmacher.‘ – Und man spricht mit dem Perückenmacher.“ (V 28)	„Der Perückenmacher bei San Giacomo hat mir zugeflüstert, ganz in der Nähe hätten sich ein Hund und eine Katze gepaart. Und, stell Dir vor, die Katze hat sechs Junge zur Welt gebracht, drei mit einem Hundekopf und einem Katzenleib!“ (L 32)

Welch große Rolle die Synästhesie in Ortheils Roman spielt, möchte ich an späterer Stelle nochmals hervorheben (vgl. Kapitel 3.3.3.1.). Ortheil arbeitet auch explizit intertextuell und zitiert Petrarca²²⁷ Verse: „Allein und sinnend durch die ödsten Lande/ geh´ich mit langsam abgemessnem Schritte“.²²⁸ Das Sonett, ein berühmter Teil des Canzoniere, zeugt von der Weltflucht Petrarca. Paolo di Barbaro repetitiert die Verse stets, sie sind Zeichen für die Einsamkeit des Contes. Auch Giovanni Nardi, Vater der schönen Caterina, lässt sich dieselben (!) Verse gerne vorlesen.

Weshalb Ortheil jene Zeilen Petrarca einfließen lässt, lässt sich nicht wirklich feststellen. Einerseits erscheinen die melancholischen Verse, die die Weltflucht zum Thema haben, durchaus als adäquater Ausdruck der Melancholie und inneren Isolation des Conte di Barbaro, der, wie der Schreiber des Sonetts, von einer unerfüllten und unerwiderten Liebe verzehrt wird. Andererseits ist mit Petrarca sozusagen der „Vater des Humanismus“²²⁹ ins Spiel gebracht. Der Gelehrte hat mit seinen Schriften zur Wiederbelebung der Literatur des

²²⁷ FRANCESCO PETRARCA 13041–1374. Neben Dante Alighieri und Giovanni Boccaccio einer der drei großen italienischen und lateinischen Autoren. Er entstammte einer Notarenfamilie. Ortheil zitiert aus seinem bekanntesten Werk, dem „Canzoniere“. Siehe Neumann, Florian: Francesco Petrarca. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1998. S. 123.

²²⁸ „Die Augen halt ich fluchtbereit, wo Tritte von Menschen sind zu sehn, geprägt im Sande. Nicht anders bin zu bergen ich im Stande was klar sich zeigt in anderer Menschen Mitte, weil meines Handelns freudverlorne Sitte nach außen Kunde gibt vom innern Brande, daß nun ich glaub´, daß Berge und Gestade, und Flüß´und Wälder wissen welch´Gebrechen mein Leben prägt, das andern ist verborgen. Doch find´ich nichts o rauhe, wilde Pfade, daß Amor nicht stets zu mir käm´zu sprechen mit mir, wie ich mit ihm, von meinen Sorgen.“ Neumann, Florian: Francesco Petrarca. S. 125.

²²⁹ Siehe Neumann: Petrarca, S. 134.

klassischen Altertums (Renaissance) beigetragen. Ebenso engagierte er sich für die praktische Umsetzung eines an der Antike ausgerichteten Bildungsideals (Humanismus). Und auch an dieser Stelle findet sich ein Vergleich der Kunst und der Literatur, Petrarca äußerte: „Flüchtig ist die Erinnerung der Menschen, die Bilder zerfließen, die Statuen zerfallen. – Unter den Erfindungen der Menschen gibt es nichts Beständigeres als die Literatur.“²³⁰

Rosemarie Zeller meint zur Intertextualität: „Die Vorliebe des modernen Romans für das, was man die Intertextualität nennt, d.h. für den Verweis des Textes auf andere Texte, hängt mit dem Bewußtsein zusammen, daß die Sprache nie jungfräulich ist, daß sie immer ihren früheren Gebrauch, ihre Geschichte mitbringt, und daß uns die Welt hauptsächlich in Form sprachlicher Vermittlung erscheint.“²³¹ Als Intertextualität wird die Bezugnahme eines Textes auf andere Texte bezeichnet. Dies kann Bedeutungszusammenhänge aller Äußerungen untereinander einschließen – dies wäre eine Auffassung und Definition des Begriffs, die von Michail Bachtin und Julia Kristeva vertreten wird.²³² Der Bezug kann allerdings auch nachweisbar und ausgewiesen stattfinden, wie dies etwa durch Zitate, Parodien oder Imitationen vonstatten gehen kann.²³³ Schwierigkeiten bereiten und zu einer Problematik führen kann dieses Vorgehen dann, wenn der Autor die Bezüge, die er verwendet, nicht eindeutig ausweist, denn diese Unternehmung birgt die Gefahr des Plagiiens in sich. Es kann weiters auch vorkommen, dass ein Autor Bezüge herstellt, ohne sich dessen bewusst zu werden – diese Bezüge erschließen sich dann erst dem Leser durch dessen Kenntnishorizont. Hier kann ein Vergleich zum Wissenshorizont des Rezipienten gezogen werden, der auch in der Intermedialität bzw. der Metarelation von Bild und Literatur von Bedeutung ist (vgl. Kap. 2.4.2.).

Ortheil bedient sich nun weitestgehend der zweiten, nachweisbaren Form und lässt Texte von Philippe Monnier, John Ruskin und Francesco Petrarca einfließen. Petrarcas Text wird explizit ausgewiesen, doch Ortheil macht deutlich, dass er sich (indirekt) auch auf Monnier und Ruskin bezieht. Die Bezüge zu Monnier und Ruskin habe ich jeweils in Vergleichstabellen dargestellt, angesichts denen interessant ist zu sehen, in welcher Intensität der Bezug erfolgt. Es geschieht nun eine Übertragung gewisser Details eines historischen

²³⁰ Siehe ebd., S. 135.

²³¹ Zeller, Rosemarie: Der neue Roman in der Schweiz. Die Unerzählbarkeit der modernen Welt. Freiburg: Universitätsverlag Freiburg, Schweiz 1992. (Seges. Etudes et textes de philologie et littérature Université de Fribourg Suisse. Studien und Texte zur Philologie und Literatur Universität Freiburg Schweiz. Studi e testi di filologia e letteratura Università di Friburgo Svizzera. Neue Folge-Nouvelle série 11), S. 113.

²³² Vgl. Sexl, Martin: Einführung in die Literaturtheorie, S. 297.

²³³ Vgl. ebd., S. 297.

Textes („Venedig im achtzehnten Jahrhundert“ von Philippe Monnier), die nun, etwas verfremdet, in Ortheils Text die Funktion haben, das reiche Venedig, dessen Kultur und die Lebensart seiner Bewohner aufleben zu lassen. Das Buch Monniers ist allerdings nur vermeintlich eine rein historische Quelle, denn Monnier bedient sich einer sehr eleganten und literarischen Diktion – der Stil scheint auch etwas in Ortheils Ortsbeschreibung einzufließen und macht bestimmt auch Teil seiner Wirkung aus. Ortheil verwendet also Monnier, um das „alte“ Venedig wieder aufleben zu lassen – dies bildet das Hintergrundgerüst des Romans. Doch auch John Ruskins Ausführungen und Erklärungen zu William Turners und Canalettos Malerei (die er in seinem Buch „Modern Painters“ darlegt) entnimmt Ortheil einige grundlegende Betrachtungen, insgesamt scheinen diese allerdings nicht derart großen Raum einzunehmen als jene aus Monniers Buch, was wohl daran liegt, dass Ruskins Schrift lediglich für Ortheils (fiktive) Kunstrezeption verwendet wird, während Monniers Venedigdarstellung den gesamten Roman durchzieht. Die reale, wirkliche Kunstauffassung und -interpretation, die Ruskin vertritt, überträgt Ortheil auf die imaginären Personen in seinem Text, hauptsächlich auf den Conte und Andrea – somit kommt es zu einer interessanten Verquickung von Realität und Fiktion. Noch ein weiteres intertextuelles Vorgehen lässt sich erkennen, wenn dies Ortheil auch nicht deutlich angibt, sondern erst in seiner Veröffentlichung „Wie Romane entstehen“ mitteilt. Es handelt sich um die Figur des Andrea, welche er in Anlehnung eines Zeitungsartikels kreierte (siehe Kap. 3.1.1.). Wie er selbst darlegt, fußt die Gestalt des Andrea und auch die Geschichte die sie umgibt zu einem großen Teil auf diesen Zeitungsmeldungen. Vielleicht hat es den Anschein, als würde ein intertextueller und somit systeminterner Bezug entspannter vonstatten gehen als ein intermedialer, doch auch wenn das Medium, in dem der Transfer stattfindet, dasselbe ist, können sich dennoch Schwierigkeiten ergeben. Intertextuellen Bezügen haftet immer etwas Vergangenes, Geschichtliches, schon Dagewesenes an, da die Technik wohl alt ist wie die Literatur selbst. Die Intermedialität, die auch die vorliegende Arbeit durchzieht, untersucht Zusammenhänge zwischen verschiedenen Medien oder künstlerischen Ausdrucksformen wie Film, Literatur, Musik, elektronische Medien, Malerei, Fotografie oder auch performative Künste. Im Falle dieser Arbeit liegt der Schwerpunkt auf den Verbindungen zwischen literarischen Erscheinungen und Bildern. Vor allem die Interaktionen von Text, Bild und auch Ton stellen die Intermedialitätsforschung vor große Herausforderungen. Die Interaktionen können in einem Medienwechsel bestehen (Literaturverfilmung, Hörbuch), in einer Medienkombination (wie Literatur und Bildende Kunst) oder auch in intermedialen Bezügen

(visuelle Dichtung, Musikalisierung des Literarischen).²³⁴ Die größten Schwierigkeiten sind im konzeptionellen Aspekt zu finden, das heißt in den „Wechselwirkungen zwischen verschiedenen Zeichensystemen, deren Aussagemöglichkeiten unterschiedliche Potentiale und Begrenzungen aufweisen.“²³⁵ Da diese Problematik der verschiedenen Zeichensysteme lediglich der Intermedialität inhärent ist, nicht aber der Intertextualität, ist die Intermedialität vielleicht noch schwieriger zu handhaben und stellt die Forschung vor größere Aufgaben. Im Falle meiner Arbeit, die den Text-Bild-Bezug untersucht, stellen Techniken wie Martina Mais Übertragung der *mise en abyme* und Metarelation auf die Intermedialität (siehe Kap. 2.4.2.) daher sinnvolle Werkzeuge dar, mit denen Text und Bild in Relation gebracht werden können. Wenn auch die Intertextualität schon in der Vergangenheit anzutreffen war, so wird die Intermedialität in der Zukunft vorzufinden sein und sich vor allem durch die rasche Entwicklung der digitalen Medien immer wieder neu definieren müssen.

3.1.3. Zur narrativen Technik

Der Roman bedient sich des extradiegetisch-heterodiegetischen Narrationstypus. Es herrscht eine Nullfokalisierung, die Zeitordnung verläuft chronologisch-linear. Der Roman ist durchsetzt von direkter Rede, wird aus der auktorialen Erzählperspektive erzählt und behält das Tempus einheitlich im Imperfekt. Es sind sowohl faktuale (der Fremde aus der Lagune, der sich als guter Zeichner entpuppt, das Leben in Venedig des 18. Jahrhunderts, der Name „Nardi“ prangt auch über einem Geschäftslokal auf dem Markusplatz – möglicherweise diente dies als Inspirationsquelle für Ortheil) als auch fiktionale (die Geschichte der di Barbaros, der Nardis, etc.) Elemente enthalten. Es kann daher vermerkt werden, dass sich Ortheil eher einer konventionelleren Erzähltechnik bedient, die im deutlichen Kontrast zu Geisers narrativer Technik steht (vgl. Kapitel 3.2.2.).

²³⁴ Vgl. Universität Innsbruck: Prozesse der Literaturvermittlung. Literaturvermittlung zwischen den Medien/ Intermedialität. Abrufbar unter <http://www.uibk.ac.at/literaturvermittlung/intermedialitaet.html> Stand: 1. November 2012.

²³⁵ Universität Innsbruck: Prozesse der Literaturvermittlung. Literaturvermittlung zwischen den Medien/ Intermedialität. Abrufbar unter <http://www.uibk.ac.at/literaturvermittlung/intermedialitaet.html> Stand: 1. November 2012.

3.1.4. Der Weg zur Expression

3.1.4.1. Der Protagonist – Die Kunstfigur – Der Heilige – Das Wunderkind.

Dem Weg zur Expression, in der der Künstler später seine Ausdrucksmöglichkeit finden wird, kann durchaus der Lebens- und Entwicklungsweg William Turners²³⁶ gegenübergestellt werden. Der Künstler Andrea beginnt zunächst mit Zeichnungen von Fischen und der Umgebung.

Die Bilder im Roman bedeuten vor allem für den Protagonisten, Andrea, eine Möglichkeit des Ausdrucks. Bevor Andreas künstlerische Fähigkeit hervortritt, wird er als Kunstfigur und Heiliger in den Roman eingeführt. Er tritt zunächst als Bild, das der Conte zunächst als Wahrnehmungsstörung oder Täuschung wahrnimmt, in Erscheinung. Als sich das Bild als real herausstellt, „näherte man sich langsam dem **geisterhaft fremden Schwarz**, das die **dunkelgrünen Linien** der Schilfhalmes wie ein **kräftiger, breiter Pinselstrich grundierte**.“ (L 7) [H.d.V.] Die Terminologie aus dem Bereich der bildenden Kunst wird sofort augenscheinlich, auch wenige Zeilen darauf heißt es: „Als das **samtene Dunkelgrün** den reglosen Körper **grundierte**, erkannte di Barbaro plötzlich, was ihn verwirrt hatte: Es war die ungewöhnliche Schönheit des Jungen; der Leichnam lag auf dem dunklen Mantel wie ein **Modell zu einer anatomischen Skizze**.“ (L 9) [H.d.V.] An dieser Stelle tritt schon das Kunstverständnis des di Barbaro, über welches dieser reichlich verfügt, zutage, als er Andreas vermeintlichen Leichnam mit einem Modell zu einer anatomischen Skizze vergleicht.

Der Leib des Fremden wird so vorsichtig gereinigt, als säuberte man „einen **wertvollen Kunstgegenstand** von einer leichten, mit geübten Handgriffen zu entfernenden **Patina**.“ (L 14) [H.d.V.]

Wie ein Kunstwerk wird der Protagonist betrachtet und interpretiert: „Andrea – das war ein Porträt, mit Zeichen, die man einander zuordnen mußte, als deutete man ein Gemälde.“ (L 63)

Mehrmals wird die Assoziation Andreas mit religiösen Heilsbringern geschaffen, beispielsweise als der leblose Körper im Boot entdeckt wird, auf dem Rücken liegend, die Arme ausgebreitet „als wolle er dem weiten Himmel huldigen“ (in Nachahmung der Haltung am Kreuz) (L 7), an anderer Stelle als er aus dem vermeintlichen (Schein-)Tod erwacht und aufersteht wie „unser Herr Jesus“ (L 26), und weiters als die auffallende Ähnlichkeit mit

²³⁶ Joseph Mallord William Turner (1775 – 1851), Maler und führender Vertreter der Romantik in England.

einem gemalten Heiligen auf einem Altarbild bemerkt wird (L 26). Andrea, im Kloster in das Gewand eines Priesters gekleidet, „wirkte in dieser Kleidung so streng und beinahe vornehm, daß der Conte unwillkürlich daran dachte, es könnte sich wahrhaftig um einen hohen Geistlichen handeln.“ (L 59) Der Protagonist wird immer wieder mit dem Element des Wassers in Verbindung gebracht. Er trinkt große Mengen an Wasser, als wolle er sich jenes Element, das später sein Sujet werden sollte, einverleiben.²³⁷

3.1.4.2. FIKTIVE REZEPTION

Schon Goethe äußerte sich zu den venezianischen Malern wie folgt:

Meine alte Gabe, die Welt mit Augen desjenigen Malers zu sehen, dessen Bilder ich mir eben eingedrückt, brachte mich auf einen eignen Gedanken. Es ist offenbar, daß sich das Auge nach den Gegenständen bildet, die es von Jugend auf erblickt, und so muß der venezianische Maler alles klarer und heiterer sehn als andere Menschen. Wir, die wir auf einem bald schmutzkotigen, bald staubigen, farblosen, die Widerscheine verdüsternden Boden und vielleicht gar in engen Gemächern leben, können einen solchen Frohblick aus uns selbst nicht entwickeln.²³⁸

Anhand von venezianischen Künstlern (Carpaccio, Canaletto, Rosalba Carriera und Guardi), die der Autor exemplarisch einfließen lässt, wird es ermöglicht, die verschiedenen Formen des ästhetischen Empfindens der beiden Figuren, Andrea und Paolo di Barbaro, zu verdeutlichen. Die Kunstwerke werden nicht detailliert beschrieben, somit ist es für den Leser kaum möglich, die Bilder zuzuordnen. Es handelt sich vielmehr um spezifische Charakteristika und Manierismen, die den Werken Rosalba Carrieras, Canalettos, Guardis und Carpaccios anhaften. Dadurch lässt sich ein Leserkreis²³⁹ ausmachen, der imstande ist, die den Werken jeweils annektierenden Spezifika zu reminiszieren.

Es werden zwei Gegenpole entworfen, die unterschiedlicher nicht sein könnten. In der Figur Andreas manifestiert sich die Rezeption venezianischer Kunst in Form einer Analyse von Methode und Malstil. Andrea rezipiert vor allem mit dem Blick des Technikers, des Handwerkers, der durch außergewöhnliche Begabung den Bildern „auf den Grund“ zu gehen vermag. Dies wird vornehmlich durch die Bilder Canalettos aufgezeigt. Francesco Guardi, der im Roman noch als lebende Figur eingeführt wird, steht demgegenüber für die Variationen unterschiedlicher Farben und deren Verwendung, und auch für spezifischen Manierismus, der den Bildern Guardis nach Andreas Meinung aneignet (L 129). Den ersten Impuls für das

²³⁷ Es sei an dieser Stelle nochmals an die Geschichte vom Goldenen Kalb erinnert. Siehe Kap. 2.1.2.

²³⁸ Goethe: Italienische Reise, S. 86/87

²³⁹ Vgl. Mai: Bilderspiegel, S. 77.

Anfertigen von Zeichnungen gibt Andreas anfängliche Orientierungslosigkeit. Er fasst den Entschluss, Stadt- und Orientierungspläne (L 98 und 159) anzufertigen. Er verkörpert den Aktiven, den Schaffenden, den Schöpfer.

Das Thema des Feuers wiederholt sich, ein Bild eines Brandes taucht immer wieder in Andreas Gedanken auf (L 71). Durch das Zeichnen versucht der Protagonist, sich von seiner Amnesie zu befreien. Das Motiv des Narziss wird kurz eingeführt, allerdings nicht ausgearbeitet, es stellt eher die Negativfolie des Narzissmotivs dar: Der Protagonist versucht, im Wasser sein eigenes Spiegelbild zu erkennen, jedoch kann er sich nicht erblicken, da es zu dunkel ist.²⁴⁰

Bilder haben für den Protagonisten auch eine pädagogisch-intellektuelle Funktion, da er Zeichnungen durch das Wort ergänzt, das das Gezeichnete bezeichnet. So erweitert er schrittweise seinen Wortschatz, der durch die Amnesie auch defizitär erscheint. An dieser Stelle könnte man eine Parallele zu William Turner herstellen, welcher angeblich auch kein Meister des Wortes war, obwohl er es gerne sein wollte. Desöfteren versuchte er sich in der Lyrik, jedoch bezeichnen Forscher wie Andrew Wilton Turners Verse als „ein Gallert aus ungeformter Syntax und holpriger Skandierung“²⁴¹, da der doch so begabte Maler meist eine Zeile erfand, um damit im groben einige Reime für einige folgende festzulegen, dann begann er, das Ganze mit Silben aufzufüllen – die Tiefe der Gedanken, so Wilton, könne nur erahnt werden.²⁴²

Der Wunsch nach Erinnerung an die geschehenen Ereignisse bezeichnet allerdings den vorrangigen Grund, weshalb Andrea sich so intensiv der bildnerischen Darstellung widmet. Nicht nur die Erinnerung an die Wegstrecken Venedigs, nicht nur das Erfassen und Festhalten Caterinas Körpers, sondern die Auseinandersetzung mit seinen Wurzeln und seiner Vergangenheit leiten den Protagonisten. Die Malerei hat die Funktion der Selbstdefinition, sich seiner selbst zu vergewissern, seiner Vergangenheit und auch der Örtlichkeit, in der man sich gerade befindet.

Als Gegenpol fungiert Paolo di Barbaro, welcher als Kunstsammler und Kunsthändler über keine künstlerische Begabung (L 50), jedoch über ausgiebiges und vielschichtiges

²⁴⁰ Zum Narziss-Motiv siehe auch Ovid, Metamorphosen, Buch III, 402-510.

²⁴¹ Wilton: Turner und seine Zeit. München: Hirmer 1987. S. 80.

²⁴² Ebd., S. 80. Nichtsdestotrotz entbehren zahlreiche Gemäldetitel nicht einer gewissen Poesie, etwa: „Kilgarren Castle, Hazy Sunrise previous to a sultry day“ 1798, oder „Harlech Castle, from Twgwyn Ferry, Summers Evening Twilight“ 1799.

kunsttheoretisches Wissen verfügt. Den Palazzo des di Barbaro zieren Deckenfresken der „Vier Jahreszeiten“ (L 21), den Speisesaal schmückt das „Allerheiligste, eine Apotheose der Familie di Barbaro“ (L 21), und der grüne Salon wird als reich ausgestattet, „voller Gemälde mit den Heldentaten der Ahnen“ (L 21), beschrieben.

Die Sammlung verfügt weiters über Schätze des Canaletto, dessen Veduten di Barbaro zum genaueren Studium der Umgebung nutzt – an dieser Stelle, in der Betrachtung der Bilder anstelle der realen Welt, in die man sich aktiv begeben müsste, wird die Passivität des di Barbaro herausgekehrt. Auch Bilder, die Szenen des städtischen Lebens darstellen, finden sich in seinem Besitz, und einen großen Teil machen Porträts aus, vornehmlich der Malerin Rosalba Carriera.²⁴³ Sich von einer Schülerin dieser bereits verstorbenen Künstlerin malen zu lassen, reizt di Barbaro.

Die Besonderheit von Carrieras Bildern wird beschrieben als das Verständnis der Malerin, die dargestellten Personen derart bildnerisch zu fassen, „als träten einem diese Lebewesen im Jenseits, nach ihrem Tod, nachdem sie mit dem Leben abgeschlossen hatten, entgegen.“ (L 51) Mit dem Begriff des Eindrucks des Jenseits wird vermutlich auf die lichten Pastelltöne Bezug genommen, die den Bildern Rosalba Carrieras aneignen.

Die Passivität des di Barbaro (das Sammeln anstatt des eigenen Schaffens), wird nicht nur im Bereich der Kunst evident, sondern auch in seiner Liebe zu Caterina, denn auch hier kann er der Rolle des Zusehers nicht entkommen. Was ihm in der Realität nicht gelingt, nämlich Caterina nahe bei sich zu wissen, substituiert er durch die Vorstellungskraft.

Für di Barbaro haben „seine“ Bilder verschiedenste Funktionen. Das Prinzip der „Verlebendigung“ wird mehrmals vorgeführt (L 13, 52, 58, 63, 200). Zum einen wird die reale Perzeption der Wirklichkeit substituiert durch das genaue Betrachten des Abbildes der Wirklichkeit, vorrangig anhand von Canalettos Malerei. Dessen Bilder erscheinen ihm „vollendeter, vernünftiger und vor allem gesitteter als das Wirkliche“ (L 50). Zum anderen möchte er seine große Liebe Caterina auf einem Bild bannen, um auch sie in seine Sammlung

²⁴³ Rosalba Carriera wurde am 7.10.1675 in Venedig geboren und verstarb 1757 ebenda. Ihre Porträtmalerei zeichnete sich vorrangig durch helle, lichtdurchflutete Pastelltöne aus. Durch geschickte Inszenierung und Nahansicht ihrer Modelle gelang es der Künstlerin, einen Eindruck von Spontaneität zu erwecken. Bisher ließen sich die Personen in offizieller Robe malen, vor eleganten und imposanten Draperien, um ihre gesellschaftliche Stellung noch zu verdeutlichen. Steife Posen und eine Abbildung von mindestens der halben Figur hielten den Betrachter emotional auf Abstand. Rosalba Carriera konzentrierte sich in erster Linie auf ihre Modelle. Sie gilt als eine der innovativsten venezianischen Malerinnen. Siehe: Romanelli, Giandomenico (Hg.): Venedig. Kunst und Architektur. 2 Bde. Bd. 2. Köln: Konemann 1997. S. 740.

einzureihen und zu „besitzen“ (L 182, 185) – dieses Vorgehen, das sich durch Assortiment, Auslesung und Verwaltung seiner Sammlung definiert, verleiht di Barbaro Macht.

Besonders deutlich wird dies an jener Stelle des Romans, als di Barbaro die heimlichen Skizzen Andreas entdeckt, die Caterina und Andrea zeigen. Er packt diese zusammen und heftet sie an die Wände eines Raumes seines Palazzos. Inmitten der Bilder verschmelzen realer Blick und Phantasie, sodass ihm scheint, als würden sich die Bilder bewegen (L 200), als würden sie tanzen. Dazu gesellt sich noch ein akustischer Reiz, di Barbaro vermeint, Caterinas Stimme zu hören (L 200). Auch voyeuristische Tendenzen (L 244) werden deutlich, di Barbaro sieht sich als dritte Person auf den Bildern. Die Kunst hat für di Barbaro nicht nur emotionale Funktion, sie stellt nicht nur eine Projektionsfläche seiner Visionen und Wünsche, sondern auch ökonomischen Nutzen und Zweckdienlichkeit dar. Als Sammler und Händler sieht er auch in Andreas Begabung vorrangig den eigenen pekuniären Vorteil. Schlußendlich entblößt die Kunst auch seine charakterlichen Schwächen, als er zum Denunzianten wird.

Andreas Rezeption der Bilder von Canaletto macht erneut Ortheils Hang zur Intertextualität deutlich. Giovanni Antonio Canal, genannt Canaletto, wurde am 17.10.1696 in Venedig geboren und verstarb am 10.4.1768 ebenda. Der Künstler war der erste, der von der camera obscura Gebrauch machte, mit deren Hilfe er seine detailgetreuen venezianischen Veduten malte. Daneben schuf er aber auch seine berühmten Capriccios, Phantasieansichten, die meist ein architektonisches Konglomerat verschiedenster Epochen, sowohl antike Gebäude und Denkmäler, als auch mittelalterliche Ruinen und Renaissancepaläste auf einer einzigen Darstellung vereinen. Die Werke sind oft von dunklen Schatten beherrscht und zeigen gesprenkelte Oberflächen.²⁴⁴

Protagonist Andrea bemängelt vorrangig Canalettos Darstellung der Wolken, des Himmels, des Wassers (diese Sujets behandelte auch Ruskin in seinen „Modern Painters“) und der Häuser. In dieser Phase des Romans wird stets Andreas Passion für die mimetische, realistische, nicht-idealisierte, aber bis ins Detail und in die Tiefe reichende Observation und Darstellung der Natur hervorgehoben.

Die Defizite der Bilder werden mit Attributen wie „zu voll“ beschrieben, womit wahrscheinlich die vielen Figuren und Gondeln gemeint sind, mit denen Canaletto seine

²⁴⁴ Romanelli, Giandomenico (Hg.): Venedig. Kunst und Architektur. 2 Bde. Bd. 2. Köln: Konemann 1997. S. 750.

Ansichten bevölkert. Im Übrigen bedeutet diese kritische Klassifizierung des Künstlers einen Unterschied zur faktualen Person Turners, der Canaletto sogar ein Bild widmete.

In der Kritik des Protagonisten an den Bildern Canalettos sind deutlich Referenzen zu John Ruskins Analysen der Malerei Canalettos in „Modern Painters“ erkennbar.²⁴⁵ Ruskin traf am 22. Juni 1840 das erste Mal persönlich mit Turner zusammen. Er setzte dem Maler mit seinem Werk „Modern Painters“ ein Denkmal und verteidigte dessen Schaffen gegenüber seinen Kritikern.

Eine Gegenüberstellung der Textstellen aus Ortheils Roman und den einschlägigen Stellen in Ruskins Modern Painters soll die Referenz- und Bezugsquelle nun verdeutlichen:

John Ruskin

Ortheil

„Canaletto bedeckt meist die ganze Wasserfläche mit einem monotonen Gekräusel, das er mit einer Kusche von gut gewähltem, aber völlig opalen und glatten Meergrün bedeckte [...] Je mehr der Kanal zurücktritt, umso mehr vermindert er das Gekräusel bis er bei einer glatten Fläche scheinbar ruhigen Wassers anlangt.“ (MP I-II 127)	„Haben Sie je solches Wasser gesehen? Es ist gar kein Wasser, was da die Kanäle füllt, es ist ein Gekräusel lächerlicher Linien. Jede Woge, jede kleine Welle hat der Meister wie die andere gemalt. Nach hinten nimmt das Gekräusel ab, das Wasser scheint sich zu beruhigen.“ (L 108)
„Wenn er nur daran dächte, dass jede einzelne Oberfläche dieser zahllosen	„Die Spiegelungen der Boote und Gondeln im Wasser sind ebenfalls von großer Einfalt.

²⁴⁵ Ruskin übt noch mehr Kritik an Canaletto: „Venedig ist heute still und betrübt im Vergleich zu einst; die Kanäle verstopfen sich, einer nach dem anderen und das schmutzige Wasser leckt immer schwerfälliger an den zerbröckelten Fundamenten. Aber noch jetzt, wenn ich den Leser am früheren Morgen auf den Quai unterhalb des Rialto versetzen könnte, wo diese Marktschiffe, voll beladen, in Fluten goldner Farbe daherkommen und er das Sprühen des Wassers an ihren glänzenden stählernen Häuptern und unter den Schatten ihrer lastenden Weinblätter sähe, wenn ich ihm die purpurnen Trauben und Feigen zeigen könnte, und das Glühen der scharlachroten Kürbisse, das in langen Strömen von den Wellen fortgetragen wird, und dazwischen die feuerroten Fischkörbe, in denen es glänzt und strampelt und in der Morgensonne aufflammt, die auf ihre gelbbraunen Flanken fällt, und darüber der bemalte Segel der Fischerboote, orangegelb und weiß, scharlach und blau und schöner als all die Farbe, die nackten bronzierten leuchtenden Glieder der Matrosen, ein Rest der alten venezianischen Rasse, die noch die wahre Giorgione Farben an Stirn und Brust trägt, seltsam kontrastierend mit den blassen sinnlich-degradierten Geschöpfen, die in den Cafés der Piazza zu Hause sind, dann würde der Leser Canaletto nicht mehr Barmherzigkeit widerfahren lassen.“ Ruskin, John: Moderne Maler. Aus dem Englischen von W. Schoeleman. Band I-II. Leipzig: Diederichs 1909. S. 127/128.

Gekräusel in der Natur ein Spiegel ist, der je nach seiner Lage entweder das Bild des Himmels auffängt oder die silbernen Kiele der Gondeln, ihrer schwarzen Körper und Scharlachdraperien den weißen Marmor oder den grünen Seetang auf den niedern Steinen, dann müsste er empfinden dass diese Wellen farbiger sind als sein opales totes Grün. In jeder einzelnen Welle widerspricht Canaletto tausendfach den Wahrheiten der Farbe.“ (MP I-II 127)	Immer dasselbe, eintönige Schwarz, als verwechsle der Meister die Spiegelungen mit Schatten! Er hat nie beobachtet, welche Farben sich wie im Wasser spiegeln, und von den Schatten, die sich aufs Wasser legen, hat er erst recht keine Ahnung.“ (L 108)
„Wahrheit über Wolken 1. Cirrus Region: Die Wolken ändern ihren Charakter je nach Höhenlage. 2. Zentrale Wolkenregion: Ital und die meisten Niederländer bemerkten viele runde Wolken und fanden es leichter, Kreise zu ziehen als Schönheit darzustellen. 3. Region der Regenwolken: Der Charakterunterschied der unteren und mittleren Wolken liegt in ihrer Entfernung.“ (MP I-II, 109) „[...] Im ersten Bande haben wir alle Wolken als in drei Höhenregionen einteilbar betrachtet, nämlich Cirro (Schäfchen) Mittelwolken und Regenwolken.“ (MP V 148, I-II 108)	„Der alte Meister malt die Wolken wie runde, weiße Kleckse. Er meint, es genügt, etwas Weiß, hier und da, auf das Himmelsblau zu setzen. Ahnt er, wie groß Wolken sind, wie fein, wie sie sich in ihrer Höhe kaum merklich verändern? Weiß er, daß das Himmelsblau niemals ein solch einfaches Blau ist, sondern aus Lichtbänken und ziehenden, schwachen Schatten bestehen? Und müßte er nicht darüber nachdenken, daß er die ganz fernen Wolken anders zu malen hat als die mittlere Wolkenregion, und diese wiederum anders als die nahen Wolken, die Regenwolken?“ (L 109)

Hier ist ein deutlicher Unterschied der Figur des Andrea mit dem realen William Turner zu erkennen. Während Andrea Canaletto kritisiert, widmete Turner dem großen Vedutenmaler sogar ein Bild: „Bridge of Sighs, Ducal Palace and Custom-house, Venice: Canaletti painting, 1833“ (siehe Abb.1).

Auch di Barbaro und ein anwesender Abt, die Andreas Ausführungen Canaletto betreffend folgten, entwickeln daraufhin eine neue Sichtweise, als hätten sie die Motive auf den Bildern bei der Betrachtung lediglich wiedererkannt anstatt sie zu sehen (L 109).

In Ortheils Roman entsteht ein reger Austausch des Protagonisten Andrea mit Francesco Guardi. Francesco Guardi war ein italienischer Maler und Zeichner, wurde am 5.11.1712 getauft und starb am 1.1.1793. Er war in Venedig und im Veneto tätig. Möglicherweise war er ein Schüler Canalettos, es gibt jedoch bis heute keinen Beleg für ein konkretes Ausbildungsverhältnis. Guardis Werk enthält eine reiche Themenvielfalt – unter anderem wandte er sich auch der Hervorbringung von Stadtansichten zu, die sich aber von jenen Canalettos unterscheiden. Er gab die Architektur Venedigs topographisch genau wieder, ohne jedoch den Eindruck exakter Bauaufnahme zu erwecken, wie dies bei Canaletto und seinen streng linear gemalten Veduten der Fall war.²⁴⁶ Bei Guardi entstanden unruhige Striche und Farbflächen, es faszinierte ihn die Wiedergabe von farbigen Reizen. In seinem Spätwerk widmete er sich vor allem den Ereignissen des venezianischen Lebens, er vermittelte dadurch auch ein lebhaftes Bild der damaligen Sitten und Gebräuche, und es entstanden einige berühmte Festzyklen.

Andrea kritisiert nun vor allem die Manier des Künstlers, die „keine Kunst“ darstelle (L 125), und gar „Gewalt“ an der Natur bedeute (L 127). Bilder von Carpaccio beurteilt Andrea als „zu dunkel und farblos“, als wären sie überzogen mit einem „Schmutzfilm“ (L 199). An Textstellen wie diesen soll Andreas Interesse an der genauen Naturdarstellung ohne jeglichem, das unnatürlich wirken könnte, nochmals unterstrichen werden. Das Thema der Ablehnung jeglicher Manier, wie sie Andrea in Guardis Rezeption der Bilder erklärt, ist auch bei Turner zu finden. Der Künstler hatte keine feste Systematik, keinen festen Prozess, um nicht in Manier und Eintönigkeit zu verfallen.²⁴⁷

Die Bilder erhalten im Roman also unterschiedliche Funktionen, beispielsweise dienen sie dem Protagonisten zur Orientierung und später als eine Möglichkeit des Ausdrucks, sie erfüllen pädagogisch-intellektuelle Funktion, dienen als „Ersatz“-Realität, als Werkzeuge der Macht und des Verrates und helfen dem Protagonisten, sich wieder seiner Vergangenheit zu entsinnen.

²⁴⁶ Thieme-Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, von der Antike bis zur Gegenwart. Leipzig: Seemann 1907-1950. Band 15. S. 171.

²⁴⁷ Wilton: Turner und seine Zeit, S. 35.

3.1.4.3. PRODUKTION – Selbstdefinition: „[...] ich werde zeichnen, was aus dem Dunkeln meines Kopfes auftaucht. Irgendwann werde ich in diesem weiten Dunkel auf die Bilder meiner Vergangenheit stoßen.“ (L 106)

Die künstlerische Entwicklung des Protagonisten vollzieht sich in 3 Schritten, jeder einhergehend mit einem zuvor intensiv erlebten Perzeptionsimpuls.²⁴⁸ Nun kann an dieser Stelle natürlich keine psychologische Analyse des Protagonisten Andrea anhand dessen Perzeptionsimpulse stattfinden. Allerdings tritt durch die eindringlichen, beinahe als ekstatisch zu benennenden (Natur-)Impressionen das Besondere an Andrea deutlich hervor. Er steht für den sensiblen, romantischen Künstlertypus, der die Naturerscheinungen, die ihn umgeben, nicht oberflächlich oder flüchtig betrachtet, sondern diesen „auf den Grund“ („ich kann durch das Wasser schauen, *bis auf den Grund*, ich erkenne alle Farbschichten, von den feineren, oberen, bis zu den unteren, satten.“ (L 128) [H.d.V.]) gehen möchte – vor allem wird dies anhand der Betrachtung des Wassers, des Himmels und der Wolken deutlich. Die Naturverbundenheit spiegelt sich auch darin, dass Andrea sowohl äußerlich (indem er „schwimmt wie ein Fisch“ (L 82) und stets das Wasser sucht (L 57)), als auch innerlich („Täglich leert er so viele Karaffen Wasser, daß wir es ihm schon eimerweise hingestellt haben. [...] ich habe noch niemanden gesehen, der Wasser, einfaches Wasser, mit einer derartigen Hingabe trinkt.“ (L 55)) nach Wasser verlangt. Zudem isst er liebend gerne Fisch, den er auch virtuos zu fangen und zu entgräten versteht (L 56). Dass die Darstellung des Künstlers Andrea durchaus Tendenzen aufweist, die der Romantik zuzuordnen sind, zeigt die Betonung und Hervorkehrung der Individualität, des seelischen und psychisch-künstlerischen Reifungsprozesses, den Ortheil in der Entwicklung seines Protagonisten darlegt, und auch das Element des Unheimlichen, das dadurch entsteht, dass die Herkunft und die Vergangenheit Andreas sehr lange im Dunkeln bleiben. Auch die Weltflucht des Conte, die vor allem durch die Hinwendung zu seinen Bildern zutage tritt und die auch durch die zitierten Verse Petrarcas ausgedrückt wird, macht eine romantische Färbung deutlich. In den Hintergrund tritt jedoch beispielsweise die für die Romantik charakteristische Gesellschaftskritik – weder das Venedig im ausklingenden 18. Jahrhundert, das durchaus dekadente Züge trug, noch dessen Bewohner erfahren im Roman eine kritische Auseinandersetzung.

²⁴⁸ Für eine ausführliche Auseinandersetzung mit den Vorgängen der Perzeption siehe Zimbardo, Philip G. und Richard Gerrig: Psychologie. München/Boston Pearson Studium ¹⁸2008. S. 157–198. Zur Wahrnehmung in der Kunst sind Rudolf Arnheims „Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff. Köln: DuMont 1996. (DuMont Dokumente: Reihe Kunstgeschichte, Wissenschaft) und Rudolf Arnheims „Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges. Ins Deutsche übertragen von Hans Hermann. Berlin; New York. De Gruyter ³2000 zu empfehlen.

Der erste eindringliche, intensive Perzeptionsimpuls des Protagonisten wird nach dem ersten Eintauchen ins Wasser beschrieben. Ortheil bedient sich bei der Darstellung der Empfindung vorrangig farbverwandter, lichtbedingter Oberflächenbeschreibungen²⁴⁹ wie „ein Flimmen und Glimmen“ (L 71), oder, adjektivisch beschrieben, Farben voller Dynamik und Motilität: „springend“ (L 71), „sich drehend“ (L 71), himmelwärts „geschleuderte“ (L 71) Farben, „tanzende“ (L 71) Farben. Der erste Eindruck scheint eher instabil „[...] die auf der dunklen Linie des Wassers tanzten [...]“ (L 71), um sich sogleich zu korrigieren: „nein, es war keine Linie, es war ein Seil, ja, ein Seil, auf dem diese Häuser, Kuppeln und Glockentürme sich gerade noch hielten, schwankend, vor dem Absturz ins Schwarz des Wassers.“ (L 71) Dies lässt deutlich werden, wie un-beschreibbar, oder unpräzise beschreibbar visuelle Eindrücke, seien sie nun solche auf dem Papier oder visuelle Wahrnehmungen, zu sein scheinen.

Die Intention des Protagonisten, sich seiner künstlerischen Tätigkeit zu widmen, entsteht aus einer Orientierungslosigkeit in der Stadt, und so fasst er den Entschluß, die Umgebung mit dem Stift bildnerisch festzuhalten: „[...] er mußte beginnen, Venedig zu zeichnen, [...] das könnte ihm helfen, sich nicht mehr zu verirren.“ (L 98)

Die ersten Motive, die entstehen, zeigen Fische²⁵⁰: „Die Flossen, die Kiemendeckel, die feine, kaum sichtbare Seitenlinie – all das war mit wenigen, sehr dünnen Strichen erfaßt, ganz sicher, wie mit dem Silberstift.“ (L 104) Das Bild löst in den Betrachtern (dem Conte und dem Abt) sogleich Emotionen aus: „hätte man uns aber zuvor dieses Bild gezeigt, wir hätten uns geschworen, so etwas Feines und Scheues nie wieder unbedacht zu verschlingen.“ (L 104) Das Bild wird nicht detailliert beschrieben, sondern sogleich mit den Emotionen des Betrachters verknüpft. Dies soll dem Leser eher einen Gesamteindruck des Bildes vermitteln, als es ihm genauestens vor Auge zu führen. Die Motivwahl wird dadurch erklärt, dass der Protagonist mit Fischen bestens vertraut ist, sie genauestens kennt und es ihm daher möglich ist, sie derart detailgetreu zu zeichnen. Das genaue Betrachten, Kennenlernen und haptische Vertrautmachen mit den Motiven wird für den Protagonisten eine Grundvoraussetzung, um die Dinge künstlerisch abbilden und umsetzen zu können. Der Tastsinn und die haptische

²⁴⁹ Zur Einteilung der Farbbegriffe siehe Lehmann, Beat: Rot ist nicht „rot“ ist nicht (rot). Eine Bilanz und Neuinterpretation der linguistischen Relativitätstheorie. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1998. S. 250.

²⁵⁰ Das genaue Beobachten von Fischen ist auch von John Ruskin belegt: „Ich habe einen sehr angenehmen und nach meiner Plackerei mit den Steinen sehr erfrischenden Zeitvertreib, indem ich die Fische studiere oder genauer die Bewohner der Lagune [...]“. John und Elsie Ruskin, Briefe aus Venedig, S. 54. Auch Turner brachte einige Fischstudien (Makrelen, Steingarnelen, einen Knurrhahn) hervor, zumeist mit Wasserfarbe und Bleistift und hauptsächlich in der Zeit zwischen ca. 1835-1840. Die Zeichnungen sind von der Forschung schwer zu datieren, siehe Wilton: J. M. W. Turner: Leben und Werk. Aus dem Englischen übertragen von Guido Meister. München: Hirmer 1979. S. 484.

Wahrnehmung stellten für Primaten die verlässlichste Informationsquelle dar.²⁵¹ Die Welt kann dadurch be-griffen werden. Der Gesichtssinn steht vermutlich an zweiter Stelle, mit ihm wird auf Erfahrungen zurückgegriffen, die der Tastsinn zuvor schon gemacht hat.

Wirklichkeit und Abbild werden auf der Netzhaut als zweidimensionale Helligkeitsverteilung abgebildet. Realistisch gemalte Bilder oder Fotografien werden daher beinahe genauso überzeugend als wirklich aufgenommen wie die Wirklichkeit selbst²⁵².

Andreas künstlerischer Entwicklungsprozess korrespondiert mit jenem des berühmten britischen Malers Joseph Mallord William Turner. Turner galt als DER Maler des Lichts und der Farbe und als Wegbereiter der modernen Malerei.²⁵³ Er erhielt durch Probezeit und die darauffolgende Aufnahme in die Kunstschule der Royal Academy am 11. Dezember 1789 eine fundierte künstlerische Ausbildung, die zunächst der Aquarelltechnik gewidmet war. Ab 1792 befasste er sich mit dem Zeichnen und besuchte die Aktklasse der Kunstschule der Akademie. Gegen 1800 begann er, sich der Ölmalerei zuzuwenden. Der Entwicklung Turners, die also von der Aquarellmalerei über die Zeichnung zur Ölmalerei übergeht, kann nun Andreas Entfaltung gegenübergestellt werden. Auf Andreas Darstellungen mit dem Zeichenstift folgt bald das Bedürfnis, Farben, „die den Farben des Wassers ähneln, Farben, wie das Wasser sie entwirft und zaubert...“ (L 131), herzustellen. Auf die Zeichnung folgt also die Herstellung von Farben, und in der Ölmalerei findet Andreas Kunst ihren Höhepunkt.

Nicht nur der malerische Entwicklungsgang, auch das Interesse für die Farben und später die Darstellung des Wassers zeigt eine Ähnlichkeit zu William Turner, welcher sich zunächst als topographischer Aquarellist hervorgetan hatte und später ein ernsthafter Maler, speziell ein Maler der See werden wollte. Ab 1792 malte Turner Meeresstudien, und 1796 wurde sein berühmtes Werk FISHERMEN AT SEA in der Akademie ausgestellt. Andrew Wilton meint hierzu: „In dem Entschluß, zu dem Turner hier gelangt schien, liegt eine gewisse Ironie: Trotz seiner früh errungenen Meisterschaft in Wasserfarben sollten sie doch nicht das Medium sein, in dem er jene Vorstellung vom Wasser voll zum Ausdruck bringen konnte. Die Größe des Gebirges ließ sich in einer Zeichnung erfassen, der Ozean niemals.“²⁵⁴

Andreas tiefes Verständnis für Farben wird durch eine Begutachtung eines Stoffes belegt:

²⁵¹ Singer, Wolf: Das Bild in uns. Vom Bild zur Wahrnehmung. In: Maar, Christa und Helmut Burda: Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder. Köln: Dumont ³2005, S. 58.

²⁵² Ebd., S. 58.

²⁵³ Vgl. Wagner, Monika: William Turner. München: Beck 2011. (Beck'sche Reihe 2514, C.H. Beck Wissen), S. 6.

²⁵⁴ Wilton: Turner und seine Zeit, S. 31.

[...] wenn man dem Grün etwas Gelb beimischt, hellt es auf. Hier ist ein grüngelber Ton fast erreicht, doch das Gelb herrscht viel zu sehr vor, so daß die Farbe ganz kalt wirkt und schneidend, man zieht die Augen schmerzhaft zusammen. Aber hier, hier schimmert das Gelb nicht mehr durch, hier mischt es sich nur wie ein Unterton zu dem Grün, so daß ein helles, leichtendes Grün entsteht, wie das Grün der Algen, kurz nachdem eine Woge Wasser sie durchgeschüttelt hat und sie langsam zurückpendeln in ihre Ruhestellung. (L 173)

Es fällt auf, dass die Wirkung der Farbe beschrieben wird (man kneift die Augen schmerzhaft zusammen), jedoch die Farbtöne selbst lediglich mit den einfachen Grundfarbwörtern Grün und Gelb beschrieben werden, später zusätzlich mit dem bildhaften Vergleich „wie das Grün der Algen“. Wittgenstein verdeutlicht in der Bemerkung über die Farben II: „Ja, die reinen Farben haben nicht einmal besondere allgemeine gebrauchte Namen, so wenig wichtig sind sie uns“²⁵⁵. Farbe, so meint Cage, wäre ein reines Akzidens²⁵⁶, eine Zufälligkeit oder Nebensächlichkeit, das über die wahre Natur der Dinge so gut wie nichts auszusagen vermag. Es gibt beispielsweise unendlich verschiedene Töne von Weiß, jedoch ist keines wie das andere, man vergleiche ein Weiß des Marmors mit dem Weiß des Gefieders eines Schwanes. Ein Objekt somit als „weiß“ zu beschreiben wäre keine stimmige Wiedergabe der Tatsächlichkeit. Zumeist ist ein derart stark reduziertes Farbvokabular auch ausreichend, jedoch ist anzumerken, dass ein minimiertes Farbvokabular sich auch auf die Wahrnehmung von Farben auswirkt, da Farbwahrnehmung und Farbterminologie aufs engste miteinander verknüpft sind.²⁵⁷ Für Sprachforscher stellt sich ein Hauptproblem insofern dar, dass das menschliche Auge Farbvalenzen in der Größenordnung von einigen Millionen zu unterscheiden vermag, die meisten Farbvokabulare in sämtlichen Kulturen über den Verlauf der Geschichte gesehen verfügen jedoch über einen Wortschatz von 8 bis 11.²⁵⁸ Dieses Spektrum wird nur bei Notwendigkeit erweitert. Im Deutschen gibt es die Grundfarbwörter weiß, schwarz, rot, grün, gelb, blau, braun, violett, rosa, grün und grau²⁵⁹ – das Farbvokabular umfasst allerdings mehrere Tausend²⁶⁰ Ausdrücke, von denen jedoch nur die wenigsten

²⁵⁵ Wittgenstein, Ludwig: Remarks on Colour. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press 1977. (Nr. 67), S. 25. http://books.google.at/books?id=a9L2-wkfCVYC&printsec=copyright&hl=de&source=gbs_pub_info_r#v=onepage&q&f=false Wittgenstein wurde durch Goethes Farbenlehre zu der Abhandlung inspiriert.

²⁵⁶ Gage: Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart. Übersetzt von Magda Moses. Leipzig: Seemann 2001. S. 80.

²⁵⁷ Vgl. Gage: Kulturgeschichte der Farbe, S. 79.

²⁵⁸ Eine Studie aus dem Jahre 1969 betreffend der Basic Colour Terms von Brent Berlin und Paul Kay untersuchte 89 gesprochene Sprachen oder Dialekte und kam zu folgendem Ergebnis: Es gibt 7 Stadien: 1. Stadium: Bezeichnung für Schwarz und Weiß, 2. Stadium: Bezeichnung für Schwarz, Weiß und Rot(!), 3. Stadium dazu Grün oder Gelb, 4. Stadium dazu Gelb oder Grün, 5. Blau, 6. Braun, 7. Purpur, Rosa, Orange oder Grau oder mehrere Farbbezeichnungen, bis 11 elementare Farbkennzeichnungen komplett sind. Gage: Kulturgeschichte der Farbe, S. 79.

²⁵⁹ Siehe auch <http://www.blutner.de/Einfu/einfu.html> 31. Juli 2012.

²⁶⁰ Lehmann unterscheidet folgende Farbwörter: **Explizite** Farbwörter: Abstrakte Farbadjektive (opak, usuell, mit Prä- oder Suffixen versehen), objektbezogene Farbadjektive, objektgebundene Farbadjektive, Farbverben,

Einzug in die Alltagssprache finden.²⁶¹ Die Farbperzeption weckte schon bei Autoren wie Johann Wolfgang von Goethe großes Interesse. Sein großes Werk „Die Farbenlehre“ hielt Goethe für gar noch bedeutender als seine literarische Produktion. Er suchte in diesem Werk die Entstehung und Wahrnehmung von Farben zu erforschen und wendete sich in einem polemischen Teil gegen einen Vertreter der damaligen modernen Naturwissenschaft – dem Physiker Sir Isaac Newton. Diese harsche Kritik sollte Goethe in späteren Jahren reuen. William Turner befasste sich ebenfalls mit Goethes Farbtheorie, notierte Goethes „Wie entschieden die Farbe sei“²⁶² und widmete dieser Doktrin ein Bild (siehe Abb.3).

In seiner Farbenlehre dichtet Goethe: „Wär´ nicht das Auge sonnenhaft, wie könnten wir das Licht erblicken? Lebt´ nicht in uns des Gottes eigne Kraft, wie könnt´ uns Göttliches entzücken?“²⁶³ Um einen Eindruck vom Vorgehen des Dichters, Farben einzuteilen und zu erklären, zu erhalten, möchte ich eine kurze Passage aus „Blau“²⁶⁴ zitieren: „Die Farben von der Minusseite sind Blau, Rotblau und Blaurot. Sie stimmen zu einer unruhigen, weichen und sehnenden Empfindung. So wie Gelb immer ein Licht mit sich führt, so kann man sagen, daß Blau immer etwas Dunkles mit sich führe.“²⁶⁵ Gewisse Farbtöne, besonders Rot und Gelb, rufen laut Goethe positive, glückliche Gefühle hervor²⁶⁶, während andere, vorrangig Blau und Purpur, das Gegenteil bewirken. Es ist schon an dieser kurzen Textstelle ersichtlich, wie sehr die Farben in der Abhandlung Goethes mit positiven oder negativen Empfindungen (Plus- und Minusseite) verknüpft sind. William Turners Bild „Light and Colour (Goethe´s Theory) – The morning after the Deluge – Moses writing the book of Genesis“²⁶⁷ zeugt von einer Huldigung dieser Farbtheorie seiner Zeit. Goethes Farbenlehre erschien 1849 in Eastlake´s englischer Übersetzung, von der Turner ein Exemplar besaß, das Lesespuren und Notizen zeigt.²⁶⁸ Jedoch stimmen seine Bemerkungen nicht immer mit jenen Goethes überein, und so sollten

Farbsubstantive. **Implizite** Farbwörter: Adjektive, Verben, Substantive) **Unspezifische Farbwörter, Komplexe Farbwörter, Farbverwandte** Ausdrücke. Vgl. Lehmann: Rot, S. 246-250.

²⁶¹ Siehe Lehmann: Rot, S. 245: Mode- Kosmetik- und Farbbranchen erfinden jährlich zudem neue Farbbegriffe, von denen ein Großteil wieder in Vergessenheit gerät, manche sich in Fachterminologien etablieren und nur ein geringer Teil in die Alltagssprache eingeht. Siehe ebd., S. 245.

²⁶² Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Die Farbenlehre. Band 10. Herausgegeben von Peter Schmidt. München: Carl Hanser Verlag 1989. S. 209.

²⁶³ Goethe, Johann Wolfgang: Die Farbenlehre, S. 20

²⁶⁴ In Ortheils Beschreibung von Farben dominiert Blau bei weitem.

²⁶⁵ Goethe: Farbenlehre, S. 777.

²⁶⁶ Genau sagt Goethe: „Die Farben von der Plusseite sind Gelb, Rotgelb (Orange), Gelbrot (Mennig, Zinnober). Sie stimmen regsam, lebhaft, strebend.“ Siehe Goethe: Farbenlehre, S. 229, Kapitel 764.

²⁶⁷ Siehe Abbildung 3. Dazu fertigte Turner auch ein Gegenstück, das in Stimmung und Farbpalette stark kontrastiert: „Shade and Darkness The Evening of the Deluge.“

²⁶⁸ Vgl. Wilton: Turner und seine Zeit, S. 230 und 203. Turner greift auf jenes Schema zurück, das Goethe unter dem Titel „Wie entschieden die Farbe sei“ (Goethe: Farbenlehre, S. 209) zusammenfasste.

die Bilder nicht als „Propaganda“ Goethes gewertet werden²⁶⁹, wenn auch festgestellt werden kann, dass Turners Bilder ebenfalls starke Präferenzen für Töne der roten und gelben Farbpalette zeigen.

Das Thema der Farben im Roman „Im Licht der Lagune“ wird in Variationen immer wieder gewählt. Der Protagonist beginnt selbst mit der Herstellung von Farben, „die Meister Guardi nicht einmal kennt [...]“ (L 183). Es sind wohl Farben, die noch keine Bezeichnung besitzen, Ortheil bedient sich erneut farbverwandter Ausdrücke: „stark schimmernde, leuchtende“ (L 183), darauf folgen Farbsubstantive²⁷⁰, die aus abstrakten Farbadjektiven²⁷¹ gebildet sind: „Grüntöne“ (L 183), „Blautönungen“ (L 183), und um noch eine Steigerung zu erreichen, fügt Ortheil hinzu „[...]wie sie noch niemand gesehen hat.“ (L 183) Es wird also bemerkt, dass die Farben derart außergewöhnlich wären, dass noch niemand zuvor sie gesehen hat, und doch beschränkt sich die Beschreibung auf zwei Farbsubstantive und attributivischer Ergänzung. Die Sprache tritt bei Ortheil zurück, es wird eine Besonderheit beschrieben, die jedoch nicht erklärt wird, der Leser weiss dass es wohl außergewöhnliche Farbnuancen zu sein hätten, jedoch gibt der Autor nicht den geringsten Einblick. Es obliegt der Phantasie des Lesers, sich etwas vorzustellen, „das noch niemand gesehen hat“.

Bewegung:

Der Protagonist entwickelt starkes Interesse für die bildliche Darstellung leiblicher Körper, jedoch scheint die Tatsache der Bewegung ihm dieses Vorhaben zu erschweren. Es entsteht hier der gegenteilige Effekt, verglichen mit jener Wahrnehmung des di Barbaro: Der Conte sieht Bilder tanzen, beinahe lebendig werden, Andrea sieht lebende Menschen, und fühlt sich aufgrund der menschlichen Motorik außerstande, Körper bildlich zu fassen.

„Schwieriger wurde es schon, ein Bild von Menschen zu zeichnen, die sich schnell bewegten [...] Manchmal glaubte er, daß es ihm helfen würde, wenn er diese unruhigen, schnellen Menschen mit den Händen berühren würde, doch das war nicht möglich.“ (L 171) Dadurch stellt sich auch das Vorhaben, Caterina zeichnerisch zu erfassen, als große Herausforderung dar: „Immerzu schien sie sich zu verwandeln, beinahe rauschhaft, als wollte sie in immer neuen Szenen auftauchen, doch gerade diese Verwandlungen ließen nicht zu, daß er ihr geheimes, wahres Bild endlich entdeckte. So begann er, dieses Bild auf andere Weise zu

²⁶⁹ Vgl. Wilton: Turner und seine Zeit, S. 230.

²⁷⁰ Lehmann: Rot, S. 247.

²⁷¹ Siehe ebd., S. 247.

suchen. Er klammerte sich an einzelne Züge ihrer Erscheinung, die ließen sich zumindest studieren, vielleicht gelang es ihm später, aus solchen Details ein Ganzes zu bilden.“ (L 190)

Der Versuch, Caterina zu zeichnen, wird als gefühlslastiges Ereignis beschrieben, der Leser erfährt nicht, was tatsächlich entsteht, sondern erlebt die Gefühle des Künstlers mit. Dieser „schloß die Augen und fuhr mit dem Stift über die rauhe, kaum nachgiebige Fläche. Er brauchte diese spröde Rauheit, sie ließ ihn sehr vorsichtig zeichnen, als tastete er an einer unebenen Fläche entlang, um sie zu glätten.“ (L 197)

Die synästhetische²⁷² Veranlagung des Protagonisten wird deutlich, als er Caterina berühren, be-greifen möchte. Dies möchte ich als den zweiten Perzeptionsimpuls bezeichnen, der Andrea langsam hinführt zur Darstellung menschlicher Körper:

[...] [Es, *Anm.d.V.*] erschienen plötzlich die Farben, Farben, die von den Berührungen hervorgerufen wurden, vage, zitternde, sich ausbreitende Gebilde, die ineinanderflossen, sich überlagerten und niemals zur Ruhe kamen. Er ließ sich von den Farben leiten, manchmal drückte er fester zu, und die Farben verschwanden oder leuchteten hell auf, oder sie wurden matter, so daß er die Finger heftiger bewegte. Die Farben schienen das Tasten und Fühlen auf geheimnisvolle Art zu begleiten, sie malten Bilder, ja, Bilder, freilich ohne daß auf diesen Bildern Menschen oder Dinge erschienen wären. Und doch sammelten die farbigen Felder sich meist um das Zentrum einer Linie, die quer durchs Bild verlief, alles schien auf dieser Linie zu tanzen oder in sie zu stürzen, so brennend und lodernd zog sie auf magische Weise die Farbfelder an. [...] es handelte sich um Bilder, die nur aus Farben bestanden, aus wandernden Klecksen, Tupfern und ineinanderlaufenden Bächen[....]. (L 208)

Nun werden auch die Farbbegriffe präziser: „[...] Schloß er die Augen, glaubte er, mit den Fingern in seinen Farben zu rühren, in einem fahlen Zinnoberrot, in aufschäumenden Umbra [...]“. (L 208) Nachdem Andrea sich der Herstellung der Farben zugewandt hatte, diese sich allerdings noch nicht in der Malerei einzusetzen getraut (L 217), scheint er sich auch ein weitreichenderes Farbvokabular angeeignet zu haben. Wie schon erwähnt, hängen Farbterminologie und Farbempfindung eng zusammen. Das Zeichnen von Caterinas Körper wird nicht aktiv beschrieben, sondern aus der Sicht des Conte, der diese Zeichnungen entdeckt. Schnell wird diesem auch deutlich, daß der Künstler, der stets nur malen kann, was er kennt, sich angeeignet hat, be-griffen hat, auch zu der Frau auf den Bildern diese Nähe erlebt hatte. Die Blätter bekommen dadurch den Stellenwert eines Corpus delicti und stürzen den Künstler später in eine Gefangenschaft, die er als Befreiung erleben wird.

²⁷² Synästhesie kann im literarischen Sinne als Charaktere von Atmosphären bestimmt werden. Siehe Boehme, Gernot: Synästhesien im Rahmen einer Phänomenologie der Wahrnehmung. In: Adler, Hans und Ulrike Zeuch: Synästhesie. Interferenz –Transfer –Synthese der Sinne. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. S. 45. In diesem Falle meint es eher die Substitution eines Sinnes durch einen anderen, siehe Cytowic, Richard E.: Wahrnehmungs- Synästhesie. In: Adler, Hans und Ulrike Zeuch: Synästhesie. Interferenz –Transfer –Synthese der Sinne. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 7.

Auch hier kann eine Parallele zu William Turner festgestellt werden, denn 1798 wird Turner der Liebhaber von Sarah Danby, der Witwe eines katholischen Komponisten, mit dem Turner bekannt war. Sarah, die während ihrer Ehe Mutter von vier Kindern wurde, gebär Turner zwei Töchter, Evelina und Georgiana. Die Gefühle, die Turner für seine Geliebte hegte, scheinen, so vermutet Wilton, nicht sehr innig gewesen zu sein.²⁷³ Zu Beginn ihrer Beziehung entstand ein Blatt mit erotischen Szenen, große Figurenstudien in Feder und Tinte auf blauem Papier. Diese waren „rein pornographisch und enthalten keinen Hinweis auf Zärtlichkeit oder ästhetisches Vergnügen“.²⁷⁴ Diese Darstellungen einer Frau unterscheiden sich wohl von jenen, die Ortheil Andrea in seinem Roman machen lässt. Möglicherweise dienten sie jedoch auch als Inspiration Ortheils. Andreas Zeichnungen zeigen Teile eines Körpers, den di Barbaro als jenen Caterinas erkennt. Er erkennt ihre Lippen, ihre linke Gesichtspartie und auch Aktstudien von Caterina und Andrea selbst.

Der dritte Impuls findet in Andreas geräumiger Zelle statt. Durch ein hochgelegenes Fenster ist es ihm möglich, in den Himmel zu blicken. Ortheil beschreibt das „Himmelsblau“, das durch „schmale Spuren von zerrissenem Weiß“ durchsetzt wird. Das „Blau“ wurde zu einem „durchstreiften Gewebe, lose und leicht wie ein Netz, das dem Blau seine Dichte und Schwere nahm und es langsam herunterzog auf die Erde.“ (L 253) Sogleich folgt die emotionale Komponente, wenn Ortheil weiter beschreibt „Man hatte beinahe Lust, darin zu rühren, die Finger auszustrecken, dieses Weiß noch mehr zu verteilen, es unter das Blau zu heben, Mischöne zu suchen, die Palette zu erweitern...“ (L 254) Die Farben, meist durch Farbsubstantive ausgedrückt, erhalten eine Materialität, eine beinahe stoffliche Qualität, wenn Ortheil erklärt, das Sonnenlicht dehnte „das hell grundierte Blau manchmal so stark, daß es zu zerreißen drohte.“ (L 255) Die weißen Formen bezeichnet er als „Fäden“ und „Flechten“, die sich wieder verloren, worauf „das erstarkende Blau“ sich zusammenzog, „und ein sicherer, klarer Farbton entstand, für wenige Stunden, noch immer so schwebend und leicht, als werde das Blau alle Minuten erneuert.“ (L 255) Weitere „Traumbilder“ erscheinen dem Protagonisten, es werden „das weite Blau der See und des Himmels“, die „Kulissen der Stadt“, „gelbbraune, wankende Gebilde, nur hingetupft, nahe daran, sich im mächtigen Blau aufzulösen“ (L 256) beschrieben. Es bleibt hauptsächlich bei der Darstellung der Farben durch Substantive, adjektivisch näher definiert. Mit Terminologien wie „Hintupfen“ als Beschreibung der Farbanordnung bedient sich Ortheil schon dem produktionsästhetischem Kunstvokabular.

²⁷³ Wilton: Turner und seine Zeit, S. 84.

²⁷⁴ Ebd., S. 84.

Weiters erscheinen dem Protagonisten ein „schwarzbrauner, gebogener Abdruck einer Gondel, die sich in ein morastiges Dunkel schob.“ Diese Bilder tauchten wiederholend in Andrea auf, „zerfahren und blitzartig“ (L 256).

Der Künstler, der sich zu diesem Zeitpunkt nicht künstlerisch ausdrücken kann, der lediglich durch das Fenster den Himmel beobachten kann oder die inneren Bilder wahrnehmen, die „leuchtenden und glimmenden Farben“ (L 257), verfällt körperlich immer mehr.

Eine spezifische Leuchtkraft, die Andrea auch später auf die Bilder bringen möchte, zeichnet auch Turners Malweise aus. Die leuchtenden Farben waren das Ergebnis einer zwanzigjährigen Entwicklung in Turners Werk, die sich bei seinem ersten Italienaufenthalt (!) beschleunigt hatte. Auf seine erste Italienreise begab er sich 1819, und diese Reise hatte eine weitgehende Wandlung seines malerischen Stils zufolge. Von da an suchte er in erster Linie die Wiedergabe der Wirkungen des Lichts, wie es ihm im Süden, vor allem in Venedig, bewusst wurde. Nicht der Gegenstand selbst reizte ihn abzubilden, sondern vielmehr der optische Eindruck, die Impression, die das Objekt unter der Wirkung der einströmenden Kräfte des Lichts und der Luft hervorruft. Er verwendete reine, ungemischte Farben, die er nach dem Prinzip der Lichterzeugung durch Komplementärfarben nebeneinander anordnete. Dadurch erreichte er eine so helle, lichte Bildhaltung, dass er als verfrühter Vorläufer des Impressionismus gilt.²⁷⁵ Seine Werke gelten gar als Frühform abstrakter Kunst, da er derjenige unter seinen Zeitgenossen war, der die Formaflösung in seinen Bildern am weitesten trieb.²⁷⁶ Die Auflösung der Form zeichnet nun auch Andreas Kunst aus, was nun in der folgenden Erörterung deutlich werden wird.

Als Andrea durch Einsatz des di Barbaro Farben, Pinsel und Leinwand erhält, kann er jene Expressivität entfalten, die auch die Bilder Turners auszeichnen.

Zunächst beginnt er, „Farbstriche auf einigen Fetzen Papier zu verteilen, in langen Reihen²⁷⁷ zu malen. (L 280)

²⁷⁵ Thieme-Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, von der Antike bis zur Gegenwart. 33. Band herausgegeben von Hans Vollmer, Leipzig; Seemann, S. 494.

²⁷⁶ Siehe Wagner, Monika: William Turner. München: Beck 2011. (Beck'sche Reihe 2514, C.H. Beck Wissen) S. 6.

²⁷⁷ Diese Technik erinnert an die von Klaus Siblewski beschriebene Methode Heinrich Bölls zu seinem Roman „Gruppenbild mit Dame“: In expressiven Zügen arbeitet Böll mit Farben und Farbnuancen, und Siblewski nennt den Roman „als Aquarell entworfen“. Das Wichtigste an diesen Farbbändern sei der Gesamteindruck, der Roman kann als eine Abfolge von Sinneseindrücken mit schweifendem Blick erfasst werden. Siehe Ortheil, Siblewski: Wie Romane entstehen, S. 240.

Erinnerungen, Traumbilder und „real“ gemalte Bilder verschmelzen nun in der Beschreibung. Es werden Bilder beschrieben, „auf denen die Silhouetten der Häuser im hellen Tageslicht zitterten“, und weiters „blaugraue Schatten, die sich ins Weißgrau des Wassers drückten“ (L 281). Zusammengesetzte abstrakte Farbadjektive, vorrangig mit der Farbe Grau, versuchen die Eindrücke bildlich zu machen. Darüber „der weite, von blassen Gelbtönen durchsetzte Himmel“. (L 281) Hier wird versucht, das Gelb durch den Ausdruck des Sättigungsgrades zu definieren. „Hier und da setzte er einige Barken und Gondeln dazu, tiefgelbe, braune oder grauschwarze Flecken, die sich an die Silhouetten anschmiegen.“ (L 281)

Den Gesamteindruck des Bildes versucht Ortheil noch zu vertiefen: „Über alldem aber brütete das Sonnenlicht, ein blendender Auswurf, der alle Erscheinungen überzog, die See durchsichtig machte und den Himmel so weit und unendlich, daß man die Häuser beinahe darin fortschweben sah.“ (L 281)

Die Perspektive wechselt, als weiter beschrieben wird: „Manchmal setzte er in die Mitte des Bildes ein unerwartetes Rot,²⁷⁸ das nach vorn ausbrach, auf den Betrachter zu, daneben das Gelb, und zuletzt das Blau, das die Bewegung des Rots langsam zurücknahm und in der Tiefe auflöste. Die Gebäude wurden ganz leicht, nur aus Wasser- und Luftfarben angedeutet, so daß See und Himmel sie wie zwei sich spiegelnde Wesen erfaßten und zu einer feinen, im Hintergrund versickerten Linie machten.“ (L 281) Das „unerwartete Rot“ erinnert an eine Episode Turners, in der er auf ein vorher eher farbloses Bild ein rotes Siegel setzte, und damit nicht nur seinem eigenen Bild eine starke Kraft verlieh, sondern auch jenes daneben hängende von Constable, das sehr farbenprächtig war, übertraf (siehe Kap. 3.1.2.4.).

Turners Bilder hegen eine Präferenz für die drei substraktiven Primärfarben Gelb, Rot und Blau. Gelb steht in diesem Fall für das Medium (das Licht), Rot für die materiellen Gegenstände und Blau für die Entfernung (die Luft) in der Landschaft.²⁷⁹

Ob nun Ortheil auch diesen Farben in seinen Beschreibungen den Vorzug gibt, werde ich an späterer Stelle noch überprüfen. Die Beleuchtungsvariationen werden von Ortheil stark hervorgehoben, nicht nur das Licht, wie oben beschrieben, auch der Nebel hält nun Einzug in die Bilder: „Oft kam es ihm vor, als malte er die Dinge im Nebel, so sehr verschwammen die

²⁷⁸ Betrachterperspektive, siehe auch Eykmann, Christoph: Über Bilder schreiben. Zum Umgang der Schriftsteller mit Werken der bildenden Kunst. Heidelberg: Winter 2003. (Beiträge zur neueren Litearturgeschichte; 198), S. 177.

²⁷⁹ Ruskin: Moderne Maler, Band I-II. Im Auszug übersetzt und zusammengefasst von Charlotte Broicher. Leipzig: Diederichs 1902. S. 162.

Erscheinungen immer mehr in den luftigen Farben. [...] er war berauscht von den Farbtönen, die er immer hemmungsloser aufeinandertreffen ließ, bis die Gebäude, die Barken und Boote, ja die ganze schwebende Linie mitten im Bild, allmählich einzubrennen begannen und sich verwandelten in eine feurige Horizontale, die die Bilder durchschnitt.“ (L 281) Nun beginnt die Beschreibung mit Ausdrücken wie „feurig“, auch implizite, d.h. nicht-eigentliche Farbwörter zu verwenden, die neben der immer gleichen objektgebundene Farbe noch zusätzlich andere Eigenschaften bezeichnen.

Die Farbnuancen werden nun kräftiger: „Jetzt stellten sich auch die dunkleren, kräftigen Töne ein, jetzt begannen die Farben selbständig zu leuchten, als entfernten sie sich von den Erscheinungen und lebten ganz aus sich selbst [...]“ (L 281) Immer wieder stellen sich dazwischen Traumbilder ein: „[...] dunkle Schatten und Punkte, die sich an vielen Stellen in einer einzigen Brandwoge verloren, in einem gewaltigen, das ganze Bild durchschießenden Glimmen und Leuchten.“ (L 282) Das Sujet des Brandes begleitet Andrea von Anfang an, und so bringt er es auch zu Papier: „[...] er malte den Brand so, daß sich seine Mitte tief im Innern des Bildes befand, unsichtbar, ein geheimes Zentrum, das in alle Farben ausstrahlte, sie umrührte, durcheinander wirbelte und so ihre alltägliche Erscheinung schließlich ganz fortätzte.“ (L 282)

Auch William Turner widmete sich zweimal den großen Brandthematiken. Am 14. Januar 1792 (es ist das Jahr, in dessen Winter auch seine erste Ölmalerei zu datieren ist), am Morgen nach dem Brand des Londoner Pantheons, hält Turner die Stimmung und die Umgebung – den Abzug der Löschmannschaften und die neugierige Menschenmenge, die sich um das Geschehen bildete – bildnerisch fest.²⁸⁰

Noch ein zweites Mal soll Turner das Sujet des Feuers in einem bzw. sogar zwei Bildern (er malte zwei Fassungen) bearbeiten: „The Burning of the Houses of Lords and Commons, 16th of October, 1834“.²⁸¹ Die Vorliebe für Feuersbrünste Turners scheinen sich nun in den Traumbildern Andreas zu spiegeln. Die Darstellung des Brandes spielt auch beim Protagonisten Andrea eine große Rolle, in der Beschreibung Ortheils wird oftmals Vokabular aus dem Bereich des Feuers verwendet. Die Farben lösen sich nun allmählich von den Gegenständen, „[...] reine Farben, Kleckse und Mischungen, nicht mehr dazu mißbraucht,

²⁸⁰ Wilton bezeichnet dies als reinen, lebendigen Journalismus, siehe Wilton: Turner und seine Zeit, S. 25.

²⁸¹ Zur Vertiefung von Turners Darstellung der Thematik verweise ich auf Solender, Katherine: Dreadful Fire! Burning of the Houses of Parliament. Museum of Art. Catalog of an exhibition. Cleveland: Cleveland Museum of Art 1984.

etwas darstellen, halten oder schmücken zu müssen.“ (L 282) Der Protagonist beginnt, ganz in den Farben und dem Malen aufzugehen, wünscht sich, mit Händen, Füßen, dem ganzen Körper zu malen, „[...] so daß der Körper sich in den Farben ausgeformt hätte.“ (L 283) Die Gegenständlichkeit, die detaillierte Naturabbildung wird nun substituiert durch deren Auflösung: „[...] beim Malen vergaß er die Nähe von Personen und Dingen. Sie gingen über in einen Farbton, in Kälte und Wärme, in Anziehung und Abstoßung, so unmittelbar, daß ihm schließlich der Gedanke kam, auf das Sichtbare ganz zu verzichten.“ (L 284) Hier ist erneut eine Parallele zu Turner zu verzeichnen, denn „Dokumentation des Sichtbaren war niemals Turners Ziel. Er wollte das Dichterische, wie er es verstand, in der erfahrbaren Welt zum Ausdruck bringen [...]“.²⁸² Andrea erscheinen zunächst erneut Bilder des Himmels in seinem Inneren, und der Himmel wird geteilt in einen Oberhimmel der Luft und einen Unterhimmel des Wassers, „[...] und auf der nicht mehr erkennbaren Linie, die beide merklich unterschied, sammelten sich langsam die aus dem Blau heraustretenden Farben, zunächst winzige Inseln, wie frühe Gestalten der Schöpfung, dann wuchernde, aber im Blau rasch wieder zergehende Kristalle, die sich schließlich unterhalb des Blaus zusammenrotteten als schmale Riffe.“ (L 284) Immer näher rückt nun das Interesse Andreas, das Meer darzustellen, wenngleich er auch erkennt, welche Schwierigkeiten sich hierbei ergeben würden: „[...] das Ausrollen der Wellen, den Moment, in dem die Wogen, auf der Höhe ihrer Biegung, übernickten, kurz zögerten und nachgaben, worauf das Wasser an den Strand sprang wie eine geschüttelte Kette [...]“ (L 285)

Als er seine Bilder di Barbaro präsentieren möchte, unternimmt er dies in einer progressiven dreiteiligen Chronologie. Die erste Kategorie besteht aus vier Bildern kleineren Formats. Die Beschreibung geschieht nun aus der Sicht des di Barbaro. Die Bilder bestehen aus hellen, „fast wäßrigen Farben, so unscheinbar, daß er [di Barbaro, Anm.d.V.] die Augen unwillkürlich zusammenkniff.“ (L 296) Gegenständliches ist noch erkennbar, Ortheil arbeitet mit Begriffen wie „Silhouetten bekannter Gebäude, die Insel San Giorgio, den Campanile mit dem Dogenpalast, auch die Giudecca [...]“ (L 296) Und doch handelte es sich, wie di Barbaro bemerkt, „um ein paar dünne farbige Linien, im überragenden Blau fast verschwindend.“ (L 296) Die ungewöhnliche Helligkeit wird hervorgehoben, es fallen Begriffe wie „im grellen Schein“, Boote und Gondeln, die nur „[...] aus schmutzigen Andeutungen bestanden, aus einem mal braunen, mal grauen Gewisch.“ (L 297) Gewisse Unsicherheiten in der Beschreibung sollen verdeutlichen, wie schwer es für di Barbaro zu sein

²⁸² Wilton: Turner und seine Zeit, S. 146.

scheint, die Zeichnungen und das darauf Enthaltene einzuordnen. Anfangs sind Gebäude und Plätze noch erkennbar, wenigstens durch geometrische Formen wie Rechtecke und Kreise, „[...] die entfernt erinnerten an einen Turm, eine Gondel, die Bühne eines Theaters, einen Altar, einige Fässer, was, vielleicht Fässer, ja Weinfässer vielleicht...[...].“²⁸³ (L 297) Immer neue Assoziationen treten nun hervor, die auch stets aufs neue abgewogen, auf ihren Wahrheitsgehalt überprüft werden, verworfen oder bestätigt werden: „[...]ein zerborstenes Gerümpel von, was, aber doch nicht: Kaminen [...]“. (L 297) Dadurch wird auch die Erzählinstanz kurz infrage gestellt und der Leser verunsichert:

[...] drohende, rote Feuerbälle [erneut das Element des Feuers, Anm. d. V.], blaue Kутten, Mönchskутten, blau, ja Geländer, nein, Brücken ohne Geländer, Ruinen, mit durch die hohlen Fenster glimmenden Lichtern, Festruinen, was für ein Unsinn, die wogenden Schemen in einem, nun sag schon: Theater, vielleicht Ränge und Logen eines Theaters, Schluß aus, Schluß... - das war nicht mehr zu ertragen, das war ein einziges Chaos, Farben wie Seifenlauge und weiße Tünche, Malerfarben, ein wildes Lehrlingsgekleckse, Spritzer vor dem Hausanstrich, Probefarben [...]. (L 298)

Für das Bild “Snow storm – Steam boat off a harbour’s mouth making signals in shallow water, and going by the lead. The author was in this storm on the night the Ariel left Harwich” (1842, Öl auf Leinwand, Tate Gallery, London) ertete er harsche Kritik: “Snow storm“ sei mit “Seifenlauge und Tünche“ gemalt, eine Stichelei, die ihn besonders aus der Fassung gebracht zu haben scheint.²⁸⁴

Über Andreas Bilder urteilt di Barbaro: „Man konnte sie [die Bilder, Anm. d. V.] ja nicht einmal beschreiben, nicht einmal das, denn was gab es zu beschreiben von diesem Wirrwarr [...]“ (L 299) Auch die Kritiker zu Turners Zeit fanden wohl kaum die richtigen Worte für das was sie da sahen, denn in einer Kritik des Blackwood Magazines Turners Malerei ebenfalls als „ein seltsames Durcheinander“ und „ein Kuddelmuddel“²⁸⁵ beschrieben.

Die doch eher aus dem Bereich der Destruktion stammende, aggressive Terminologie kann auch als Zeichen der Hilflosigkeit der Betrachter gesehen werden. Bilder werden beinahe als ausbrechende Naturgewalten beschrieben: „Splitter, die von imaginären Punkten wegschlugen, Sprengungen, Risse. Es gab keinen Halt, keine Zentren, nichts mehr dergleichen, die Farben gebärdeten sich auf diesen Bildern ganz selbständig, wie wilde Tiere, die man zu zähmen versucht hatte und die jetzt wieder den Weg ins Freie fanden“. (L 298) Die Kontraste werden hervorgehoben, indem zunächst „morastiges Dunkel“ (L 256)

²⁸³ Eine eindrucksvolle Darstellung der Wellen und des Meeres gelang Turner schon mit einem seiner ersten Ölgemälde: “Fishermen at Sea”.

²⁸⁴ Vgl. Wilton: Turner und seine Zeit, S. 231.

²⁸⁵ Ebd., S. 187.

beschrieben wird, worauf bald ein „greller Schein“ (L 296) folgt. Das Sujet des Feuers findet auch hier erneut Einzug, zumeist in Verbindung mit weiteren destruktiven Verben – beispielsweise eine „feurige Horizontale, die die Bilder durchschnitt und so ihre alltägliche Erscheinung schließlich ganz fortätzte“ (L 281–282), oder auch „brennende leuchtende Bilder“. (L 283) Es erfolgt eine Steigerung, indem die Bilder als immer bedrohlicher empfunden werden: „drohende rote Feuerbälle“ (L 297), „ein durchs Bild fahrender Blitz“. (L 297) Eine gewisse Zerstörung scheint auf den Bildern dargestellt zu sein, die mit „ein zerborstenes Gerümpel“ (L 297) beschrieben wird. Der Betrachter (di Barbaro) scheint das Gefühl zu haben, sich gegen diese Bilderflut zu verteidigen, sich ihr entgegenstemmen zu müssen, denn die „Bilder waren in ihrer raschen Folge beinahe wie ein Angriff [...] Leuchten und Glimmen überfiel einen, sie beunruhigten so, daß er sie gern weggewischt hätte, ausgelöscht, mit einer einzigen, zornigen Geste“. (L 298)

Ganz ähnlich beschrieben auch die Kritiker zu jener Zeit die Werke Turners. Bezogen auf das Bild „Ulysses deviding Prometheus“ wird vor allem eine „wild gewordene Farbgebung“ kritisiert, deren grelle kontrastreiche Töne auf der Leinwand um die Herrschaft kämpfen.²⁸⁶

Ortheil beschreibt weiter: „Chaos, diese weißen Feuer, dieses brennende Blau, und was, vielleicht, was: diese Geisterfeuerwerke in einem ewigen Schwarz [...] dann loderte sie [die Linie, Anm.d.V.] auf wie eine Zündschnur“. (L 302)

Dann die dritte Gruppe: „Flächen mit hunderterlei Grau, mit einigen Blautönungen, aber konnte man das Tönungen nennen, oder ein Weißblaublauweiß, so glatt, daß man darauf hätte, was, man hätte vielleicht schwimmen können darin, darin hätte man schwimmen können, aber das waren doch keine Farben von Bildern, nein, es waren keine Bilder, so etwas konnte man nicht mehr Gemälde nennen [...]“. (L 298)

Andrea hätte nun aufgehört, die Natur wie eine Bühne zu malen, nicht gefällig, nicht pittoresk, sondern wie sie ist, klar, direkt und sehr wahr. (L 299) Langsam löst sich die Amnesie und die Erinnerung kehrt zurück: „[...] Da sah er die in den Himmel schlagenden Flammen, noch vereinzelt, sie zitterten[...].“ (L 304)

Die Bilder sind auch darauf angelegt, Andreas als Person zu definieren und zu etablieren. Anfangs findet er sich durch sie in der Stadt besser zurecht, später gelingt es ihm, die inneren,

²⁸⁶ Wilton: Turner und seine Zeit, S. 160.

ausdrucksstarken, expressiven Bilder festzuhalten. Durch die Bilder gelingt ihm eine Erinnerung an die Vergangenheit, es wird ihm wieder bewußt, wer er war, woher er kam und wodurch die Amnesie ausgelöst wurde. Sie helfen dem Künstler, sich auf sich selbst (wieder)zu besinnen.

Antonio di Barbaro, der in London lebende Bruder des Paolo, berichtet in einem Brief von dem aufstrebenden jungen Künstler, der auch bald Venedig bereisen wird:

William Turner wird von Unkundigen zwar seiner Malweise wegen kritisiert, für mich aber steht fest, daß er das größte Genie ist, dem ich je begegnet bin. Seine Zeichnungen sind, bei einer unglaublichen Schnelligkeit und Wendigkeit des Strichs [...] genau und sicher. [...] Noch bedeutsamer aber ist seine Malweise, die von einer so ungewohnten Freiheit und Andersartigkeit ist, daß sie jeden einfachen Betrachter vor den Kopf stößt. Kritiker haben ihm in unseren Zeitungen vorgeworfen, auf seinen Bildern befände sich nichts anderes als lauter Seifenlauge und Tünche, sie seien ein verwirrendes Durcheinander, ein Chaos, nicht wert, betrachtet zu werden. So etwas behaupten aber, wie gesagt, nur die Ahnungslosen, denn in allen Ausstellungen übertreffen seine Bilder die der anderen Maler so sehr, daß man deren Bilder schon bald nicht einmal mehr beachtet. Ungewöhnlich an seiner Malweise ist, daß er die Gegenstände und Menschen auf den Bildern vernachlässigt. Er malt nicht mehr gefällig, er behandelt die Natur auch nicht mehr wie eine Bühne, sondern er malt sie so klar und wahr, daß man auf die kleinsten Bewegungen und Schattierungen aufmerksam wird. Stell dir vor, neulich behauptete er, er werde auf einem Bild einmal nichts anderes malen als eine Woge oder die Oberfläche des Wassers bei Ebbe oder bei Flut. Man traut es ihm zu, denn seine Farben sind derart kräftig und leuchtend und entfernen sich so von allem Gewohnten, daß sie bei derartigen Sujets für sich selbst sprechen werden. Irgendwann, da bin ich sicher, wird er Bilder malen, auf denen das ungeübte Auge nichts anderes erkennt als ein glimmendes Rot über dunklem Blau, gerade so, als habe er die Welt vor Erschaffung des Menschen gemalt [...]. (L 311)

Es lassen sich nun einige Analogien zwischen dem Protagonisten Andrea und dem historischen William Turner ausmachen:

Malweise und Sujets:

Eine eindeutige Entsprechung bezieht sich auf die spezifische Maltechnik. Es ist anzunehmen, dass Ortheil Turner als Referenz für seinen Protagonisten einbezog. Möglicherweise entstand der Entschluss, keinen anderen Maler als William Turner in den Roman einfließen zu lassen durch die reale Tatsache, dass Turner Venedig in der Realität ebenfalls dreimal bereiste (ein starker Hang, faktuale Personen in fiktive Geschichten einzubinden, lässt sich bei Ortheil auch in „Faustinas Küsse“ und „Die Nacht des Don Juan“ feststellen). In der Beschreibung der Werke von Andrea, in denen die leuchtenden, grellen Farben (hauptsächlich Rot, Grün, Gelb und Blau), und auch die Licht- und Luftstimmung vor das innere Auge des Lesers treten, spiegeln sich die Werke Turners.

Die Figur Andreas bzw. dessen Kunst wurde also von Ortheil speziell im Hinblick auf die Sujets Turners angelegt. Zunächst die Zeichnungen, später die Sujets des Himmels und der Meere, die Wiedergabe des Lichts. Turner begab sich tatsächlich dreimal nach Venedig, es ist jedoch zu bemerken, dass er erst nach der ersten Italienreise seine Lichtdarstellungen intensivierte. Im Roman bemerkt di Barbaros Bruder Paolo die Besonderheit seiner Darstellung, das heißt er hätte sie schon vor der ersten Italienreise entwickelt und zur Perfektion gebracht.

Reise nach Venedig: William Turner bereiste Venedig tatsächlich dreimal in seinem Leben. Vom 1. August 1819 bis Ende Januar 1820 begab er sich auf seine zweite Reise auf den europäischen Kontinent und auf seinen ersten Italienbesuch, der ihn auch in die Lagunenstadt führen sollte.²⁸⁷ Auf diese erste Reise spielt wohl Ortheil an, als er di Barbaro über seinen Bruder erfahren lässt, dass der große Künstler William Turner die Stadt bereisen wird.

Turners leuchtende Farben waren die Frucht einer zwanzigjährigen Entwicklungsperiode. Diese Farbentfaltung wurde durch den ersten Italiaufenthalt Turners beschleunigt. Bei seinem zweiten Italienbesuch erhielt sie noch neue Impulse. 1833 sandte Turner das Bild „Bridge of Sighs, Ducal Palace and Custom-house, Venice: Canaletti painting“ bei der Akademie ein. Thematisch wie auch stilistisch ist das Bild eine direkte Anspielung auf den großen Vedutenmaler des 18. Jahrhunderts.²⁸⁸ Im Herbst 1833 und noch ein drittes und letztes Mal 1840 besuchte Turner die Lagunenstadt. Dieser Aufenthalt inspirierte Turner zu einer Fülle von Gemälden und Aquarellstudien. Es finden sich zahlreiche Ansichten der einzelnen Gebäude der Stadt, über den Wassern der Lagune gesehen. In diesen Arbeiten erprobte Turner verschiedene Lichteffekte, wie z.B. in der Skizze „Venice. Moonrise“ deutlich ersichtlich ist.²⁸⁹

Heimat/ Herkunft: William Turners: Überliefert ist die beweisbare Tatsache, dass Turner es liebte, sich als Einheimischer eines jeden Landstücks, das ihm zusagte, auszugeben.²⁹⁰ Turner wollte beinahe ein Image schaffen, das fast körperlos war, und ihm ein überraschendes

²⁸⁷ Die genaue Reiseroute gestaltete sich wie folgt: Von Dover über Calais nach Paris, Lyon, Grenoble und über den Mont-Cenisö Paß. Besuch von Turin, Como und Mailand, daraufhin folgten die Stationen Verona, Venedig, Bologna, Rimini, Ancona, Macerata und Foligno. Am 27. Oktober kam er in Rom an, danach Neapel, Herculaneum, Pompeji, Amalfi, Sorrent, Salerno, Paestum, Florenz. Er verfasste 2 Skizzenbücher: „Route to Rome“ und „Italian Guide Book“. Wilton: Turner und seine Zeit, S. 121.

²⁸⁸ Siehe Wilton: Turner und seine Zeit, S. 174.

²⁸⁹ Vgl. ebd., S. 174.

²⁹⁰ Brown, David Blayney (Hg.): Joseph Mallord William Turner. Katalogbuch anlässlich der Ausstellung „Joseph Mallord William Turner“ im Bank Austria Kunstforum Wien, 5. März bis 1. Juni 1997; eine Ausstellung der Tate Gallery, London und des Kunstforums Wien. Wien: Bank Austria Kunstforum 1997. S. 18.

Auftreten und Verschwinden gestattete, er lehnte jede Form der Verwurzelung ab. Andrea, der Fremde aus der Lagune, könnte, solange man nicht um seine Herkunft weiss, ebenfalls von überall her stammen. Turner liebte es weiters, eine Mythenbildung sich selbst betreffend anzustacheln. Dies würde wieder zur geheimnisvollen Vergangenheit des Andrea passen. Ein großer Unterschied besteht darin, dass man von Andreas Herkunft und seinen Eltern gar nichts erfährt. William Turner jedoch hatte zeitlebens eine enge Bindung vor allem zu seinem Vater. Dieser begann und vollendete sogar Turners Bilder, indem er die Leinwand auf den Keilrahmen spannte, diese grundierte und das Gemälde am Ende firniste.²⁹¹

Sujet des Feuers: Das Element des Feuers tritt im Roman im Zusammenhang mit dem Protagonisten immer wieder hervor. Bilder eines Feuers erscheinen ihm immer wieder, später bringt er sie auch aufs Papier. Nach und nach bringt ihm dies auch die Erinnerung an die Vergangenheit zurück, und es wird ihm bewusst, dass er aufgrund eines Brandes die Flucht ergreifen musste.

Großes Interesse an Feuersbrünsten hegte auch William Turner, der diese auch mehrmals darstellte. Die erste Darstellung 1792 besticht durch beinahe journalistischen Realismus.²⁹²

Weibliche Aktdarstellungen: Im Roman wird Andrea zum Cicisbeo bzw. „Verehrer“ der schönen Caterina Nardi erwählt, und wird auch wenig später zu ihrem Liebhaber. Die Aktzeichnungen, die Andrea von Caterina anfertigt, werden vom Conte entdeckt und enthüllen dadurch die Liaison.

1798 wird Turner der Liebhaber von Sarah Danby (vgl. S. 71). Die Forschung hegt den Verdacht, dass diese Beziehung nicht auf einer großen Liebe fußte. Erotische Skizzen, die Turner anfertigte, zeigten eher voyeuristisch-pornographische Details, als dass sie von großer romantischer Leidenschaft zeugten.

Wenn sich die Darstellungen einer Frau, die Turner anfertigte, auch deutlich von jenen unterscheiden, die Ortheil Andrea in seinem Roman hervorbringen lässt, könnten sie Ortheil dennoch als Inspiration gedient haben.

Dichtung und Literatur: Ortheils Protagonist ist darauf bedacht, sich einen größeren Wortschatz zuzulegen, da ihm, bedingt durch seine Amnesie, auch zahlreiche Ausdrücke der Alltagssprache entfallen sind.

²⁹¹ Vgl. Wilton: Turner und seine Zeit, S. 138.

²⁹² Vgl. ebd., S. 25.

Im Jahre 1798 fällt das Verbot, in den Ausstellungen der Akademie Zitate unter die Gemälde zu setzen, und gerade Turner nutzte diese neue Freiheit gerne, vor allem mit Gedichten von Thomson und Arkenside.²⁹³ Eines der letzten Bilder Turners, „The Angel standing in the sun“, trägt im Katalog ein Zitat aus Samuel Roger’s „Reise des Kolumbus“ („The voyage of Columbus“): „The morning march that flashes the sun, the feast of vultures when the day is done“ (Des Morgens Schritt, der in die Sonne blitzt; der Schmaus der Geier, wenn der Tag vorbei ist).²⁹⁴ Als Professor für Perspektive in der Akademie sollte Turner Vorlesungen verfassen – dieses Vorhaben ging beinahe über seine Kräfte, da er Schwierigkeiten mit dem sprachlichen Ausdruck hatte. Er hätte sich gerne dichterisch betätigt, doch „[...] immer dann, wenn er sein erwähltes Medium der Malerei verließ, taten sich Hindernisse für die Kommunikation auf, die er so gern leisten wollte; [...] zwischen den Gedanken und den Worten, die sie ausdrücken sollten, klaffte Turners sprachliches Unvermögen – er war kein Meister des Wortes, wie er es mit dem Pinsel war.“²⁹⁵

Hier könnte man eine Parallele finden, da Andrea auch Probleme hat, Dinge zu benennen,

Rezeption und Kritik: Weitere Analogien und Entsprechungen finden sich in der Kritik der Werke des realen William Turner zu dessen Lebzeiten und zu der Rezeption des Paolo di Barbaro der Werke des Protagonisten. Wie schon aufgezeigt wurde, entspricht di Barbaros Auffassung dieser Werke jenen der Mehrzahl der zeitgenössischen Kritiker aus der Realwelt Turners. Die Werke, weit ihrer Zeit voraus, wurden zumeist mit harscher Kritik versehen, die den Maler auch persönlich zu treffen vermochten. John Ruskin fühlte sich bemüßigt, diesen in seinem richtungsweisenden Werk „Modern Painters“ gegen seine Kritiker zu verteidigen. „Modern Painters“ ist eine Lobeshymne auf den großen Meister Turner, in der Ruskin den Künstler mit anderen Malern vergleicht und dessen Vorzüge und Neuerungen besonders positiv hervorhebt. Der Schriftsteller Ruskin bezeichnete Turners Darstellung des Lichts als „eine Methode, so verschieden von allen überkommenen Doktrinen und Kunstregeln, dass seine Werke bei ihrem ersten Erscheinen von allen angesehenen Kunstverständigen mit Verachtung oder strengem Tadel angesehen wurden.“²⁹⁶

²⁹³ Ebd., S. 38.

²⁹⁴ Ebd., S. 233.

²⁹⁵ Ebd., S. 78. Wenn er auch kein Schreiber war, ein Erzähler war Turner dennoch, wie so manche Titel seiner Gemälde verdeutlichen, die narrativ eine Szene beschreiben: „A country blacksmith disputing upon the price of iron, and the price charged to the butcher of shoeing his poney“ (1807, Ausstellung in der Royal Academy) oder „The unpaid bill, or the dentist reproving his son’s prodigality“ (1808, Ausstellung in der Royal Academy).

²⁹⁶ Siehe Ruskin, John: Modern painters. Bd IV. Schönheit der Berge. Aus dem Englischen von W. Schoeleman. Leipzig: Diederichs 1906. S. 52. Ruskin entwickelt darin ein System für die Lichtdarstellung Turners, indem er die Größen Natur, Rembrandt, Turner und Veronese anhand von Zahlenwerten

Das Werk „Ulysses deriding Polyphemus – Homer’s Odyssey“ stellt, so Wilton, den Kulminationspunkt seiner Experimente mit der reinen Farbe dar. Von diesem Zeitpunkt an kreisen seine Arbeiten außerdem mehr um die Atmosphäre der Landschaft als um deren Formen.²⁹⁷ „Ulysses deriding Polyphemus“ erfuhr gemischte Kritik – vor allem wegen seiner reichen, satten Farbigkeit gab es viele Spottbemerkungen.²⁹⁸

Die besondere Leuchtkraft der Farben wird auch in Ortheils Beschreibungen immer wieder hervorgehoben. Für das Bild “Snow storm – Steam boat off a harbour’s mouth making signals in shallow water, and going by the lead. The author was in this storm on the night the Ariel left Harwich” erntete Turner harsche Kritik: „Snow storm“ sei mit “Seifenlauge und Tünche” gemalt, eine Stichelei, die Turner besonders aus der Fassung gebracht zu haben scheint.²⁹⁹ Die realen Kritiken Turners fließen deutlich in das Werk Ortheils ein.

UNERWARTETES ROT: Die Beschreibung des „unerwarteten Rot“ in einem Bilde Andreas erinnert an die Episode, die sich an den „varnishing days“ 1809 ereignet hatte. Turner erzielte mit einem einzigen roten Siegel, das er später noch zu einer Barke ausformte, einen derartigen Effekt seines Bildes, dass jenes, das daneben hing, ein Gemälde John Constables, welches sehr imposant wirkte, beinahe blass erschien. Hier könnte Ortheil inspiriert worden sein, die Kraft eines einzigen roten Punktes in sein fiktives Bild einfließen zu lassen.

Sauve qui peut: Die Royal Academy hatte 1809 „varnishing days“ eingerichtet. Das bedeutete, dass während drei oder vier Tagen vor der Eröffnung jeder Ausstellung es den Akademiemitgliedern ermöglicht war, ihre eingesandten Bilder zu verbessern und zu vollenden. Im Jahre 1832 hing John Constables beeindruckendes Gemälde „Öffnung der Waterloo Bridge“, das vor allem in Gold- und Silbertönen gehalten war, neben einem eher farblosen Seestück William Turners. Während Constable sein Werk noch mit Zinnober und Karmesin, das er seinen Flaggen und Dekorationen verlieh, vollendete, setzte Turner einen runden Fleck von roter Mennige auf seine graue See. Die Intensität, die Turner seinem Bild nun durch diesen kontrastierenden Klecks, diesem Mal, das groß war wie ein Schilling und dem er kurz darauf die Gestalt einer Boje gab, verlieh, übertraf nun selbst Constables

gegenüberstellt. An den Richtwerten der Natur versucht er zu zeigen, dass Turners Kontrastspektrum weiter ist als Rembrandts.

²⁹⁷ Vgl. Wilton: Turner und seine Zeit, S. 128.

²⁹⁸ Vgl. ebd., S. 128.

²⁹⁹ Ebd., S. 231.

Gemälde.³⁰⁰ Anekdoten wie diese zeigen das unglaubliche Gespür des Künstlers, mit kleinen künstlerischen Mitteln seine Bilder zu bereichern und zu vervollkommen.

Diese herausgefilterten deutlichen Parallelen, die sich zwischen Turner und Andrea ziehen lassen, lassen den Schluss zu, dass sich Ortheil mit Leben und Werk des Malers William Turner auseinandersetzte und sich teilweise daran orientierte. Der Autor gibt am Ende des Romans durch den Brief Antonio di Barbaros den Hinweis, dass die Figur des Andrea beziehungsweise dessen Malerei auf Basis der Kunst Turners angelegt wurde. Die Einführung Turners in den Roman dient nun auch als Schlüssel zum Verständnis, denn sie ermöglicht die Eröffnung von konkreten Bildern in der Vorstellung des Rezipienten. Die zuvor von Ortheil beschriebene Malerei Andreas wird unwillkürlich als jene Turners erkannt und die Bilder werden in der Vision des Lesers nun viel deutlicher, vielleicht umgibt sie gar eine charakteristische Stimmung oder es werden vielfältige Konnotationen geweckt. Je nach Leserkreis (vgl. Kapitel 2.4.2.) kann nun auch eine Zu- und Einordnung des Künstlers bzw. seiner Werke erfolgen, durch die der kunsthistorische Stellenwert erschlossen werden kann, der nun wiederum in den Roman einfließt. Die expressive Malweise des realen William Turner, aber auch die Tatsache, dass dieser zu jener Zeit lebte, in der der Roman spielt und zudem Venedig mehrmals bereiste, könnten ausschlaggebend für die Wahl eben dieses Künstlers gewesen sein. Ortheil bleibt auch in diesem Falle seiner bevorzugten Technik, reale Personen als fiktive Figuren in seine Romane einzuführen, treu (vgl. auch Kapitel 3.1.4.).

³⁰⁰ Wilton: Turner und seine Zeit, S. 179. An Anekdoten wie diesen ist auch deutlich ersichtlich, wie unterschiedlich Bilder wirken, je nachdem, wo sie ausgestellt sind, bzw. welche anderen Bilder sie umgeben.

3.2. BILDER ALS IMPRESSION

Christoph Geiser: „DAS GEHEIME FIEBER“

„Nur ein Bild kann einem ganz gefallen, aber nie ein Mensch. Der Ursprung der Engel.“³⁰¹

3.2.1. Entstehung-Plot

Christoph Geisers (geboren 1949) erstes Buch erschien 1968. Es trägt den Titel „Bessere Zeiten“ und wurde als Nummer 12 der Zürcher Regenbogen-Reihe veröffentlicht. Im gleichen Jahr kam es zur Publikation der Nummer 0 der literarischen Zeitschrift „drehpunkt“, die Geiser gemeinsam mit Ueli Kaufmann und Werner Schmidli redigierte. Außerdem arbeitete Geiser als Kritiker beim „Vorwärts“, der sozialistischen Wochenzeitung der Partei der Arbeit in der Schweiz. Geiser verfasste zahlreiche literaturkritische Texte, Lyrik- und Erzählpublikationen wie „Zimmer mit Frühstück“ (1975) und die autobiographischen Romane „Grünsee“ (1978) und „Brachland“ (1980). „Brachland“ war es, der „den dreißigjährigen Schriftsteller endgültig als einen der bedeutendsten Epiker der jüngeren deutschsprachigen Schweizer Literatur auswies.“³⁰² Darauf folgten „Wüstenfahrt“ (1986) und „Das geheime Fieber“ (1987). Weitere Publikationen waren u.a. „Das Gefängnis der Wünsche“ (1992), „Kahn, Knaben, schnelle Fahrt“ (1995), „Der Baumeister, Eine Fiktion“ (1998), „Über Wasser: Passagen zwischen Ost und West“ (2003), „Wenn der Mann im Mond erwacht. Ein Regelverstoß“ (2008) und die Textsammlung „Der Angler des Zufalls“ (2009).

Wichtige Leseerlebnisse, die als bestimmend für die Anfänge seiner literarischen Tätigkeit gelten können, waren Kafka („Die Verwandlung“, „In der Strafkolonie“, „Der Landarzt“), Dürrenmatt („Der Tunnel“), Thomas Bernhard („Frost“) und auch und vor allem Bertolt Brecht, der seine literarische und persönliche, weltanschauliche Entwicklung am nachhaltigsten beeinflusst hatte.³⁰³

In den Werken „Zimmer mit Frühstück“, „Grünsee“ und „Brachland“ wird das Schreiben, das als Gegenposition zu seinem bürgerlichen Herkunftsmilieu stand, zum Thema. Um sich befreien zu können, spart der Autor seine eigene Geschichte aus oder auf, **„indem ich meinen**

³⁰¹ Canetti, Elias: Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942–1972. München, Wien: Hanser 1982. S. 10. Geiser stellt diese Worte Elias Canettis seinem Roman voran.

³⁰² Pezold, Klaus: Gespräch mit Christoph Geiser. In: Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturtheorie. 29. Jahrgang. Berlin und Weimar: Aufbau Verlag 1983/9. S. 1619.

³⁰³ Ebd., S. 1605.

Erzähler zu einer Figur stilisiert habe, die noch gar keine eigene Geschichte, keine eigene Identität haben kann, weil er nahezu vollständig fremdbestimmt ist von der Vergangenheit, von seiner Herkunft, von den seit Generationen weitervermittelten Rollenzwängen, die jeden Ansatz zu Gegenwart, zu Zukunft immer wieder verschütten, verunmöglichen.“³⁰⁴[H.d.V.]

Mein Stoff, dem ich zur Zeit in Erzählungen und in einem Roman beizukommen versuche, handelt von lauter **unmöglichen und/oder flüchtigen Beziehungen**, die geprägt sind von **Verlockung und Frustration**. Von einem ständigen **Einander Suchen und wieder Verfehlen**, von den Beziehungsgettos und dem Ausbruch daraus, von allen möglichen Formen der Leere, der Ödnis, der Einsamkeit, dem Versuch, der Wüste zu entkommen. [...] Ich bin der Auffassung, daß es zu den spezifischen Aufgaben der Literatur gehört, die Spielregeln der Gesellschaft dort bloßzulegen, wo sie am unsichtbarsten sind, wo sie, verinnerlicht schon, im Verborgenen wirken [...] der **Erotik**, zum Beispiel.³⁰⁵ (H.d.V.)

Wenn Ruth Schori äußert: „Zwischen der Absicht, ein Bild in Sprache zu übersetzen, und der Verwendung eines Bildes als Stimulus für eine vom Bild unabhängige Textproduktion finden sich jene zahlreichen Zwischenformen, deren Charakteristika nur am einzelnen literarischen Werk zu erschließen sind“³⁰⁶, so ist Geisers Roman eine dieser zahlreichen Zwischenformen, die weder Ekphrasis sein möchte noch Bilder lediglich als Inspirationsquelle nutzt.

Das Werk steht für eine Verquickung der Literatur mit der Malerei, wie sie sich enger kaum darbieten könnte. Ich möchte behaupten, dass der Roman ohne zumindest periphere Kenntnisse des Lebens und der Werke Caravaggios kaum vollständig zu erschließen ist. Die Literatur bedingt in diesem Fall die Malerei (anders als die Ekphrasis, die das Bild vor dem inneren Auge des Lesers entstehen lassen möchte).

Christoph Geiser hat sich genauestens mit Werk und dessen kunsthistorischer Auslegung wie auch Biographie Michelangelo Merisi (genannt Caravaggio, nach seinem Heimatort) befasst. Dies kann von den Lesern nicht vorausgesetzt werden, und dennoch tritt der Autor keinesfalls erklärend auf, sondern scheint ein gewisses Maß an Kenntnissen der Kunstgeschichte vorauszusetzen. Eventuell könnte für Leser, die über weniger einschlägiges Fachwissen verfügen, der komplexe Roman relativ diffizil zu dechiffrieren und decodieren sein. Meine Analyse setzte daher voraus, so viele Bilder wie möglich aus den Informationen im Text herauszufiltern.

³⁰⁴ Ebd., S. 1611.

³⁰⁵ Ebd., S. 1614.

³⁰⁶ Schori, Ruth: Erlöste Kunst- Vom literarischen Umgang mit Bildern: Christoph Geiser und Michelangelo Merisi da Caravaggio. In: Schweizer Monatshefte, 75. Jahr, Heft 710. S. 62.

Plot

Ein Schriftsteller der Gegenwart (der späten 1980-er Jahre) nicht genannten Namens begibt sich während eines Aufenthaltes in Berlin (die näheren Umstände bleiben im Dunkeln) in die hiesige Gemäldegalerie. Die ausgestellten Bilder, allen voran Rembrandts Werke, üben keine Faszination auf ihn aus. Sie sollen einige der wenigen Werke im Roman bleiben, deren Titel der Autor preisgibt. Als er sich mit dem Restaurator des Museums in dessen Werkstatt begibt und dort Caravaggios „Amor vincit omnia“ erblickt, das einen etwa zwölfjährigen Jungen als „siegreichen Amor“ darstellt, entflammt er für das Bild. Der Restaurator lässt ihn wissen, dass das unschätzbar wertvolle Gemälde bald nach Neapel verliehen wird, da dort eine große Ausstellung stattfinden soll. Der Schriftsteller beginnt nun, sich näher mit der Biographie Caravaggios auseinanderzusetzen und beschließt, weitere Kunstwerke des großen Meisters aufzusuchen. Auf dieser Reise und Suche, die ihn bis nach Süditalien führt, verschmelzen die äußeren Eindrücke, die Lebensrealität des Ich-Erzählers mit den Eindrücken und den Darstellungen auf den Bildern Caravaggios, gipfelnd in einer regelrechten Identifikation oder Selbstauflösung des Schriftsteller-Erzählers in der Kunst.

Der Text lässt die Bilder Caravaggios großteils chronologisch einfließen (vgl. Kapitel 6.3. mit 6.4.) und folgt auch weitestgehend dem Lebensweg Caravaggios, der als Parallele, Spiegelung und Gegenentwurf zur Außenseiterexistenz des homosexuellen Schriftsteller-Künstler-Erzählers fungiert. Wo angebracht, werden die Bilder auch instrumentalisiert und dort eingefügt, wo sie dem Text, den Emotionen oder Gedanken des Erzählers noch zusätzlich Ausdruck verleihen (als Beispiele seien hier genannt: die Phantasienarration im Zusammenhang mit dem „Martyrium des Matthäus“, derzufolge die Prostituierte Lena während des Beischlafes zu Judith wird, die den Kopf des Holofernes abtrennt (F 103); der Schwertangriff Caravaggios auf den Notar Pasqualone, nach dem das Bild der „Grablegung Christi“ eingeflochten wird (F 144); der Mord, den Caravaggio begeht, dem die Bilder „Tod der Jungfrau“ und „Kreuzigung Christi“ vorangehen, (F 170)). Eine 20-seitige Passage, die vom Besuch des Bruders Caravaggios erzählt, drückt eine Zeit aus, in der Caravaggio, nach seiner Flucht, die dem Schwertangriff auf den Notar Pasqualone folgte, nicht fassbar gemacht werden kann.³⁰⁷ (F 149–168)

³⁰⁷ Vgl. auch Knapp, Thyra: „Ja, ihr seid gemalt“. Ekphrasis and the Outsider in three postmodern german novels. Ann Arbor Michigan: Proquest 2008. S. 134.

3.2.2. Narrative Technik

3.2.2.1. Die vier Narrationsebenen

Der Roman verbindet mindestens drei, eher jedoch vier „verschränkte“ Erzählebenen: Ruth Schori nennt die Lebenswelt des Erzählers, die Lebenswelt Caravaggios und die dargestellte Welt in den Bildern.³⁰⁸ Da der Erzähler jedoch nicht immer nur vollständig in die Bilder eintaucht, sondern auch oftmals als eigenständige Person über die Bilder resümiert, möchte ich jene Ebene der Lebenswelt des Erzählers noch trennen in die Lebenswelt, in der er sich in seiner Umwelt bewegt, und in die, in der er Bilder rezipiert, ohne jedoch ganz mit ihnen zu verschmelzen. Somit können vier Erzählebenen ausgemacht werden.

Aufgrund dieser Verschmelzung der Erzählebenen und -wirklichkeiten handelt es sich nicht um eine chronologische Erzählung. Die Erzählsituation wechselt stetig. Der Roman beginnt in der Ich-Erzählsituation, aus Sicht des Ich-Narrators, dann folgen Wechsel zwischen Ich- und auktorialer Erzählsituation. Auch die Reihenfolge, in der die Bilder im Roman vorkommen, spiegelt oft, jedoch nicht immer, deren Entstehungschronologie wider. Sie werden eher instrumentalisiert, um die Gedanken des Erzählers zu untermauern und auszudrücken. Dies setzt jedoch voraus, dass der Leser Einblick in das Werk des Künstlers hatte und Bilder zuzuordnen vermag, da es ansonsten sehr schwer ist, zu erkennen, an welcher Stelle das Erzählte der Phantasie des Erzählers entspringt und an welcher Stelle es sich um eine fragmentarische Bildbeschreibung handelt. Der Erzähler besitzt definitiv größere Kenntnis als der Leser. Es wird überaus deutlich, dass sich der Autor Christoph Geiser sehr intensiv mit Leben und Werk Caravaggios auseinandersetzte – diese Informationen fließen in den Text ein, ohne sich dem Leser jedoch erklärend zu erschließen.

Der Aufenthaltsort des Erzählers wird durch Schilderungen eines Gebäudes oder ähnlichem angedeutet, oftmals obliegt es dem Rezipienten, daraus die Gegend zu entschlüsseln. Der Autor möchte den Leser nicht ein Bild einer Stadt ins Gedächtnis rufen, indem er eine Stadt namentlich nennt, das Rätseln um den Aufenthaltsort des Erzählers geschieht eher durch Detailimpressionen und Informationen, beispielsweise des Schildkrötenbrunnens, der mit „Viermal Narziß“ (F 28) beschrieben wird. Dem romkundigen Leser ist es vielleicht noch möglich, aus der spärlichen „Beschreibung“ Geisers den Brunnen zu erkennen, für andere ist vielleicht kaum zu erschließen, ob es sich um einen „realen“ Brunnen oder doch etwa ein

³⁰⁸ Siehe Schori, Ruth: Erlöste Kunst, S. 63.

Gemälde handelt. Caravaggio wird auch ein Bild des Narziß zugeschrieben (dieses wurde auch als Titelbild für die Umschlaggestaltung des Romans gewählt), der Autor begibt den Leser auf eine falsche Fährte, da es sich definitiv nicht um das Gemälde handelt (der Gedanke würde nahe liegen, als Leser ist man geneigt, überall im Text Caravaggios Bildern zu begegnen), sondern definitiv um einen Brunnen, der auch Rom als erstes Reiseziel des Erzählers entlarvt.

Der Leser wird, wie die Gegenstände auf Caravaggios Bildern, in einem Helldunkel gelassen, gelegentlich blitzen Gestalten hervor, um danach gleich wieder zu verschwinden und den Bildraum (den Leser) im Dunkeln zu lassen. Kaum werden Bildtitel genannt, nie wird ein Bild ekphrastisch beschrieben, sodass der Leser eine innere Vorstellung entwickeln kann, eher ist man versucht, Bildfragmente in einen Kontext zu setzen. Die „fehlende Markierung“³⁰⁹ durch das Weglassen der Titel bewirkt eine Unsicherheit des Lesers, man fragt sich, ob eine Textstelle zu einem Bild gehört oder autonom für sich steht: „[...]der Text unterläuft damit Festgelegtes – und eröffnet neue, ungeahnte Rezeptionsprozesse.“³¹⁰ Die Bilder im Roman stellen durchaus auch bekannte biblische Themen dar, die jedoch völlig verfremdet beschrieben werden.³¹¹

Der Roman hat keine kontinuierliche Erzählperspektive, homodiegetischer und heterodiegetischer Erzähler wechseln stetig.³¹² Dieser Wechsel stellt oftmals eine Irritation des Lesers dar, da eine Diskrepanz entsteht zwischen dem Erzähler, der der erzählten Welt angehört, und jenem, der ihr nicht angehört.³¹³ Auch die Erzählebenen wechseln zwischen extradiegetisch³¹⁴ und intradiegetisch.³¹⁵ Somit entsteht eine Mischung der Erzählertypen (extradiegetisch-homodiegetisch und intradiegetisch-heterodiegetisch).³¹⁶ Die Instabilität der Äußerungsinstanz, die man im Roman vermerken kann, indem die Erzählperspektive oft wechselt, weist den Roman als einen „modernen Roman“ aus. Der realistische Roman

³⁰⁹ Vgl. Schori, Ruth: Erlöste Kunst, S. 63.

³¹⁰ Ebd., S. 63.

³¹¹ Zeller, Rosemarie: Der neue Roman in der Schweiz. Die Unerzählbarkeit der modernen Welt. Freiburg: Universitätsverlag Freiburg, Schweiz 1992. S. 118.

³¹² Homodiegetisch in der Ich- Erzählsituation, heterodiegetisch, sobald der Erzähler in Caravaggios Biographie oder dessen Bilder eintaucht.

³¹³ Zeller: Der neue Roman in der Schweiz, S. 67.

³¹⁴ Extradiegetisch, wenn die Geschichte auf der ersten Stufe erzählt wird

³¹⁵ Intradiegetisch, wenn der Erzähler beispielsweise aus seiner „realen“ Welt austritt und in seiner Phantasie die dargestellten Personen auf einem Bild aus dem Bild austreten lässt.

³¹⁶ Siehe: Einführung in die Literaturwissenschaft IX. Erzählanalyse. Abrufbar unter:

<http://www.literaturwissenschaft-online.uni-kiel.de/veranstaltungen/einfuehrungsvorlesungen/2005/Einf%C3%BChrung09.pdf>, Stand 1.6.2012.

vermeidet jede Markierung der Äußerungsinstanz. Der neue Roman „liebt es, die Äußerungsinstanz zu markieren, nur so kann sie auch destabilisiert werden.“³¹⁷

Es handelt sich um eine Nullfokalisierung und die Zeitordnung verläuft nicht chronologisch. Das Tempus wechselt zwischen Imperfekt und Präsens. Faktuale, fremdreferentielle Elemente (wie die Biographie Caravaggios und dessen Werke) werden verwoben mit fiktional-selbstreferentiellen Elementen (wie der Erzähler und die Reise). Der Autor arbeitet mit Analepsen. Inwiefern Mais Begriff der Metarelation im Roman angewandt werden kann, wird später noch genauer untersucht werden (siehe Kapitel 3.3.1.).

Die äußere Form des Romans zeigt drei Segmente. Der Einstieg in das zweite Segment beginnt sogleich mit einem Bild, außerdem ist er mit einer Seitenanzahl von 162 auch der längste. Der dritte und letzte Part ist seitenmäßig etwa doppelt so groß wie der erste.

Bisher wurde zumeist die Transposition eines Bildes in Schrift behandelt. Doch in diesem Roman wird der Gedanke auch umgedreht und der gegenteiligen Aktion ebenso Relevanz verliehen: „Bilder waren dann schön, wenn sie das Wort Gottes in ein religiöses Erlebnis zu übersetzen vermochten, und die Bilder seines [Giovannis, Anm. d.V.] Bruders waren schön.“ (F 155)

3.2.2.2. Das Begehren des Protagonisten

Das Sujet des Begehrens eines Bildes findet in der Literatur vielfache Entsprechung. In E.T.A. Hoffmanns Novelle „Meister Martin der Kufner und seine Gesellen“ wird der Maler Reinhold, der den feinsinnigen, romantischen und sensiblen Typus des Künstlers verkörpert, in Italien von einem Madonnenbild Dürers derart ergriffen, dass er sich umgehend auf den Weg nach Nürnberg begibt, um weitere Werke des Meisters zu bewundern. Hier ist nun eine Parallele zu Geisers Protagonisten zu sehen, wenn dieser auch die Reise diametral vollzieht, da dieser in Berlin das Bild erblickt und sich dann nach Italien begibt. In Hoffmanns „Artushof“ wird der Protagonist Traugott ebenfalls von einem Bild eingenommen: „Schon wollte Traugott ins Vorderzimmer zurückkehren, als er dicht an der Tür ein Bild wahrnahm, vor dem er wie festgezaubert stehen blieb. Es war eine wunderliebliche Jungfrau in altdeutscher Tracht, [...] – »Mein Gott! – mein Gott!« seufzte Traugott aus tiefster Brust, »wo,

³¹⁷ Zeller: Der neue Roman in der Schweiz, S. 66.

– wo ist sie zu finden?« – [...] »Ach, sie ist es ja, die Geliebte meiner Seele, die ich so lange im Herzen trug, die ich nur in Ahnungen erkannte! – wo – wo ist sie!«³¹⁸ [H.d.V.] Traugott meint, in diesem Bild jenes Mädchen dargestellt zu finden, nach dem sich sein Innerstes stets sehnte. Hier kommt es zu einem Antagonismus zu Geiser. Dem Ich-Erzähler begegnen zwar auch junge Männer oder auch Knaben, die ihn interessieren, doch erscheinen sie in seiner Wahrnehmung oftmals als „Statuen“ oder „Torsi“. Das Bild des Amors findet daher kein reales Äquivalent, und dies scheint auch für den Protagonisten nicht wichtig zu sein – eher werden die realen Menschen zu plastischen Skulpturen und Kunstwerken. In Theodor Storms Novelle „Im Schloss“ (erschienen 1862) wird ebenfalls die Zuneigung zu einem Bild behandelt: „Um dieselbe Zeit war es, daß eine seltsame Schwärmerei von mir Besitz nahm. Im Rittersaal auf dem Bilde oberhalb der Tür befand sich seitab von den reichgekleideten Kindern noch die Gestalt eines etwa zwölfjährigen Knaben in einem schmucklosen braunen Wams.“³¹⁹ Die kaum zu stillende Sehnsucht gipfelt darin, dass der Protagonist dem Knabenbildnis ein Küsschen abringt: „Ich horchte, ob alles still sei. Dann schleppte ich mit Mühe einige an den Wänden stehende Tische vor des Oheims Tür und türmte sie aufeinander, bis ich die Höhe des Bildes erreicht hatte.[...] Ich zögerte einen Augenblick, ich fühlte, wie mir der Atem schwer wurde, wie mir das Blut mit Heftigkeit ins Gesicht schoß; aber ich wagte es und drückte leise meinen Mund darauf.“³²⁰

Das Lebendigwerden der Bilder und das oft damit einhergehende erotisierte Verlangen des Betrachters danach wird im Pygmalionmythos zentralisiert. Im Pygmalionismus fließen sowohl Liebe und Kunstproduktion als auch Liebe und Kunstrezeption zusammen. Nach Ovid gilt Pygmalion als eines der Urbilder des Künstlers.³²¹ In der Betrachtung der Kunstwerke werden diese verlebendigt, bzw. als lebendig imaginiert. Die pygmalionisch gedeutete Rezeption, die die Beziehung des Betrachters zum Kunstwerk emotionalisiert und erotisiert, vollzieht die Nachbildung der Produktion des Werkes, und es kommt zu einer Selbststilisierung des Rezipienten als Künstler-Liebhaber.³²² Diese Art der Betrachtung, die doch erst durch die Werke hervorgebracht wird, überwindet die geschichtlichen Differenzen,

³¹⁸ Hoffmann: Der Artushof. In: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Werke 1816-1820. Herausgegeben von Wulf Segebrecht und Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Ursula Segebrecht. Band 3. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1985. (Bibliothek deutscher Klassiker 7), S. 192/193.

³¹⁹ Storm, Theodor: Erzählungen. Hg. von Rüdiger Frommholz. Stuttgart: Reclam 2010. (Reclams Universal Bibliothek 6144), S. 88.

³²⁰ Storm, Theodor: Erzählungen, S. 89.

³²¹ Bätschmann, Oskar: Pygmalion als Betrachter. In: Kemp, Wolfgang: Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Berlin: Reimer 1992. S. 246.

³²² Siehe Reulecke: Geschriebene Bilder, S. 293.

die den Betrachter von dem Werk trennt.³²³ Die Distanz zum „künstlichen Produkt“ wird verringert, das Gemälde / die Statue wird zur Geliebten, und der Rezipient zum Schöpfer des Kunstwerks.³²⁴ Es gibt nun einige Praktiken, die diese Art der Kunstwahrnehmung fördern, beispielsweise die „tableaux vivants“, in denen Menschen die Pose von Gestalten auf Gemälden einnehmen. Eine weitere Möglichkeit wäre die Technik der nächtlichen Fackelbeleuchtung von Statuen,³²⁵ denn durch die flackernden Flammen wirken die Statuen bewegt und damit lebendig. Diese Verlebendigung ist den Kunstwerken in Geisers Roman abzusprechen. Auch kann man die Passion des Ich-Erzählers nicht als Fetischismus bezeichnen – dieser stellt ein anthropologisches Modell zu einer indexikalischen Repräsentation dar, bei dem Objekte nicht als Ikons und auch kaum mehr als Abbilder behandelt werden.³²⁶ Der Bild- und damit Künstlichkeitsstatus wird den Kunstwerken in Geisers Roman jedoch zu keiner Zeit aberkannt.

3.2.2.3. Vorstellung der Narrationsebenen

Ebene I: Die Lebenswelt des Erzählers

In rar gesäten Passagen erhält der Leser Einblick in die Lebenswelt des Ich-Erzählers, gewinnt kurze Eindrücke über die Umgebung, in der sich der Erzähler befindet:

„Ein Schrei aller ist in dem Sirren der Vogelschwärme, während ich an meinem Fenster stehe, hoch über der Stadt, auf einem künstlich aufgeschütteten Hügel, von einer Mauer umgeben. Eine Oase, mit Palmen und Pinien, ein marmorner Palast in der Mitte, in dem ich mich eingemietet habe, im Turmzimmer, zu Studienzwecken.“ (F 29) Der Hinweis „zu Studienzwecken“ verdeutlicht nun, wie intensiv der Ich-Erzähler sich wohl mit Caravaggio auseinanderzusetzen beginnt. Die sehr kunsthistorisch-fachbezogenen Informationen, die der Erzähler von nun an immer wieder und immer häufiger einfließen lässt, lässt den Rückschluss zu, dass er diese vermutlich vorrangig aus wissenschaftlicher Sekundärliteratur schöpft. Dieses Wissen gibt der Erzähler allerdings nicht erklärend an den Leser weiter, sondern er lässt dieses einfließen, wo es nötig erscheint. Während Ortheil bemüht ist, dem Leser eine

³²³ Vgl. Bättschmann: Pygmalion, S. 242.

³²⁴ Siehe Reulecke: Geschriebene Bilder, S. 293.

³²⁵ Vgl. auch Eichendorffs Novelle: Das Marmorbild. Anmerkungen von Ursula Renner. Nachwort von Fred Lönker. Stuttgart: Reclam 2008. (Reclams Universal Bibliothek Nr. 18539), S. 15.

³²⁶ Vgl. Mitchell: Bildtheorie, S. 80.

Geschichte zu erzählen und es ihm auch ein Anliegen zu sein scheint, dass der Rezipient vor keine Rätsel oder Unklarheiten gestellt wird, erzählt Geiser seine Geschichte, ohne dem Leser Hilfestellung zu geben.

In Form eines inneren Monologes nimmt der Erzähler Anteil an den Geschehnissen in der fremden Stadt, beispielsweise als er eine Gruppe Frauen bemerkt, die sich zusammenfindet, auch Kinder sind unter ihnen. Der Protagonist schnappt Worte wie „Vergewaltigung“ und „sexuelle Aggression“ auf, die Frauen scheinen um ein schärferes Gesetz zu kämpfen: „Daß etwas los ist, eine Menschenansammlung am Ende der kurzen Verbindungsgasse zum Palazzo Madama, sah ich vom Platz aus, an einem Straßencafétischchen, bei einem Campari gegen die touristische Langeweile [...]“ (F 53)

Durch die Reflexionen des Protagonisten über die Sexualität der Männer wird die homosexuelle Neigung erneut deutlich: „Der Aufstand der Frauen gegen die Sexualität der Männer findet einfach statt, unaufhaltsam, überall; so wäre es doch besser für beide Seiten, denke ich, [...] wenn die Männer künftig unter sich blieben mit ihrer Sexualität.“ (F 56)

Diese Realität, die vom Protagonisten erlebt wird, stellt laut Öhlschläger „einen negativen Abklatsch der Bilderwelt Caravaggios“ dar und wird als eine „normativ geregelte, profane Gegenwelt“³²⁷ erschaffen, die den „sinnenberauschenden, unter Extremzuständen“³²⁸ sich entwickelnden Alltag des rezipierenden Erzählers kontrastiert. Ebenfalls Teil der Realwelt des Ich-Erzählers wird Giordano Bruno, der, durch eine Statue am Campo di Fiori für heutige Besucher repräsentiert, als Leidens- und Zeitgenosse Caravaggios Erwähnung findet.³²⁹

Das Begehren des Ich-Erzählers wird immer größer, er möchte die Bilder im Original sehen. Eine Überquerung des Marktes wird zu einem sich steigernden Erlebnis, es beginnt sanft, mit Blumenständen, Früchtekörben, Gemüse – der Erzähler erblickt einen Jungen mit antiken Locken, der gezöpfelten Lauch verkauft. Sofort reisst er sich aus seiner Schwärmerei, denkt „Wegräumen! Ich will keinen gezöpfelten Lauch“ (F 31) als er von Hausfrauen nach vorne gestoßen wird, hin zum Fleisch: „Es wird immer blutiger; ein Metzger, der mit dem Beil

³²⁷ Öhlschläger, Claudia: „Die Erscheinung der Gewalt ist seltsam schön“. Caravaggio als Ikone tödlicher Obsession bei Christoph Meckel und Christoph Geiser. In: Härle, Gerhard und Wolfgang Popp (Hg.): *Ikonen des Begehrens. Bildsprache der männlichen und weiblichen Homosexualität in Literatur und Kunst*. Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung 1997. S. 167.

³²⁸ Ebd., S. 167.

³²⁹ Der Ich- Erzähler sucht Giordano Brunos Gedenkstatue auf dem Campo di Fiori auf. Der Priester, Philosoph, Astronom und Dichter Bruno fiel der Inquisition zum Opfer, wurde zum Tod auf dem Scheiterhaufen verurteilt- das Urteil wurde auf dem Platz vollzogen, auf dem heute an ihn erinnert wird.

dreinschlägt, als wolle er sich die eigene Hand abhacken, Vögel mit hängendem Kopf, nicht einmal gerupft, die Fische, deren Augen noch leben, mit Blut im Genick.“ (F 31)

Ebene II: Der Erzähler als Rezipient

Weitaus häufiger erscheinen die Passagen, in denen sich der Erzähler in seiner Lebenswelt befindet, er jedoch als Rezipient auftritt. Der erste Satz des Romans beginnt schon als Einstieg in eine Bildbetrachtung des Protagonisten: „Der Hintergrund ist leer, der Leib verliert sich in der Dunkelheit, Licht fällt nur auf den Kriegshelm und von da als Abglanz fahl auf das Gesicht.“ (F 7) Es handelt sich an dieser Stelle um ein zur Entstehungszeit des Romans noch Rembrandt van Rijn zugeschriebenes Bild, „Mann mit Goldhelm“.³³⁰

Vom Restaurator, dem „international geschätztem Fachmann“ (F 11) wird der Protagonist sowohl über kunsthistorische Zitate und anderem kunsttheoretischem Wissen unterwiesen und instruiert, auch erfährt er, der Junge, der vermutlich Modell gestanden hat für Amor und andere Knabendarstellungen, trug wohl den Namen Giovanni Battista, „[...]das Modell war angeblich eine Bardassa, eine Marchetta, wie in Rom die Stricher heute heißen.“ (F 17) Tatsächlich wird in kunsthistorischen Quellen von einem „Lustknaben“ namens Giovanni Battista³³¹ berichtet, jedoch meinte man auch, einen gewissen Mario Minitti als häufig eingesetztes Modell Caravaggios zu erkennen. Für weibliche Darstellungen diente vor 1600 die Prostituierte Fillide Melandroni als Modell, ab 1605 war Michelangelo der feste Freund („amico fermo“) der Prostituierten Lena, die wahrscheinlich für die Pilgermadonna und die Madonna dei Palafrenieri Modell stand.³³² Zum Thema der Prostituierten, die Caravaggio als Modelle dienten, ist zu sagen, daß zu jener Zeit die einzigen Frauen, die unverheiratete Männer nackt sehen konnten, Prostituierte waren.³³³

Als der Protagonist jenem Bild begegnet, das in ihm solches Begehren wecken wird, dass er ihm bis nach Italien nachreist, erfährt der Leser auch mehr von Leben und Beruf des Protagonisten.

³³⁰ Dieses Bild wurde zur Entstehungszeit des Romans noch als ein Meisterwerk Rembrandts gefeiert, in späterer Zeit hat man jedoch herausgefunden, dass das Bild nicht von Rembrandt selbst, sondern in dessen Umfeld gefertigt wurde, vermutlich von einem seiner Schüler. Es konnte bisher keinem konkreten Namen zugewiesen werden.

³³¹ Ebert- Schifferer: Caravaggio. Sehen-Staunen-Glauben. Der Maler und sein Werk. München: C.H. Beck 2009. S. 266.

³³² Ebd., S. 267.

³³³ Ebd., S. 267.

Ein Schreck – und eine unbestimmte Neugier; keine Ahnung von dem Ruhm, dem Maler, ich verstehe nichts von Kunstwissenschaft³³⁴, bin kein Historiker, sondern Schriftsteller, beschäftigt mit meiner eigenen Zeit, den Lebensumständen heute, in den kleinen Städten, meinen eigenen Umständen; bemüht um Aussagen [...] Wörter müssen immer etwas aussagen, sonst sind es sinnlose Wörter, Bilder sind stumm; keine Antwort; nichts darf man erwarten. Das macht mich selber stumm. (F 10, 11)

Das Bild des Amors³³⁵ (siehe Abb. 4): „Ein ironisches Bild; [...] Ein geschmackloses Bild; [...] Ein unmögliches Bild; Amor vincit omnia.“ (F 12)

Die „stummen Bilder“ durchziehen den Roman, da der Autor sie nicht erklärt und nicht beschreibt. Zwar erweckt er sie teilweise zum Leben, allerdings nicht „ihretwillen“, sondern weil er sie braucht. Die Bilder werden instrumentalisiert, um die Geschichte des Erzählers weiterzuführen, gewisse Befindlichkeiten zu untermauern oder die Parallelität des Erzählers mit dem Leben des Künstlers zu verdeutlichen.

Der Ich-Erzähler, der dem Bild des Amors gewahr wird, weiß selbst: „[...] doch von Bildern lasse ich mich leicht verführen... ich fürchte Bilder.“ (F 12) Er versucht noch, der Anziehungskraft zu entkommen. „In den darfst du dich nicht verlieben. Alles liegt ihm doch zu Füßen: Amor vincit omnia. Der nackte Hohn – mit Flügeln.“ (F 15)

Der Ich-Erzähler beginnt sich nun näher für den Maler und dessen Modelle zu interessieren: „[...]seine Biographie müsste man kennen, die Identität seiner Modelle...“ (F 17) Der homoerotische Voyeurismus, der vielen Passagen, die die Rezeption des Ich-Erzählers beinhalten, eigen ist („[...] der Torso eines nackten Knaben, ohne Flügel, hingegossen, reif schon, anonym, schwarz-weiß, etwas unscharf, echt scharf.“ (F 16)) steht in Gegensatz zu der Narrationsweise, der sich der auktoriale Erzähler in den Ebenen der Biographie und der

³³⁴ Ähnlich beginnt eine Erzählung Christph Meckels: „Wissen Sie, wie Caravaggio gestorben ist? Das ist für die Kunstgeschichte unerheblich. Es ist nicht unerheblich für mich. Unmöglich, das Dasein- also Zeitgeschichte, Lebensgeschehen und Tod- von den Bildern der Maler und Zeichner zu trennen, deren Werk mich was anging.“ Meckel, Christoph: Wissen Sie, wie Caravaggio gestorben ist? In: Ein roter Faden. Gesammelte Erzählungen. München: Carl Hanser 1983. S. 368.

³³⁵ Caravaggios Bild „Amor vincit omnia“, das im Erzähler Begehren auslösen wird, stellt einen etwa 12 jährigen, annähernd lebensgroßen Knaben dar, der den Betrachter lachend ansieht, die gespreizten Beine offenbaren das Geschlecht und verleihen dem Jungen insgesamt eine scheinbar instabile Haltung. Im linken Bildeck sind ein Winkelmaß, ein Zirkel, ein vierzeiliges Notenheft, Laute, Violine und Bogen, ein Federkiel, gekreuzt von einem Lorbeerzweig, eine Rüstung, ein dickes Buch und ein Globus dargestellt. Auch jene Attribute, welche Amor als solchen erkennbar machen, finden sich: Pfeil, Bogen und die Flügel. Der „Amor als Sieger“ triumphiert über Gelehrsamkeit, die Künste, Macht und Ruhm, wie sie durch die abgebildeten Objekte repräsentiert sind: Winkelmaß und Zirkel stehen für die Geometrie, Instrumente und Notenheft stehen für die Musik, die Rüstung steht für die Kriegskunst, Feder und Lorbeerzweig für den literarischen Ruhm, der Himmelsglobus für die Astronomie, Kronreif und Zepter bedeuten die weltliche Macht. Vgl. Ebert- Schifferer: Caravaggio, S. 119 und S. 155.

Lebenswelt der Bilder Caravaggios bedient. Diese hebt die emotionalen Befindlichkeiten in den Vordergrund.

Ebene III: Die Biographie Caravaggios

Unvermittelt und plötzlich findet sich der Leser in der Biographie Caravaggios wieder. Die Erzählperspektive wechselt fortan von der Ich-Erzählperspektive in die auktoriale Erzählperspektive: „Ein schwieriger Lehrling, vaterlos. [...] Er war vierzehn, als er in die Lehre kam; sein Meister³³⁶, ein Manierist, die einzige Vaterfigur. Wollte er Maler werden, nichts anderes als Maler?“ (F 22, 23).

Am 6.4.1584 kam es zum Vertragsabschluß mit Simone Peterzano aus Bergamo, einem zu dieser Zeit in Mailand geschätzten Maler, der Michelangelo Merisi eine vierjährige Lehre zusicherte. Im Alter von etwa 20 Jahren kam Caravaggio nach Rom, wo er für Monsignore Pandolfo Pucci Andachtsbilder malte. Auch ein Aufenthalt im Hause des Malers Giuseppe Cesari (genannt Cavalier d'Arpino) ist überliefert.

Jetzt nehmen sie den Jungen, wie erwartet, ernst, als sähen sie ihn zum ersten Mal. [...] Die Persönlichkeiten beziehen ihn in ihre Konversation jetzt ein, der Marchese nimmt ihn beim Arm, stellt Fragen, der Bub ist verwirrt, plötzlich soll er eine Meinung haben, ein Konzept formulieren; ein Schönheitsideal [...] Er ist nicht gut im Sprechen, im Umgang mit den Wörtern, so braucht er ein paar Formeln, einprägsam, endgültig, die er einfach wiederholen kann. (F 63)

Diese Passagen zeichnen sich dadurch aus, dass der Autor durchaus durch Recherche historische Fakten und nachprüfbare Gegebenheiten einfließen lässt. Vermutlich um 1595 wurde Caravaggio Mitglied der *famiglia*, also des Haushaltes des Kardinals Del Monte.³³⁷ Der *famiglia* anzugehören, bedeutete freie Kost und Logis, und vor allem hohe Protektion. Interessanterweise war es Mitgliedern des Hauses des Kardinals auch erlaubt, Waffen zu tragen, was eine spätere Anklage wegen unerlaubten Waffenbesitzes Caravaggios als ungültig entlarvte. Das Interesse des Kardinals del Monte an Kunst, vor allem aber auch an der modernen Naturwissenschaft, das er mit seinem Bruder Giobaldo, einem Mathematiker und Physiker (auch er wird von Geiser erwähnt) teilte, fließt in den Text ein. Beide hatten Galileo Galilei seit 1588 unterstützt und waren ihm in Freundschaft verbunden.³³⁸

³³⁶ Caravaggios Lehrmeister war Simone Peterzano aus Bergamo, ein zur damaligen Zeit in Mailand hoch geschätzter Maler.

³³⁷ Siehe Ebert-Schifferer: Caravaggio, S. 90.

³³⁸ Siehe ebd., S. 94.

Caravaggio zog als bereits erwachsener Mann und Maler in den Palazzo Madama des Kardinals, wurde jedoch in vielfältiger Weise von Del Monte und dessen Möglichkeiten geprägt. Die neuartigen Hell-Dunkel-Effekte mit den langen Schlagschatten wurden ebenso in jener Zeit entwickelt, wie auch optische Versuche und positivistische Naturbeobachtung.³³⁹ Im Hause Del Montes wurde wahrscheinlich der neueste Stand der Optik erörtert und vielleicht auch durch Experimente visualisiert. Viele Gemälde zeigen eine virtuose Darstellung von Licht und Schatten oder eine meisterhafte Abbildung von Spiegelreflexen und zeugen so von dieser intensiven Auseinandersetzung. Die Diskurse über die Optik im Hause Del Montes haben den Künstler in seiner Entwicklung, vor allem betreffend der Licht- und Schattenbildung und der Plastizität, sicherlich beeinflusst.³⁴⁰

In Geisers Roman fließen auch erdachte produktionsästhetische Überlegungen und der Umgang Caravaggios mit seinen Modellen ein. Diese Dimension ist eng mit Ebene IV verbunden. In manchen Passagen sind die Dimensionen kaum voneinander zu trennen, da die Produktion der Werke imaginiert wird, und somit die Bilder erst zu jenen werden, die später vom Ich-Erzähler rezipiert werden. Auch zeichnen sich jene Episoden durch sehr subjektive und emotionsgeladene Betrachtungen aus, die sich nicht an historisch überprüfbare Fakten halten. Die Einfühlung in die Produktionsweise des Künstlers deutet auf eine intensive Auseinandersetzung des Ich-Erzählers mit Zeit, Lebensumständen und materiellen Gegebenheiten des Künstlers hin, die im Laufe des Romans immer stärker werden soll.

Der Junge in Caravaggios Atelier wird lebendig: „Darf ich mir dein Schwert anschauen? Du darfst es ruhig herausnehmen. Nimm es richtig in die Hand. Während der Bub mit seinem Schwert herumpröbelt, pröbelt er ein wenig mit den Spiegeln, die herumstehen;“ (F 113)

Caravaggio wird aus der Sicht des Jungen beschrieben: „Das Lachfältchen im linken Augenwinkel ist eine Narbe, der Bub sieht es, weil er neugierig ist, wie alle Buben, auf Narben und auf Schrammen, weil er selber ständig so vernarbt, verschrammt ist; das Lachfältchen kommt von einem Schwerthieb³⁴¹, das ist interessant.“ (F 113)

³³⁹ Ebd., S. 258.

³⁴⁰ Ebd., S. 258.

³⁴¹ Tatsächlich zierte Caravaggios Gesicht in späteren Jahren eine Narbe, verursacht durch einen Schwerthieb.

Auch als er Lena, die Prostituierte, deren fester Freund³⁴² der Künstler wahrscheinlich war, malt (es wird das Bild „Madonna di Loreto“), wird die Situation produktionsästhetisch festgehalten:

Jetzt brauchte er sie nicht mehr zu begehren, er besaß sie, während er sie malte. Er lächelte ihr zu, bat sie, den Kopf ein wenig mehr zu neigen, und sie spielte mit, unwillkürlich ein Teil seiner Konzentration geworden. Auch er hatte sich für sie verwandelt – ein anderes Gesicht hinter der Staffelei, nicht mehr finster, wirr und ungepflegt, es braucht wenig Retuschen, damit dieses Gesicht sympathisch wird; [...] (F 130)

Das „Besitzen“ einer Person dadurch, dass sie gemalt wird, ist auch bei Ortheil in der Figur des Contes realisiert, der seine Angebetete Caterina auch „als Bild“ besitzen möchte (L 186). Allerdings macht der Besitz den Conte nicht zu dessen Schöpfer. Caravaggio hingegen scheint Lena zu besitzen, da er sie erst bildnerisch erschafft. Diese Sichtweise findet im Pygmalionmythos seine Entsprechung (siehe Kap. 3.2.2.2).

Ebene IV: Die gemalte Welt in den Bildern Caravaggios

Der Übergang von Ebene III zu Ebene IV ist fließend, die Grenzen zwischen den Ebenen / Dimensionen werden hier am verschwommensten: In der dargestellten, gemalten Bilderwelt fließen die Lebenswelt und Biographie Caravaggios und jene der Rezeption des Erzählers oftmals ineinander.

Die Passagen, die sich tatsächlich nur mit der schon dargestellten Dimension auf den Bildern befassen, finden sich beispielsweise, als der Ich-Erzähler eine Kirche besucht, um die Bilder „Berufung des Matthäus“ und „Martyrium des Matthäus“ zu besichtigen. Mit den Aufträgen zur Fertigung dieser Seitenbilder der Contarelli Kapelle in S. Luigi dei Francesi entstanden virtuose Meisterwerke, mit denen der Künstler sich erstmals öffentlich dem römischen Publikum zeigte. Im Bild „Martyrium“ verewigte sich der Künstler selbst, und in der Phantasie des Erzählers werden die Personen auf dem Bild nun lebendig:

Komm, sagt der Spada, komm jetzt und vergiß das. Ein hübscher junger Mann, der keine Zeit verlieren will mit dem Zurückschauen, weil da noch gar nichts ist, worauf zurückzublicken wäre. Ein Pokerface. So blickt dieser Spada, wenn er würfelt – während er den Wurf auf dem Tresen stehenläßt, verdeckt, kurz bevor er den ledernen Becher lüftet; die Lippen leicht geschürzt, den Unterkiefer vorgeschoben; dieser Mund junger Männer, die entweder darauf pfeifen, oder darauf spucken, oder bloß dreimal scharf nachdenken, während sie den ledernen Becher mit den Würfel kreisen lassen in der Hand, bevor sie ihn auf den Tresen knallen- der nächste große Wurf. [...] So ein Spada hat immer etwas vor; eigentlich hätte ich Lust, sagt der Spada, wenn er keine Lust mehr hat zu würfeln – kommst du mit? (F 99)

³⁴² Siehe Ebert-Schifferer: Caravaggio, S. 267.

Wie unterschiedlich die verschiedenen Erzählperspektiven und -ebenen schriftstellerisch-sprachlich gestaltet sind, kann man an folgendem Vergleich der Ebenen IV und II gut verdeutlichen.

Lena stand Modell für das Bild „Madonna di Loreto“. Die nach Loreto einziehenden Pilger waren barfuß und mussten die Stufen zur Kirche und die Schwelle des Hauses Mariens küssen. Der Kardinal kam den Pilgern entgegen und wusch ihnen zusammen mit den Adelligen der Stadt die Füße. Das Motiv des Bildes von Caravaggio zeigt die Madonna mit dem Gottessohn, vor der ein Pilgerpaar kniet. Caravaggio lässt die Madonna in klassischem Habitus einer antiken Statue erscheinen und adelt dadurch das Motiv. Das Christuskind vollführt eine Geste der gütigen Begrüßung. Maria (das bedeutet: die Kirche) nimmt die Pilger auf.³⁴³

Ebene IV:

Seine ganze Liebe ist in diesem Bild; die schutzlos preisgegebenen schmutzigen nackten Füße des Pilgers, der vor **ihrer** Schwelle kniet, die überraschten Augenbrauen dessen, dem **sie** erscheint, das ist der Ausdruck **seiner** Liebe. **Seine** Liebe ist der Hick im Gemäuer über ihrem Kopf, Ausdruck dieses Schreckens, viel auffälliger als der dünne Heiligenschein, der gar nicht nötig wäre. Überall ist **seine** Liebe; **er** ist die Schwelle unter ihren nackten Füßen, der Türpfosten für die Müdigkeit ihres Rückens, **er** trägt die Last des unsichtbaren Hauses über ihrem Kopf; das fremde Kind auf **ihrer** Arm, gemalt aus dem Gedächtnis, viel zu groß, zu schwer, das möchte **er** von **ihr**; den großen Sohn, die Hauptperson im Zentrum, wie jeder Sohn – ein Rätsel, daß **ihre** zierlichen Arme ihn mühelos tragen können, ohne daß er fällt. ER macht es IHR leicht. (F 131) [Fettdruck H.d.V.]

Dasselbe Bild wird vom Ich-Erzähler rezipiert:

Ebene II:

Dieser Pilger ist doch einfältig, denke **ich**, in Sant'Agostino vor der Madonna der Pilger stehend, das ist nicht ernstgemeint, der blanke Hohn. Die Fassungslosigkeit in dem Gesicht, von dem man nur das Profil sieht, mit der starken Nase, gerötet wie vom Alkohol, diesem Gebirglerbart, das ist die Karikatur der Dummheit, der macht sich lustig über das Volk, die Gläubigkeit. Die Unterwerfung ist doch maßlos übertrieben, diese flehenden Dürer-Hände vor dem Ballettschritt der Madonna, vor den zappelnden Kinderbeinchen dieses Sohnes; der kippt ja fast vor lauter Unterwerfung, mit derart gespreizten Knien, daß sich der braune Stoff der Hosen spannt [...]. (F 132) [H.d.V.]

³⁴³ Ebert-Schifferer: Caravaggio, S. 175.

3.2.4. Impression

3.2.4.1. Detailimpressionen – unbetitelte unspezifische Bildfragmente

Der Autor verzichtet darauf, Bildtitel zu nennen oder dem Leser den Einstieg in eine Bildbeschreibung kenntlich zu machen, weshalb es zu einer „fehlenden Markierung“³⁴⁴ kommt, und die Leser durch diese Aussparung zu Suchenden werden: „Befasst sich ein vorliegendes Textstück mit einem Bild oder nicht?“³⁴⁵ Oftmals werden Detailimpressionen eines Bildes eingeworfen, oder die Protagonisten verschmelzen mit/zu einer Gestalt auf einem Gemälde. Es handelt sich um eine weitgehend chronologische Abfolge der Gemälde nach ihrer Entstehungszeit, doch zudem greift der Autor auch nach jenen Bildern, die für die Entwicklung des Romans und den Handlungsablauf wichtig sind. Ausgangspunkt des Romans bilden die Bilder Rembrandts, die der Protagonist in der Gemäldegalerie zu Berlin betrachtet, an denen er jedoch keinen Gefallen findet (F 8). Das Bild, das der Erzähler von Caravaggio erblickt, lässt ihn jedoch entflammen: „Amor vincit omnia“.

Der Ich-Erzähler, der sich zu Beginn als kunstwissenschaftlicher Laie ausgibt („[...]ich verstehe nichts von Kunstwissenschaft, bin kein Historker [...]“) (F 10), häuft doch immer mehr Wissen über Künstler und Bilder an („Die Bilder. Wenige eigentlich, über die ganze Welt verstreut, die meisten in Italien. Ein kleines Werk, das ausfranst an den Rändern in die Zuschreibungen, Kopien aus der Zeit, vieles ist noch ungesichert“). (F 20)

Die Wißbegier im Protagonisten ist geweckt: „[...]seine Biographie müsste man kennen, die Identität seiner Modelle...“. (F 17)

Nun beginnt der Erzähler, zaghafte Einblicke in die Welt des Künstlers zu gewinnen. Von einer Darstellung Caravaggios selbst ist die Rede, wahrscheinlich ist damit das posthum gemalte Porträt Ottavio Leonis³⁴⁶ gemeint, das das Gesicht des Künstlers zeigt. Doch der Ich-Erzähler zeigt sich skeptisch: „Dem Gesicht des Malers traue ich nicht – blaßgrau, in Bleistift ausgeführt, eine Skizze“ und weiter bemerkt er „Kaum nach der Natur gefertigt: der saß doch keinem Konkurrenten.“ (F 19)

³⁴⁴ Vgl. Schori: Erlöste Kunst, S. 62.

³⁴⁵ Vgl. ebd., S. 62

³⁴⁶ Das Bild entstand wohl um 1614.

Auch die einzige Signatur, die der Maler je auf einem Bild hinterlassen hat, wird erwähnt – es ist sein Name („F[ecit] Michel A[ngelo“]) auf dem Bild der „Enthauptung des Johannes“, mit dem „Blut“ des Opfers geschrieben.

Mit dem Bild des „Emmausmahls“ folgt nun auch der äußere Eintritt (verdeutlicht durch eine fettgedruckte Majuskel auf einer neuen Seite, die die äußere Zäsur bildet) in den Hauptpart des Romans: „Die Hände sind immer zu groß, ausgestreckt in den Nachraum. Durch die Leinwand hindurch stößt die Hand in eine andere Welt.“ (F 21)

Plötzlich findet sich der Leser in der Lebenswelt Caravaggios wieder, und der Wechsel dieser Ebene zu jener der Bildwelt eines Gemäldes erfolgt fließend. Wird eben noch im Zuge der Lehrjahre Caravaggios bei Peterzano das Verhältnis von Lehrmeister und Schüler beschrieben, werden Lehrer und Schüler plötzlich zu Abraham und Isaak im Bild „Das Opfer Abrahams“:

[...] Ein täglicher, erbitterter Kampf auf dem Zeichentisch. Ein blindwütiger Alter, den der rettende Himmelsknabe, der es natürlich besser weiß, wie alle Knaben, nur irritiert und der den Sündenbock, der schon treuherzig ins Messer blickt, gar nicht sehen kann, während der Bub, splitternackt vornübergelegt, die grobe Hand des Alten im Nacken, um Hilfe schreit, jämmerlich, aus dem Bildrahmen heraus und von unten her, zu seinem späten Bewunderer aus der anderen Zeit, als müsse ihm der recht geben und sich erbarmen. (F 25)

An diesem Exempel kann sowohl deutlich gemacht werden, in welch raschem Tempo sich der Wechsel der Ebenen vollziehen kann, als auch, auf welche Weise Geiser versucht, durch einen einzigen langen Satz, der sich im Roman über 10 Zeilen erstreckt und dessen Gefüge lediglich durch Kontrapunktionen systematisiert wird, den gesamten Eindruck des Bildes auf einmal wiederzugeben. Das Bild kann doch als Ganzes betrachtet werden, denn auch wenn der Betrachter einzelne Teile erblickt, fügt er sie doch schnell zusammen und erhält einen Gesamteindruck des Kunstwerkes. Im Satz hingegen kann lediglich ein Wort nach dem anderen gelesen werden, und somit sich auch die Synthese eher bruchstückhaft ergeben, was der Autor nun vielleicht in seiner raschen Wiedergabe der Eindrücke zu umgehen sucht (siehe auch Kap. 2.3.2.).³⁴⁷

Bevor nun der Einstieg in die Fülle von Bildern beginnt, die nun in den Roman eingeflochten werden, begibt sich der Erzähler auf einen kurzen Exkurs in die Welt der Porzellanfiguren – dazu sucht er (so geht aus der Beschreibung hervor, denn auch hier wird das Museum nicht genannt) die kapitolinischen Museen in Rom auf. Darin findet er dann vor, was er gesucht

³⁴⁷ Vgl. auch Reulecke: Geschriebene Bilder, S. 184.

hat: „Nichts als Studien nackter Jünglingskörper, in den anmutigsten Posen, weiß unter dem fahrenden Himmel, lebensgroß, aber unerreichbar, in der Anmut ihrer Bewegungen erstarrt.“ (F 34) Auch diese dreidimensionalen Körper wecken das Begehren des Erzählers, und doch sind auch sie lediglich „Abbilder“, ebenso wie die zweidimensionale Malerei. Der Ich-Erzähler stellt nun fest:

Kein Hals, kein Gesicht, kein Lächeln; ich kann mich nur dem Gedächtnis meiner Hände hingeben, mit geschlossenen Augen, im Hallen der Stimmen, während die Kuppen meiner Finger schon von selber, aus Gewohnheit, zu ihrem Ziel wandern – und mich vollends wecken: Stein. Da ist keine notdürftige Illusion mehr möglich, so verzweifelt ich meine Fingerspitzen auch gegen den Stein presse, Stein, eine glatte Rille im Steinklotz, so breit wie meine Fingerspitzen, flach, hart, nicht die geringste Andeutung einer möglichen Höhlung, nichts – plastisch gestaltet nur bis zu dieser Grenze, das absolute Minimum, notwendig bloß zur Täuschung der Augen. Ein Klotz. (F 39)

Der kalte Stein, der nur oberflächlich den Anschein menschlicher Gestalt vermittelt, erscheint ihm nun nur noch als „Täuschung der Augen“. Dieses „Horrorkabinett der Anatomie“ (F 39) sucht er nun zu verlassen. Vielleicht stellt doch auch die in einem Bild oftmals zu verzeichnende Narrativität, die sich auch in der Phantasie des Ich-Erzählers entspinnt, den Gegenpol dar zu der Starrheit der marmornen Torsi. Der Erzähler, den man so gesehen als Antiklassizisten (siehe Kap. 2.3.2.) bezeichnen könnte, wendet sich nun wieder den Bildern zu, denn: „Ein Bild, nach all den Statuen, ist wie die Rückkehr ins Leben – Farbe, Schatten und Licht.“ (F 40)

Die Reihenfolge der Gemälde, die der Autor einführt, entspricht zumeist der Chronologie ihrer Entstehungszeit, ist aber auch thematisch bedingt. Anfangs werden vor allem Gemälde herangezogen, die Jünglinge (in der Gestalt Amors, Johannes des Täufers oder musizierender Knaben) darstellen. Ab dem zweiten Drittel des Romans werden vor allem die Kirchengemälde literarisch eingearbeitet, vor allem natürlich jene für die Contarelli-Kapelle („Martyrium des hl. Matthäus“, „Berufung des hl. Matthäus“) und die Cerasi-Kapelle („Kreuzigung Petri“, „Bekehrung Pauli“).

Es folgen die Marienbilder und Heiligengemälde, die die Flucht Caravaggios begleiten. Das letzte Gemälde im Roman ist „David und Goliath“, in dem sich Caravaggio einmal mehr (auch tat er dies im „Martyrium des Matthäus“, in den musizierenden Knaben und als kranker Bacchus) selbst darstellte – als abgetrennter Kopf Goliaths. Es war dies vermutlich auch eine Form der Reue und der Bitte um Milde und Begnadigung, die er zu jener Zeit vom Papst

wegen des Mordes an Ranuccio Thommassoni erwirken wollte.³⁴⁸ Ein weiteres Beispiel soll zeigen, wie rasch der Wechsel stattfindet und wie schwierig es für den Leser ist, an den ersten Worten zu erkennen, ob es sich um eine Bildbeschreibung handelt oder nicht. Stellt sich zunächst noch die Frage, ob der junge Caravaggio tatsächlich schon immer den Malerberuf ergreifen wollte – in der Realität ist diese Frage ebenso strittig, da sich beim frühen Michelangelo kaum nennenswertes Talent zeigte, und vermutlich war es seiner Mutter lediglich sehr wichtig, ihn bei einem berühmten Lehrmeister einen Beruf erlernen zu lassen³⁴⁹ – geht diese Frage sofort über in das erste Werk, das Caravaggio zugeschrieben werden kann: der fruchtschälende Knabe: „Wollte er Maler werden, nichts anderes als Maler? Der artige kleine Bub, der brav am Tisch sitzt und versonnen, als würde er nach innen blicken, eine Frucht schält, selbstvergessen, als wäre dies seine Lebensaufgabe [...]“. (F 23)

Die Bilder werden oft als „andere Welt“ gesehen: „Durch die Leinwand hindurch stößt die Hand in eine andere Welt.“ (F 21) „[...] es gibt zwei Wirklichkeiten, zwei Zeiten, denkt der Bub[...]“. (F 24) „Um dieses nachträgliche Fenster in eine andere Wirklichkeit geht es, das man erst nach längerer Betrachtung sieht, nicht um die zweifelhafte Putte. [...] Und um die Menschen geht es, trotz dem Fenster in die andere Wirklichkeit.“ (F 67)

Zwei Wirklichkeiten also, eine „andere“ Wirklichkeit und Menschen, um die es geht „trotz dem Fenster in die andere Wirklichkeit“ – es scheint als wäre die „zweite“ eine Parallelwelt, in die sich der Erzähler flüchtet. „Aus dem dunklen Bildraum scheint er rücklings noch weiter in die reale Welt hinauszustürzen [...] doch er fällt nicht aus diesem unbestimmten Kunstraum kopfüber in den Abgrund der realen Welt.“ (F 117, 118)

Die reale Welt wird als Abgrund gesehen, und es zeigt sich hier die negative Konnotation, die an der Realität haftet. Die Motivation, ein Bild einzuführen, kann auch durch Assoziation eines Namens mit einem Namen eines Heiligen, der auf einem Bild dargestellt wird, beobachtet werden: „Francesco hieß der Kardinal; die Ekstase des heiligen Franziskus war ein beliebtes Thema „[...] Ein merkwürdiger Erzengel; eher eine zu groß geratene Putte [...]“. (F 80)

Durch den Namen des Kardinals angeregt, folgt die Beschreibung des Bildes der Ekstase des heiligen Franziskus, das vor allem durch seine interessante Lichtmetapher besticht.

³⁴⁸ Vgl. Ebert-Schifferer: Caravaggio, S. 211/213.

³⁴⁹ Ebd., S. 31.

Die Bilder bedeuten für den Ich-Erzähler in hohem Maße eine Verführung: „Überhaupt Angst, ergriffen zu werden, erfaßt, beiseite gezogen, verführt und verwickelt [...] (F 30) doch von Bildern lasse ich mich leicht verführen... ich fürchte Bilder.“ (F 12) Er fürchtet Bilder, da sie ihn verführen und ergreifen, während er sie nicht er- oder begreifen kann und darf.

Man ist geneigt, angeregt durch die defragmentierten Bilder, die dem Leser vorgesetzt werden, an Lacans Aufsatz über das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion zu denken. Dort heißt es: „Man kann das Spiegelstadium *als eine Identifikation* verstehen [...] *als eine beim Subjekt durch die Aufnahme eines Bildes ausgelöste Verwandlung*. [H.d.V.]“³⁵⁰ Ein Kind beginnt im Alter von etwa 8 bis 16 Monaten sein eigenes Spiegelbild zu erkennen und feiert dieses Phänomen mit einer „jubilatorischen Geste“.³⁵¹

Dieses Geschehen, durch das das Kind erstmals sich selbst in voller Gestalt wahrnimmt, definiert Lacan als „Spiegelstadium“.³⁵² Es geht einher mit einem sogenannten „Aha-Erlebnis“ – das Kind entdeckt sich erstmals als Ganzes, nicht nur „zerstückelt“, wie in der Selbstbetrachtung, in der es bloß „abgetrennte“ Gliedmaßen erblickt.³⁵³

Das Zerstückeltsein wird gerade in den Bildbeschreibungen deutlich, die niemals als „Ganzes“ eingeführt werden, sondern immer nur fragmentarisch, und auch in der Perzeption der Umwelt, die ebenfalls lediglich demontiert wahrgenommen wird. Als würde der Protagonist einen Mangel leiden, als würde ihm etwas fehlen begibt er sich, erfüllt von Begehren, auf die Suche nach weiteren Bildern bzw. dem Bild des Amors. Der Protagonist wird außerdem niemals „von außen“ gesehen, so reflektiert er sich auch selbst nie von „außen“ – weder erfährt man vom Aussehen des Erzählers, so dass der Leser ein inneres Bild entwickeln könnte, noch wie der Erzähler mit anderen Personen in seinem Umfeld agiert – kaum tritt er mit „realen“ Personen in seiner Umgebung in Beziehung – ausgenommen einer Marktfrau und einer Gruppe Jugendlicher, deren Nähe er allerdings am liebsten mit den

³⁵⁰ Lacan, Jaques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint (Bericht für den 16. Internationalen Kongreß für Psychoanalyse in Zürich am 17. Juli 1949). In: Lacan, Jaques: Schriften I. Ausgewählt und herausgegeben von Norbert Haas. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter Verlag 1973. S. 64.

³⁵¹ Lacan: Das Spiegelstadium, S. 63.

³⁵² Eng verwoben ist die Identifikation mit dem Ähnlichen und dem Gefüge des Imaginären. Das Imaginäre wiederum steht in Verbindung mit der Repräsentation. Somit kann formuliert werden, „*daß die Repräsentation die vorausseilende Darstellung eines Ganzen ist, das nicht ganz ist*. Wenn nämlich in der Repräsentation der Signifikant als Niederschlag des Signifikats vorgestellt wird, so wird der Signifikant als Nachträgliches behauptet, während aber tatsächlich der Signifikant den Sinn antizipiert. Verkannt wird dabei die Struktur der Differenz, in welcher das Signifikat gegenüber dem Signifikanten immer nur ein nachträglicher Effekt ist.“ Siehe Reulecke: Geschriebene Bilder, S. 295.

³⁵³ Lacan: Das Spiegelstadium, S. 63.

Worten „*Noli me tangere*“ (F 111) abwenden möchte. Lediglich in den Bildern Caravaggios kommt es annähernd zu dualen Beziehungen–von fiktiven Personen. „Der Andere ist überall und nirgends faßbar, [...] Der Andere ist in mir, die Katastrophe – diese fremde Kraft, [...]“. (F 90, 91)

3.2.4.2. Spiegel

Eine „Symbolik des Spiegels“ konstatiert Ingrid Pohl, und sieht diese einerseits als „Zeichen der Einsicht und Selbsterkenntnis“, aber auch als Zeichen der Eitelkeit in zweierlei Hinsicht, im Sinne der „Selbstgefälligkeit“ und der „irdischen Hinfälligkeit und Vergänglichkeit“.³⁵⁴ Darauf verweise die Umschlaggestaltung des Romans, für das Caravaggios „Narziß“ gewählt wurde. Hier ist allerdings anzumerken, dass genau dieses Bild Caravaggios nicht Einzug in den Roman hält. Zwar bemerkt der Ich-Erzähler durchaus „Viermal Narziß, paarweise, mit diesem lächelnd versunkenen Blick in den gekräuselten Wasserspiegel der Muschelbecken [...]“ (F 28), jedoch handelt es sich bei dieser skizzierenden literarischen Darstellung offenbar (auch an dieser Stelle gibt Geiser lediglich kleine Hinweise, der Leser muss versuchen, diese zu dechiffrieren) um den berühmten „Fontana delle Tartarughe“ in Rom. Weist die Tatsache, dass gerade das berühmte Narzißbild Caravaggios nicht aufgenommen wird, darauf hin, dass sich der Roman einer Narzissinterpretation verschließt?

Spiegel, die eine Duplikation eines Kunstwerkes bedeuten, gelten außerdem als signifikantes Vanitas-Symbol. Es sind exzentrische Gewohnheiten in der Arbeitsweise Caravaggios überliefert. Der Maler besaß beispielsweise die extravagante Gewohnheit, seine Modelle als Spiegelbilder ihrer selbst auf die Leinwand zu bringen und sie also aus dem Spiegel betrachtend abzumalen. Weiters erfährt man von einem schwarz getünchten Atelierzimmer, das nur ein kleines Oberlicht besaß, in dem Caravaggio seine Bilder fertigte. Kritische Forscher sind sich über den Wahrheitsgehalt solcher Anekdoten nicht gänzlich im Klaren, da Spiegel in der Größe, in der sie Caravaggio für die Ausführung und Komposition seiner Gemälde benötigte, um 1600 wahrscheinlich noch nicht zur Verfügung standen. Für Gemälde kleineren Formats sei jedoch deren Verwendung nicht auszuschließen.³⁵⁵

³⁵⁴ Pohl, Ingrid: Christoph Geiser: Das geheime Fieber. S. 134 – 136. In: Günther, Joachim (Hg.): Neue deutsche Hefte. 197/ 35. Jahrgang 1988, Heft 1. S. 134.

³⁵⁵ Siehe Prater, Andreas: Licht und Farbe bei Caravaggio. Studien zur Ästhetik und Ikonologie des Helldunkels. Stuttgart: Steiner 1992. S. 77. Auch Ebert-Schifferer: Caravaggio, S. 242.

Es wurde nachzuweisen versucht, dass schon zu Caravaggios Zeiten Vorformen der Projektionstechnik mithilfe von Spiegeln und Linsen eingesetzt wurden, die ähnlich wie eine Camera Obscura funktionierten. Dadurch sollten Personen und Objekte in einem dunklen Raum abgebildet werden können.³⁵⁶ Da diese Technik allerdings zu damaliger Zeit äußerst schwierig einzusetzen gewesen sein dürfte, sind Zweifel angebracht. Caravaggios Virtuosität im Bereich der Lichtverwendung und der plastischen Darstellung ist wohl vor allem auf den großen Einfluss des Optikdiskurses im Hause Del Montes zurückzuführen (Kap. 3.2.2.1.).

Ob in Form einer Camera Obscura oder nicht, fest steht dass für Caravaggios Maltechnik Spiegel ein zentrales Element waren. Ein runder Konvexspiegel und ein großer Spiegel werden bei der Aufzählung des Inventars des Malerhausrats erwähnt.³⁵⁷ Auch Geiser spielt auf diese Technik an, ebenso wie auf die Gepflogenheit des Malers, in einer dunklen Kammer zu arbeiten: „[...] in einer dunklen Kammer voller Spiegel, weil es in einem Spiegel, hellbeleuchtet, goldgerahmt, schon aussieht wie das fertige Bild. Er umstellt den Bub mit den Spiegeln.“ (F 114)

Spiegel werden also als technische Hilfsmittel des Künstlers erwähnt, jedoch kommt es in keinem Moment zu einer Selbstreflexion des Ich-Erzählers, stets wird die Welt, in der er sich bewegt, aus seinem Inneren her betrachtet, niemals fällt der Blick von außen auf ihn selbst. Lediglich die Bilder sind als auslösende Impulse gestaltet, durch die der Ich-Erzähler sein Innerstes preisgibt, ausdrückt oder vermittelt. Die angesprochene „irdische Hinfälligkeit“³⁵⁸ erlebt der Autor durch seine Sehnsucht nach dem dargestellten Knaben.

Wenn auch Spiegel als Symbole der Vergänglichkeit dienen, so ist dies bei Bildern diffiziler zu betrachten. Einerseits scheinen Bilder die dargestellten Sujets bzw. Personen auf einer Leinwand zu verewigen. Auch der Künstler scheint durch seine Handschrift und seinen Pinselstrich, welche er jedem Kunstwerk verleiht, die Zeit, vor allem auch sein eigenes Leben, zu überdauern. Doch besitzen Bilder eine Materialität, die durchaus wiederum der Vergänglichkeit geweiht ist, da die Farben mit der Zeit verblassen, das Papier zu welken beginnt.

Für den Ich-Erzähler chargieren die Knaben nicht nur als Heilige, sondern sind auch Figuren, die dieser auf körperlich-erotischer Ebene begehrt, sie sind also auch Verführer. Umgekehrt

³⁵⁶ Ebert-Schifferer: Caravaggio, S. 256.

³⁵⁷ Ebd., S. 192.

³⁵⁸ Pohl: Christoph Geiser, S. 134.

gelten für Caravaggio Dirnen nicht als personifizierte Verführung, als Kurtisanen oder Straßenmädchen, sondern (auch und gerade) als Madonnen.³⁵⁹ In einer Art „Spiegelverkehrung“ sieht Pohl das unbewußte homoerotische Element, das immer mehr hervortritt. Das Leben des Malers in seiner „Außenseiterexistenz“ sieht der Ich-Erzähler als geistige Spiegelung zu seinem eigenen „Außenseiterleben als Homosexueller.“³⁶⁰ Es muss an dieser Stelle erwähnt werden, dass die Lesart unserer heutigen Zeit nicht korrespondiert mit der Lesart im 15. und 16. Jahrhundert. Der Blick des 20. und 21. Jahrhunderts ist wohl eher ein sexualisierter, der die Sinnlichkeit von Caravaggios Darstellung von Männern und Frauen eher brüskierend-provokativ bewertet.³⁶¹ Das Pendeln zwischen irdischer und himmlischer Liebe ist in heutiger Zeit nicht mehr derart leicht und verspielt zu handhaben als zur Lebenszeit Caravaggios. Für Valeska von Rosen zeigen Caravaggios Bilder eine große Performativität. Im Bacchus der Uffizien beispielsweise sieht sie keinen jungen Gott des Weines, sondern einen Jungen, der, etwas nachlässig kostümiert, eine Rolle einnimmt. Das performative Element wäre laut Von Rosen auch an den Schmutzrändern unter den Fingernägeln, die Caravaggio ebenfalls abbildete, erkennbar.³⁶² Heutige Augen können sich wohl der ambivalenten erotischen Ausstrahlung der Bilder nicht entziehen. Dies führte auch zu Spekulationen über homoerotische Neigungen des Malers und /oder seiner Auftraggeber. Zwar entbehrten die Bilder wohl auch zu früherer Zeit nicht an Sinnlichkeit, jedoch stellte sich zu Caravaggios Lebzeiten nicht die Frage einer sexuellen Identität. Das Jünglingsideal, das Merisi in den frühen Werken auf die Leinwand bannt, ist wohl eine Anspielung oder Verkörperung der antikisierenden Liebesdichtung zu jener Zeit, die durch Platon, Sokrates und Plinius repräsentiert wird und der Betrachtung schöner Knaben huldigt oder die Liebe eines Jünglings zu einer Venusstatue thematisiert.³⁶³ Ebert-Schifferer stellt sich vehement gegen die Auffassung, aus Merisis Bildern eine Positionierung, sei es in Bezug auf die Religion, das Profane oder das Sexuelle, zu sehen. Dies sei „ahistorisch“, da zu jener Zeit eine „bekenntnishafte Identifizierung mit Sexualitätsformen weder möglich noch relevant war.“³⁶⁴

³⁵⁹ Jedoch muss hier angemerkt werden, dass Prostituierte die einzigen Damen waren, die ein unverheirateter Mann nackt sehen konnte. Nicht nur Lena stand Caravaggio Modell, vor 1600 stand auch Fillide Melandroni, ebenfalls eine Prostituierte, Caravaggio als Aktmodell. Ebert- Schifferer: Caravaggio, S. 267.

³⁶⁰ Pohl: Christoph Geiser, S. 135.

³⁶¹ Ebert- Schifferer: Caravaggio, S. 268.

³⁶² Von Rosen, Valeska: Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Berlin: Akademie Verlag 2009. S. 27. Vgl. auch dazu Lechner, Sonja: Nuda Veritas. Caravaggio als Aktmaler. Rezeption und Revision von Aktdarstellungen der römischen Reifezeit. München: scaneg 2006. (Beiträge zur Kunstwissenschaft; 85).

³⁶³ Ebert- Schifferer: Caravaggio, S. 61.

³⁶⁴ Ebd., S. 267.

3.2.4.3. Licht

Als attraktivste Innovation in der Kunst Caravaggios galt das schräg einfallende Licht, das die Figuren erhellt. Große Bereiche werden im Schatten gelassen, und die Figuren werden aus einem unkonkreten dunklen Raum näher an den Betrachter herangeworfen.³⁶⁵ Diese Technik wandte Caravaggio vorrangig für die Kirchenbilder an, in denen sie natürlich umso eindrucksvoller zu wirken imstande war. Man könnte durchaus von einer neuen Lichtregie sprechen (tatsächlich erwecken manche Bilder den Eindruck einer Theaterbühne, auf der der Protagonist ausgeleuchtet wird), die als spezielles Merkmal Caravaggios galt, weshalb er auch suchte, dieses Verfahren in Zeiten ohne Patentschutz auf Bilder geheimzuhalten. Das Chiaroscuro (Hell-Dunkel) erscheint als ästhetischer Eigenwert³⁶⁶: Wo immer die Bilder noch am für sie vorgesehenen Ort sind, als Altar- oder Wandbilder, kann das außerordentlich starke Dunkel, in das die Bildgegenstände eingebettet sind, als Fortführung des allgemeinen Raumdunkels der Sakralräume verstanden werden.³⁶⁷ Die Farbwahl des Künstlers zeugt von einer gewissen Einfachheit der Zusammenstellung und einer geringen Verwendung der Einzelfarben, aber auch von einer Polarisierung der bunten Farben auf der einen und der halb- und unbunten (weiß, schwarz, grau, halbbunt: braun, oliv, caput mortuum) Farben auf der anderen Seite.³⁶⁸

Das Zeigen, das durch das Licht im Normalfall passiert, ist also nicht die alleinige Funktion des Lichts, eher gestaltet es sich zu einem außergewöhnlichen Ereignis. Auch in Geisers Roman erhält das Licht einen teils zentralen Stellenwert, und es wird sowohl auf das technische Moment hingewiesen, als auch auf das zeitliche.

Das Licht findet also durch unterschiedliche Funktionen Einzug in den Roman. Einerseits wird es oftmals in technischem Zusammenhang gesehen, analysiert: „Immer stimmt etwas mit dem Lichteinfall nicht [...]“. (F 22) Der Protagonist studiert den Lichteinsatz Caravaggios und wird sogleich dem technischen Makel gewahr. So beginnt schon der erste Satz des Romans mit einer Schilderung der Lichtverwendung: „Der Hintergrund ist leer, der Leib verliert sich in der Dunkelheit, Licht fällt nur auf den Kriegshelm und von da als Abglanz fahl auf das Gesicht. [...] Staubiges, gedämpftes Licht.“ (F 7)

³⁶⁵ Siehe Ebert-Schifferer: Caravaggio, S. 244.

³⁶⁶ Vgl. Prater: Licht und Farbe bei Caravaggio, S. 75.

³⁶⁷ Ebd., S. 75.

³⁶⁸ Vgl. ebd., S. 75.

Beim Anblick des „Amors“ bemerkt der Betrachter sogleich die spezifische Lichttechnik:

[...]ein unbegrenzter Nachraum, nach oben offen, unbestimmbar tief, in den von irgendwoher starkes Licht einfällt, gezielt, aber ohne daß eindeutig zu sagen wäre, wo und welcher Art die Quelle dieses Lichtes wäre, weil der Raum zu dunkel ist für Schatten – als wäre das Licht eine Eigenschaft der dargestellten Gegenstände, die von selber leuchten, strahlen. Kein Kerzenlicht, ein photographisches Licht, von innen und von außen, der Scheinwerferstrahl eines Flutlichtes jenseits des Bildraumes, des Kunstraumes [...]. (F 13)
Sanft scheint sich der nackte Leib dem starken Licht hinzugeben, schon nachzugeben unter der Gewalt des Lichtes, [...]. (F 14)

Die Lichttechnik wirkt ähnlich der einer Theaterbühne, und so wird auch das inszenatorische Moment deutlich. Das Caravaggio so eigene Helldunkel hatte eine besondere Funktion: Es ließ das Bildliche deshalb so spektakulär erscheinen, weil es „als zeitlich determinierte Größe auftritt; es erscheint plötzlich schlagartig, jäh. Auch in seiner bildhaften Dauer empfängt es seine Impulse von der blitzhaften Kürze, mit der es die Bildwelt überrascht.“³⁶⁹ Andreas Prater erklärt:

Das Momentane der Bildbeschreibung schließt ja auch umgekehrt ihr ebenso plötzliches Verschwinden ein – nicht als tatsächliches, sondern als dargestellte Möglichkeit der Bildregie. Dieses in das Bild hineingenommene temporäre Moment definiert seinen Anblick als Erlebnis eines Zeitlichen zwischen „Noch-nicht“ und „Nicht-mehr“, als Enthüllung von Gegenwart.³⁷⁰

Diese Bildregie hebt auch Geiser hervor und vermittelt dies wie folgt: „Das Licht kommt nie aus dem Bildraum, sondern von außen, *als Flash*, der *eine Szene* beleuchtet, die *gestellt* ist, wie im *Atelier eines Photographen* oder *auf der Bühne*; alles ist sorgfältig *inszeniert*, mit realistischen Einzelheiten, zur Unterhaltung des Zuschauers.“ (F 41) [H.d.V.] Das Licht hat im Roman auch eine zeitliche Funktion – nicht nur durch die Inszenierung, sondern vor allem in Form der Lichtautomaten in der Kirche. „Ein Augenblick von höchstens zwei Minuten Dauer (ich habe es natürlich nicht genau gestoppt) kostet zweihundert Lire.“ (F 81) Zunächst erscheinen die Gemälde in der Kirche in der Dunkelheit, da der Erzähler keine Münzen finden kann, um den Lichtautomaten zu bedienen:

Es ist zu dunkel; eine unruhige Dunkelheit, Schatten in den Winkeln, flackernde Kerzen in den Nischen und den Wänden der Seitenkapelle diese undeutlichen Bilder. Ein Handgemenge; Körperteile, die fahl schimmern, ein schreiendes Kindergesicht löst sich aus dem Hintergrund, eine nackte männliche Gestalt im Zentrum, die erregt auf etwas einschlägt, etwas wegstößt, etwas niederringt. Das muß der Mörder sein. (F 82)

Die dargestellten Gestalten scheinen sich beinahe zu bewegen, als wäre der Protagonist inmitten der Geschehnisse, als würde die Geschichte vor ihm ablaufen. Durch den dunklen

³⁶⁹ Prater: Licht und Farbe bei Caravaggio, S. 78.

³⁷⁰ Ebd., S. 82.

Innenraum der Kirche und der nur temporär eingeschalteten Lichtautomaten erhält der Ort etwas geheimnisvolles: „Überall verstecken sich hier Bilder; ein beklemmendes Gefühl, fast Angst, Angst vor dem Halbdunkel dieser Nischen, [...]“. (F 83)

In der Verzeitlichung, die den Bildern unter anderem durch das Licht verliehen wird, kann nun abermals ein Bezug zu Lessings „Laokoon“-Abhandlung gezogen werden. Lessing stand für die Einbettung der beiden Künste in ihre jeweiligen Rahmen, das bedeutet, der Rahmen der Malerei sei der Raum und jener der Literatur sei die Zeit. Bei Geiser allerdings kommt es durchaus zu einer Verzeitlichung des Bildes, sei es durch eine tickende Lichtmaschine (F 81), sei es durch die Verlebendigung der dargestellten Figuren (F 97). Als Gegenpart zur Verzeitlichung der Bilder werden die Porzellanfiguren gesehen. Auch hier könnte man den Bezug zu Winckelmann und seiner Hymne auf die Laokoongruppe herstellen. Für Winckelmann bedeutete die Laokoongruppe die höchste Vollendung der Kunst (siehe Kap. 2.3.2.), für Geisers Ich-Erzähler scheinen Porzellanfiguren sich eher in einer „[...] Unbeweglichkeit vorweggenommener Totenstarre“ zu befinden. (F 36)

Es kommt also zu einer Verzeitlichung der Raumkunst (vgl. Kapitel 2.3.2.), indem das Betrachten der Bilder abhängig ist von der Dauer, in der die Lichtmaschine Schein spendet und so dem Betrachter Blicke auf die Bilder gewährt. Auch durch das Ticken der Maschine wird auf die verstreichende Zeit aufmerksam gemacht: „[...] solange noch die Lichtmaschine tickt [...]“. (F 97) Das Licht setzt den Täter in Szene: „Ein namenloser gedungener Mörder. Erregt vom Wirbelsturm der Wut, im Zentrum der Szene und des Lichtes, *holt er soeben dazu aus* [...]“. (F 97) [H.d.V.]

Jedoch ist dem Licht auch eine destruktive Funktion zugeschrieben: „*Das Licht zertrümmert alles* [H.d.V.], ein schwarzer Abgrund ringsum, und alle Einzelheiten des Sichtbaren stürzen in den Abgrund.“ (F 116)

Eine Passage, die von mir keinem spezifischem Bild zugeordnet werden kann, sondern eher alle Bilder in einem vereint und das Licht beinahe als Personifikation darstellt, lässt eine tiefgehende Empathie erkennen:

Da ist nur Licht, dort ist nur Schatten, im Wechsel des Gefühls, das mit den Schauern der Erregung über diese Knabenflanke streichelt, über diese Knabenrippen flimmert, zärtlich dunkelt in der Weiche, [...] *er selbst ist das Licht* [H.d.V.], das über diesen Knabenkörper flackert, sich in den Achselhöhlen lang verliert, [...] Nur Licht noch, Licht, das strömt, zerfließt, in diesem Augenblick zerfließt ihm alles [...] Seine ausgestreckten Arme halten

nichts als Licht. Ein Leib aus nichts als Licht im dunklen Nachtraum, gespiegelt ins Unendliche. (F 116)

Dann hat das Licht auch die metaphorische Funktion der Erleuchtung und Erlösung. Für das Bild „Die Ekstase des hl. Franziskus“ wählte Caravaggio einen bis dahin unkonventionellen Augenblick. Nicht die Stigmatisierung selbst wird dargestellt, sondern das ekstatische Leiden unmittelbar danach, das von einer Engelsvision gelindert wird. Die Legende besagt, dass dem Heiligen, nachdem der Gekreuzigte ihm seine Wundmale aufgedrückt hatte und verschwunden war, ein Seraph erschien. Diese Legende variiert der Künstler und betont den Beistand des Engels, dessen Aufopferung und Sanftmütigkeit nun die Atmosphäre des „süßen Schmerzes“ (*dolce martire*)³⁷¹ evoziert, deren Inbegriff und Inkarnation sich im Franziskus und in der Maria Magdalena wiederfindet. In der zeitgenössischen Dichtung gelangte Franziskus durch mystische Meditation zu Mitleid und Nachahmung Christi.³⁷²

In Geisers Verarbeitung des Bildes scheint es, als würde die warme lebenswürdige Ausstrahlung des Engels auch durch das Licht ausgedrückt, das die dargestellten Personen umgibt:

Ein Schimmer nur, kein Tageslicht; kein Scheiterhaufen, ein Feuerchen, das kaum mehr wärmt und nichts erhellt. Ein anderes, stärkeres Licht, strahlt, von nirgendwoher, auf den schwächlichen, asketisch ausgezehrten Heiligen und seinen üppigen, proportional zu großen Knabenengel: das Licht Gottes, sagen die Italiener, das in die Finsternis der Welt einfällt; das Licht, das Fleisch geworden ist, in Gestalt des Knaben aus der anderen Welt, das Licht der Erleuchtung, das den Bildraum sprengt, die Perspektive stört. Ein irres Licht. (F 81)

Das Bild der Bekehrung Pauli, das einen Sturz zeigt, stellt eine mögliche Form der Erlösung dar. Der Christenfeind Saulus, der an der Spitze einer Strafexpedition, die auf dem Weg nach Damaskus geschickt wurde, stand, wurde von einer Lichterscheinung und dem Ruf „Saul, Saul, warum verfolgst du mich?“ zu Boden geworfen. Drei Tage blieb er der Legende nach blind.³⁷³ Auch für dieses Thema gelang Caravaggio eine innovative Darstellung. Bis dahin entwickelte sich die Gepflogenheit, die Apostelgeschichte mit Christus und einer dem Ereignis beiwohnenden, großen Menschenmenge darzustellen,³⁷⁴ wie dies etwa auf den Gemälden von Peter Paul Rubens oder Michelangelo zu sehen ist. Caravaggio beschritt nun einen neuen Weg abseits des gängigen Darstellungsbrauchs und entschied bei diesem Gemälde, nur die Lichterscheinung, nicht aber Christus darzustellen. Auf diese Weise konnte er auch seine charakteristische Befähigung und Gabe, das Licht als spirituelle Erleuchtung

³⁷¹ Ebert-Schifferer: Caravaggio, S. 88.

³⁷² Ebd., S. 88.

³⁷³ Ebd., S. 135.

³⁷⁴ Ebd., S. 135.

einzuarbeiten, anwenden. Saulus gibt sich dem Licht mit blinden geschlossenen Augen und weit ausgebreiteten Armen hin. Auch das Pferd und der Stallknecht werden miteinbezogen. Der Knecht wirkt meditierend in sich gekehrt, das Pferd hebt vorsichtig einen Vorderhuf, wohl um den am Boden liegenden Paulus nicht zu verletzen.³⁷⁵ Die Tatsache, dass auf diesem Bild Christus fehlt, könnte nun wieder auf den Ich-Erzähler übertragen werden, der womöglich ebenfalls das Gefühl hat, durch seine Außenseiterexistenz Christus entbehren zu müssen.

Im Bild der „Bekehrung Pauli“, aber auch im Bild der „Kreuzigung Petri“ (die Legende hierzu besagt, Petrus habe aktiv an seiner Kreuzigung mitgearbeitet und bestand außerdem darauf, kopfüber gekreuzigt zu werden, da er sich nicht für würdig hielt, wie Christus zu sterben³⁷⁶), wird deutlich, dass Bekehrung jederzeit stattfinden konnte.³⁷⁷ Diese Tatsachen versucht nun Geiser mit seiner eigenen Fähigkeit, der Sprache, umzusetzen:

Die Erlösung ist das Licht, nicht das kalte Leuchten weit entfernter Sterne, nichts für Vergrößerungsgläser, Lupen, Teleskope, nichts für die Augen, für die Augen ist sein Licht zu stark. Sein Licht ist Körperwärme, spürbar auf der Haut, die sich vom Licht erwärmt und rötet. Die Brust des Bekehrten entzündet sich von diesem Licht, fängt selbst an zu leuchten. Sein Licht ist Strahlung von nirgendsher, die den Leib zum Strahlen bringt, entflammt. Das Licht schmilzt jede Rüstung, jeden Panzer, jeden Harnisch, die Wut verdampft in diesem Licht. Das Licht der Erlösung müßte am eigenen Leib spürbar sein. (F 136)

Das Gemälde „Tod Mariens“ entstand vermutlich parallel zur berühmten Rosenkranzmadonna und zeigt einen schlichten, spärlich möblierten Raum, der den Leichnam der Mutter Gottes aufbahrt. Die trauernden Aposteln umstehen das Bett, auch Magdalena hat sich dazugesellt. Caravaggio zeigt die trauernde Magdalena mit verhülltem Gesicht. Die weiblichen Gestalten auf dem Bild sind in zeitgenössische Kleidung gehüllt, die Apostel zeigen sich in antiken Gewändern. Eine übersinnliche Kraft sendet das Licht auf die Tote und bescheint auch den roten Vorhang, der stark gebauscht dargestellt ist und zugleich Würdeformel und Theatervorhang bedeutet.³⁷⁸ Der „Theatervorhang“ kann erneut als Inszenierung gedeutet werden.

Das Licht, das von ihrem rotgekleideten Leib abzustrahlen scheint, verliert sich rasch auf den Gesichtern, in die Dunkelheit, ein nächtlich kühles Licht, das dünn geworden ist, kein Rampenlicht; der magere Schein über ihrem Haupt, der wohl nicht fehlen darf, damit, wer das noch nötig hat, sich denken kann, wer diese tote Mutter ist, verblaßt ganz im Dunkeln: das absolute Minimum an Heiligkeit; [...] Der Tod ist die Erlösung; der Heiligenschein ist

³⁷⁵ Ebd., S. 137.

³⁷⁶ Ebd., S. 139.

³⁷⁷ Ebd., S. 139.

³⁷⁸ Ebd., S. 184.

nichts als ein Irrlicht, keine Rettung. Natürlich ist das unannehmbar, für irgendeine Kirche.
(F 170)

Wenn auch die Darstellung der Szene theologisch korrekt war, kam es zu einer überraschenden Entfernung aus der Kirche, denn das Bild wurde von den Kirchenleitern, für deren Kirche es bestimmt gewesen war (Laerzio Cherubinis Kapelle in der Kirche Santa Maria della Scala) abgelehnt. Manche Biographen meinten,³⁷⁹ der Grund für die Ablehnung läge in der Darstellung einer Dirne als Modell für die Muttergottes. Andere Biographen hingegen meinten, die Madonna sei mit geschwollenen Beinen wiedergegeben, und wieder andere vertreten die Ansicht, es sei eine geschwollene weil verstorbene Frau abgebildet.³⁸⁰ Inwiefern Caravaggio tatsächlich eine Leiche als Modell nahm, ist bei modernen Interpreten umstritten.³⁸¹

Geiser formuliert dies im Roman wie folgt: „Nein, natürlich ist es keine erschöpfte Hure, keine Wasserleiche, nicht bloß eine Schwangere, die schläft – es ist der tote Leib der Mutter, aus einer plötzlichen Erinnerung. [...] Er kam nicht mehr dazu, es neu zu malen, annehmbar. [...]“ (F 168) Hier wird deutlich, dass Geiser bewusst auf die kunsthistorischen Quellen Bezug nimmt. Der Protagonist kennt die Diskussionen um das Bild und reagiert darauf.

Durch die technische Analyse des Ich-Erzählers, durch das inszenatorische Moment, das hervorgehoben wird, und durch die scheinbare Bewegung und die Verzeitlichung, die durch das Licht suggeriert wird, bestätigt das Licht den artifiziellen Charakter des Bildes. Durch die destruktive Funktion, die ihm zugeschrieben wird, aber auch durch die Erleuchtung und Erlösung, die es scheinbar enthält, wird die Ambivalenz deutlich, die der Protagonist dem Licht zuerkennt.

3.2.4.4. Bewegung

Das Thema der Bewegung spielt auch bei Caravaggios Darstellung der Themen auf seinen Gemälden eine Rolle. Auch Caravaggio gelang es zumeist, seine Protagonisten im Ausführen einer kraftvollen Bewegung darzustellen – beispielsweise im Moment des Sturzes in der

³⁷⁹ Mancini, Bellori und Baglione waren berühmte Biographen Caravaggios. Die frühen Biographen berichten oftmals in sehr subjektiver Auslegung, und nicht unbedingt zum Wohle des Künstlers. Siehe Ebert-Schifferer: Caravaggio, S. 15.

³⁸⁰ Ebd., S. 184.

³⁸¹ Ebd., S. 184.

„Bekehrung Pauli“, der Moment der „Berufung des Matthäus“, der mit einem Fingerzeig dargestellt wird, oder der Ermordung des Matthäus, in der der Mörder den Apostel bezwingt. Die Gemälde erscheinen beinahe narrativ, da der Betrachter durchaus geneigt oder gar dazu aufgefordert ist, das „Davor“ und „Danach“ des gerade abgebildeten Moments nachzuvollziehen und zu ergänzen. In der Bewegung manifestiert sich das „Zeitliche“, das den Bildern dadurch zukommt, noch stärker als im Licht und der Lichtmaschine (siehe Kap. 3.2.4.3.).

Als der Ich-Erzähler sich in das Porzellanmuseum begibt, wird die Wahrnehmung mit einer Kameradarstellung verglichen: „[...] Staffage, in den Vitrinen am Rande des Gesichtsfeldes, unscharf in den Augenwinkeln, während einer langen, langsamen Kamerafahrt auf das einzige Bild, am Ende des Saales. Ein kurzer Kameraschwenk auf die kleinen fetten Buddhas in den Glaskästen, die sich aus Ostasien hierher verirrt haben[...]“. (F 39) Als der Ich-Erzähler einen Filmdreh beobachtet, überlegt er „Ganz sicher bin ich nie, wer echt ist, wer zum Film gehört.“ (F 54)

Auch die realen Personen im Roman werden als Torsi gesehen, als Figuren: „Ein Torso, von den Knien bis zum Haaransatz über dem ausrasierten Nacken, nackt die Stümpfe kräftiger Oberarme, der Rest ist weggebeugt.“ (F 83) Sogar er selbst, wie ausgestellt: „Im Hintergrund, gegen eine Marmorsäule gelehnt, zwischen den marmornen Büsten der Päpste, im gleichmäßig grauen Licht, geniert, als wäre ich hier ausgestellt, neben dem Genius des Todes [...] warte ich, [...] auf das Gesicht.“ (F 84) Die Bilder nehmen überhand: „Da steht er. Gegen den Türpfosten des Bar-Einganges gelehnt, im Halbdunkel, reglos, während sich die Erwachsenen streiten. [...] Ein Standbild. Standbilder überall. Nur noch Bilder.“ (F 198) Interessant an dieser Stelle ist, dass gemalte Personen beweglich werden, reale Personen allerdings wie „Torsi“ erscheinen, steif und kalt. Es scheint sich die Wahrnehmung des Ich-Erzählers zu verkehren, die Welt der Bilder scheint lebendig, seine Realwelt scheinen nur noch starre Statuen zu bevölkern. Geiser verleiht sozusagen nicht nur Bewegung (den Bildern), sondern nimmt sie auch (den Menschen).

Nicht nur das Licht ist Erlösung, auch oder noch mehr und vor allem ist es die Bewegung: „Ein fossiler Leib, versteinert, der sich verzweifelt aus dem Stein herauszuwinden sucht, in die *vierte Dimension, in die Bewegung*, in die Zeit und zu den Menschen, die ihn bloß von fern bewundern. *Das wäre die Erlösung.*“ (F 84) [H.d.V.]

Bewegung bedeutet in diesem Roman meist nicht vorwärts treten oder zurückschreiten, oftmals findet die Bewegung als Sturz statt. „Die *Auflösung der Form* wäre die *Erlösung* – der *Sturz in die Zeit*.“ (F 125) [H.d.V.] Der Sturz in die Zeit – dies erinnert wieder an Lessing und dessen Unterscheidung der Künste. Es scheint das Starre am Bild (und auch an den Statuen), das narrationslose, die Unmöglichkeit der Mobilität der dargestellten Figuren als Bürde zu gelten, und die erlösende Bewegung als einzige Hoffnung.

An Bildern wie „Die Sieben Werke der Barmherzigkeit“ beginnt der Autor nun, dargestellte Gestalten auf Caravaggios Bildern in seiner Phantasie zu bewegen. Das Bild zeigt, wie der Titel vermuten lässt, die sieben Werke der Barmherzigkeit, deren Ausübung vom Evangelium mit dem Jüngsten Gericht in Verbindung gebracht wird. Dem Fegefeuer, so lautet die gegenreformatorische Rechtfertigungslehre, konnte der Gläubige nur durch praktizierte Nächstenliebe entgehen, und dadurch auch helfen, die Qualen bereits verstorbener Seelen zu verkürzen.³⁸²

Die Darstellung der Seelen im Fegefeuer wurde häufig mit der Madonna mit Kind verknüpft, auf deren Weisung Engel die Gepeinigten nach oben ziehen. Auf Caravaggios Bild streckt der linke Engel, als wolle er helfen, seine rechte Hand aus, „die fast illusionistisch in den Betrachtarraum reicht.“³⁸³ (F 87)

Geiser verkehrt dies nun, denn der Engel zieht keinen Gepeinigten nach oben, sondern befindet sich selbst im Sturz nach unten:

Sanft, als würde der Körper immer leichter, schwebend, wie die vereinzelt noch unentschiedenen Klänge der Laute im Raum, beginnt der Flug aus den Wolken, an kräftigen Schwingen, die Wolke (Kissen, Bettzeug) gleitet mit. Sachte wird die Segelflughahn zur Spirale, ein Luftstrudel, die Körper taumeln, zwei sehr junge Engel, eindeutig christlich, die sich aneinander festhalten, unsicher noch, bei ihrem ersten Barock-Flug. Die antiken Tücher, alte Zutat, flattern in der Bewegung des Wirbels mit. Der Kleine kippt schon, bäuchlings, über seinen großen Bruder, den er unwillkürlich an der Wurzel der Schwinge auf dem Rücken stemmt, als wolle er die Kreiselbewegung abwehren und, Abstand während, den Sturz in die kräftigen Arme, die ihn ohne Gewalt umfassen, noch ein wenig aufhalten, während er sich mit der anderen Hand vorsorglich in der Luft abstützt, um die Landung zu dämpfen, die sie beide kommen sehen, den Mund offen wie im Traum. (F 87)

Die Passage geht über eine gewöhnliche Bildbeschreibung hinaus, Geiser führt die Bewegung, in diesem Fall den Sturz, phantasievoll weiter. Er beschreibt das Taumeln der Körper, die Luftspirale, die unsicheren Barock-Engel. Wessen Mannes kräftige Arme gemeint

³⁸² Ebert-Schifferer: Caravaggio, S. 202.

³⁸³ Ebd., S. 202.

sind, ist schwer zu deuten. Auf dem Bild befinden sich der heilige Martin, der einen Federhut trägt und seinen Mantel einem unbekleideten jungen Mann, der in Rückenansicht zum Betrachter sitzt, überläßt, während er sich einem Kranken zuwendet, der links im Bild zu sehen ist. Auch links im Bild zu sehen ist ein Pilger, der von einem Gastwirt aufgenommen wird (Aufnehmen von Fremden). Dahinter zu betrachten ist Samson, der aus den Eselskinnbacken trinkt (Tränken der Durstigen). Auf der rechten Bildseite ist Pero zu sehen, eine junge Frau, von der von Valerius Maximus berichtet wird, sie habe ihren Vater Cimon, der im Gefängnis weilte, genährt und dadurch vor dem Hungertod bewahrt. Es ist dies ein antikes Exempel der Caritas romana und steht für das Speisen der Hungrigen und den Beistand der Gefangenen. Dahinter zu sehen ist ein Priester, welcher, eine Fackel in der Hand, den Transport eines Leichnams zur Grabstätte begleitet.³⁸⁴

Auch eine andere Textstelle widmet sich der Sturzbewegung:

Nichts als ein Sturz; der Augenblick des Stürzens, und: Himmel, halt mich fest – da ist kein Boden mehr, nur Licht, nichts hält, und alles möchte er halten, eine irre Hoffnung, Sehnsucht, die Erlösung – doch er fällt nicht aus diesem unbestimmten Kunstraum kopfüber in den Abgrund der realen Welt. Er schwebt- im Sturz festgehalten. (F 118) Mit dieser Erregung in das Geschrei hineinstürzen, unausweichlich in irgendeine Schlägerei – stürzend vom Blitz getroffen werden, nur das wäre die Erlösung. Tod ist Sturz. Bekehrung als Wiedergeburt ist Sturz. Alles ist ihm Sturz, Petrus oder Paulus, er muß diese Bewegungen des Stürzens malen, den absoluten Sturz, doch er kann in dieser Erregung jetzt nicht malen [...]. (F 124)

Warum vor allem oft der Sturz die Bewegung bedeutet, ist schwer zu deuten. Möglicherweise sieht sich der homosexuelle Ich-Erzähler als Gestürzter, Gefallener? Anfang der 1980er Jahre erreichten erste Nachrichten über HIV und Aids eine breite Öffentlichkeit. Der deutsche „Spiegel“ berichtete am 31.5.1982 unter dem Titel „Schreck von drüben“³⁸⁵ über die schwere Erkrankung, die damals noch unter dem Namen „Morbus Kaposi“ bekannt war und vorwiegend junge homosexuelle Männer traf. „Das geheime Fieber“ entstand im Jahre 1987, zu einer Zeit, in der die schreckliche Krankheit in ein neues Stadium³⁸⁶ tritt, da die Zahl der Erkrankten rapide nach oben schnellte – im selben Jahr wurde auch das „Global Program on HIV/Aids“ der WHO³⁸⁷ gegründet. Die Angst und die Ungewissheit, die fortan mit dem Thema der Homosexualität verwoben ist, könnte das „Stürzen“ erklären, das den Ich-Erzähler zu umgeben scheint oder in dem er sich selbst zu befinden scheint.

³⁸⁴ Ebd., S. 201.

³⁸⁵ Siehe: „Schreck von drüben“. In: Der Spiegel Nr. 22, 31. Mai 1982. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14338963.html>, Stand 15. Dezember 2012.

³⁸⁶ Vgl. „Betr.: Aids“. In: Der Spiegel, Nr. 7, 9. Februar 1987. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13521186.html>, Stand 15. Dezember 2012.

³⁸⁷ Vgl. „History of Aids 1987-1992“ Abrufbar unter: <http://www.avert.org/aids-history87-92.htm> Stand 15. Dezember 2012.

Noch ein weiterer Textabschnitt steht für das Lebendigwerden der Gestalten auf den Bildern, steht für die Bewegung und sogar für das „Aus dem Bild treten“. Der Ich-Erzähler befindet sich in jener römischen Kirche, die die Caravaggio-Bilder des Matthäus, die „Berufung des Matthäus“ und das „Martyrium des Matthäus“, beherbergt. Das „Martyrium des Matthäus“ behandelt eine Legende, derzufolge der Apostel bei einer missionarisierenden Meßfeier in Äthiopien ermordet wurde. Zunächst beginnt der Einstieg in das Bild der „Berufung“ mit den Worten: „Spada heißt der Knabe, in Wams und Federhut, [...]ein zweifelhafter Spitzname.“ (F 87) Tatsächlich stellt sich die Frage, worauf Geiser sich hier bezieht. Es könnte sich einerseits um eine Anspielung auf einen Freund Caravaggios, Leonello Spada, handeln. Ein paar Zeilen nach dem ersten Satz heißt es „Beides Haudegen [...]“ (F 87), was wiederum den Schluß zulässt, dass es sich um eine Abwandlung des Begriffs „Spadaccino–Haudegen“ handelt. Auch war Spada der Name einer großen und mächtigen römischen Familie und nicht zuletzt die italienische Bezeichnung für Degen, Schwert.³⁸⁸

Die Bildbeschreibung ist stets durchsetzt von den „realen“ Geschehnissen, die sich in der Kirche ereignen, beispielsweise der Eintritt einer Schulklasse, die Beobachtungen der Geschehnisse auf den Bildern wechseln mit Beobachtungen der Gläubigen in der Kirche. Auch finden sich Anspielungen auf den Laokoon, etwa wenn Geiser beschreibt: „Die Erscheinungen verlöschen, sobald die bezahlte Zeit um ist, ein Handgemenge unter Männern, die Verwirrung der Schenkel, der Schrei des Knäbleins. Ein stummer Schrei.“ (F 92) „Er“ bezeichnet in dieser Beschreibung den Maler, dessen Selbstbildnis sich in dem Bild befindet. Der „stumme“ Schrei gemahnt an Winckelmann, der rühmt, dass Laokoon kein schreckliches Geschrei von sich gibt (Kap.2.3.2.).³⁸⁹

Der Spada ist kaum jünger als er selber, und er weiß, wie er aussieht; der Blick aus dem Hintergrund, auf das Martyrium, könnte auch ein Seitenblick in den Spiegel sein, rasch, über die Schulter des Spada hinweg, im Fortgehen schon, zur flüchtigen Bestätigung, desillusioniert, aber ironisch: alt, für noch nicht dreißig, trotz dieser Locke in der Stirn, ein trauriges Selbstzitat; damit kann er nicht mehr locken; jetzt wird man ihn nur noch fürchten oder ehrfürchtig bewundern, wegen seiner Bilder. Die wollen alle, ihn will keiner mehr; sein Gesicht kennt jeder. (F 99)

Die Perspektive wird erneut gewechselt:

³⁸⁸ Pons: Wörterbuch Deutsch- Italienisch. <http://de.pons.eu/dict/search/results/?q=degen&l=deit&in=&lf=de>
Stand: 25. 9.2012.

³⁸⁹ Winckelmann: Gedancken über die Nachahmung, S. 44.

So ein Spada hat immer etwas vor; eigentlich hätte ich Lust, sagt der Spada, wenn er keine Lust mehr hat zu würfeln – kommst du mit? [...] Für ihn [Caravaggio, Anm.d.V.] war es nie lustig, immer einfacher zu zweit, begleitet von einem Spada, der größer ist als er; so lässt er den Spada vorausgehen [...].“ (F 99, 100)

Und in diesem Moment treten die Gestalten sozusagen aus dem Bild heraus, der Autor widmet sich nun der Begegnung des Spadas und des Künstlers mit der Prostituierten Lena. Die Perspektive wechselt erneut, plötzlich spricht der Erzähler auch aus der Perspektive einer Frau: „Bei einem Spada ist es immer das erste Mal. Den anderen kennt sie nicht, obwohl das Gesicht ihr bekannt vorkommt, als hätte sie es schon gesehen, aber nicht hier, bei ihr war der noch nie.“ (F 100) Die Begegnung der Männer mit der Prostituierten gipfelt in einem Geschlechtsakt Caravaggios mit der Frau (Lena), der dann wiederum nahtlos übergeht in das Bild „Judith und Holofernes“ des Caravaggio:

Den hätte sie fast vergessen, bis sie die Stöße wieder spürte, mit verhaltener Grobheit, als wolle er sie zurückrufen, unbeherrscht schon [...] Das Blut sah er aus der Halsschlagader spritzen, wie Ketchup sah er es. Den Schrei des Mannes, der noch einen letzten Augenblick lang lebt, die Augen offen, diesen Schrei kann man nicht hören; schon ist die Stimme weg, die an den Leib gebunden ist, die Lungen; der Leib, vom Kopf getrennt, bäumt sich noch auf und zuckt; das Gesicht der Frau sah er, selbstsicher, streng, eine junge Heldin, die einen Augenblick verhardt im Schwerthieb, erbarmungslos, während sie angewidert auf die Sauerei blickt, die sie angerichtet hat. Das Tuch sah er, das man braucht, um nachher aufzuwischen, und das alte Weib, das in solchen Fällen immer dasteht, voller Häme, wenn es etwas aufzuwischen gibt. (F 103)

Im Bild „Judith und Holofernes“ erkennt Ebert-Schifferer in Mienenspiel und verzerrter Körperhaltung des Holofernes eine Anspielung auf den Laokoon. Außerdem sieht sie eine charmante Divergenz, die durch die Nebeneinandersetzung der alten Magd und der jungen und schönen Judith entsteht. Der Gesichtsausdruck Judiths, der sich aus Entschlossenheit und Ekel zusammensetzt, spiegle die Vorliebe der damaligen Literatur für „gemischte Affekte“ wieder.³⁹⁰

Die Liaison mit der Prostituierten Lena, deren fester Freund (amico fermo) Caravaggio wahrscheinlich war³⁹¹, wird an dieser Stelle eingeflochten und auch die Episode des Künstlers, in der dieser den Notar Mariano Pasqualone mit einem Schwert verletzt. Am 29.7.1604 wurde Caravaggio beschuldigt, den Notar mit einem Degen angefallen zu haben. In dieser Zeit entstand das Bild „Madonna di Loreto“, für das Lena Modell stand. Daraufhin floh der Maler nach Genua, kehrte jedoch am 24.8.1605 wieder nach Rom zurück.

³⁹⁰ Ebert-Schifferer: Caravaggio, S. 109.

³⁹¹ Ebd., S. 267.

Thyra Knapp³⁹² vermutet, dass die auf die Schwertepisode folgende und sich über 20 Seiten erstreckende Passage des Aufenthaltes des Giovanni Battista Merisi, Bruder Caravaggios, im Palast des Del Montes für eine Zeit steht, in der der Künstler historisch kaum fassbar gemacht werden kann. Diese Annahme erscheint mir durchaus berechtigt, und es würde zeigen, wie sehr der Autor versucht, eine Spiegelung der biographischen Fakten Caravaggios mit der literarischen Verarbeitung im Roman herzustellen. Es kommt zu einer Synthese nicht nur der Lebensrealität des Protagonisten mit der Biographie und den Werken des Künstlers, sondern auch zu einer Verknüpfung mit der materiell-sprachlichen Seite des Textes.

Auf diese Gewalttat lässt Geiser nun das Bild der „Grablegung“ folgen: „Da ist sie gleich dreimal, dreimal Lena, dreimal variiert, drei Marien, Variationen einer Madonna, mit persönlichem Gesichtsausdruck alle drei, aber durch die Variation der unverkennbar gleichbleibenden Züge entpersönlicht, als Individuen ausgelöscht.“ (F 144)

Jedoch bemerkt der Erzähler bei genauerer Betrachtung des Bildes des „Martyriums“: „Über sein Gesicht gebeugt, vergleichend, entdecke ich allmählich eine neue, verborgene Figur. Der geht doch nicht mit dem Spada weg[...]“. (F 106)

Die Bewegung verdeutlicht die spezifische Wahrnehmung des Protagonisten, der seinen Besuch im Museum gleich einer „Kamerafahrt“ erlebt. Malerisch dargestellte Personen auf den Bildern verleiht der Ich-Erzähler Bewegung, „reale“ Menschen aus der Lebensumwelt des Protagonisten erscheinen diesem allerdings artifiziell, als „Torsi“ (F 83) oder „Standbilder“ (F 197). Realwelt und Bildwelt scheinen nicht nur zu verschmelzen, sie scheinen sich gar zu vertauschen. Dass Bewegung oft als Sturz wahrgenommen wird, könnte auf die Außenseiterposition des Künstlers hinweisen, in die er sich aufgrund seiner Homosexualität womöglich gedrängt fühlt.

³⁹² Knapp, Thyra: „Ja, ihr seid gemalt“, S. 134. „This long break from the plot may represent a period of time when Caravaggio historically cannot be accounted for, although it remains unclear how this would be linked to the protagonist-narrator's life. In either case, the passage marks both a drought of images and the beginning of both men's decline.“

3.2.5. Identifikation

„Der Wechsel von Ich zu Er kann also als mehr oder weniger starke Identifizierung mit den vorgestellten Rollen interpretiert werden.“³⁹³ Man kann tatsächlich eine Identifizierung des Ich-Erzählers mit den Kunstwerken bzw. mit dem Maler, der diese schuf, feststellen. Im ersten Viertel des Romans, nachdem die erste längere Passage sich mit der Biographie Caravaggios beschäftigte, folgt eine Szene, in der der Ich-Erzähler in eine Galerie eintritt, die einstmals, zu Caravaggios Lebzeiten, den Verkaufsraum des Kunsthändlers Valentino beherbergte: „Schon von außen sieht man alles – ein Glashaus, ein Schaufenster.[...] Die Wände der Galerie sind wie bestrichen mit chemischem Zitronenwasser, gelblich und kalt hinter dem Glas. [...] Hier muß es gewesen sein, Valentinos Geschäft, zwischen dem Palazzo Madama und der Kirche San Luigi dei Francesi, hinter der Piazza Navona.“ (F 42) Der Bilderhändler Valentino, der bei San Luigi dei Francesi, nahe dem Palast des Kardinals del Monte, seinen Geschäften nachging, ließ sich wahrscheinlich einige Gemälde Caravaggios aushändigen, wodurch wohl auch der Kardinal Francesco del Monte Gelegenheit bekam, Bilder des Künstlers kennenzulernen. Ab etwa 1595 wurde Caravaggio dann für mehrere Jahre in den Haushalt des Kardinals aufgenommen, wohnte in dessen Palast, dem Palazzo Madama, und genoß dessen Fürsprache und Förderung. Neue Themen, etwa die Musikkunst, flossen in sein Werk ein.

Der Ich-Erzähler versucht nun, Anschluss an die Vergangenheit zu finden, diese wird nun in die Zeit des Ich-Erzählers geholt. Noch in einer weiteren Passage begibt sich der Ich-Erzähler auf die Spuren des Malers, die in die Gegenwart des Ich-Erzählers hineinreichen. Scheinbar fasziniert von den Waffen, die man zu damaliger Zeit gebrauchte, versucht sich der Protagonist einen Eindruck zu verschaffen, indem er in einem Museum nach ausgestellten Musterstücken Ausschau hält. Das vermeintlich unerlaubte Tragen von Waffen (welches allerdings den Mitgliedern des Hauses des Kardinals nicht untersagt war) gehörte neben verbalen Beleidigungen zu den häufigsten Vergehen, die dem Künstler immer wieder zur Last gelegt wurden und oftmals in Anklagen und gerichtlichen Vorladungen mündeten.

Caravaggio genoss jedoch zeit seines Lebens eine hohe Protektion, die durch die verwandtschaftliche Beziehung seiner Familie zu den Borromeo, den Colonna und den Dora zu erklären ist. Die Auseinandersetzung des Protagonisten in Geisers Roman mit typischen Kampfinstrumenten, die zu jener Zeit verwendet wurden, ist auch wichtig für die Einfühlung

³⁹³ Zeller: Der neue Roman in der Schweiz, S. 70.

des Erzählers in die Geschehnisse, die sich um den Künstler zutragen und die, so zeigen die Quellen deutlich, oftmals um gewalttätige Auseinandersetzungen kreisen.

Die Waffensammlung hatte ich gesucht – Waffen aus Caravaggios Zeit, den Wänden entlang aufgereiht oder in Vitrinen, katalogisiert und angeschrieben – Hellebarde, Brustpanzer und Helme, Schwerter, Degen, Dolche, Messer mit prunkvollen Griffen, die Klingen frisch poliert – oder schwarz, mit ausfransenden Rändern, wie angefressen von den Schwerthieben der Gegner; ein Stellmesser mit vielen Klingen, für Meuchelmörder, aufgeklappt und sauber, ausgestellt hinter Glas. (F 109)

Der Ich-Erzähler besucht geschichtsträchtige Orte, beispielsweise begibt er sich zum Campo di Fiori, auf dem Giordano Bruno verbrannt wurde. Auch von diesem zeugt noch heute eine Statue, auch er wird, den Porzellanfiguren gleich, überlebensgroß und als Täuschung für die Augen dargestellt: „Er kann lächeln; manchmal sieht es wirklich aus, als lächle er, kaum sichtbar unter der Kapuze [...]“. (F 72) Giordano Bruno und Pier Paolo Pasolini fungieren als Leidensgenossen Caravaggios. Die Bilder des Künstlers scheinen sich dem Ich-Erzähler einfach zu erschließen, die Schrift allerdings nicht. „Überflüssig, ich, als Erzähler, in der Nacht dieses fremden Sprachraums [...]“. (F 75) Der Ich-Erzähler rätselt ob der Inschrift der Giordano-Bruno-Statue. Es scheint, als würde er, schon geübt im Betrachten und der Interpretation von Kunstwerken, mit der Sprache nun Schwierigkeiten haben (wobei es sich allerdings um die lateinische Sprache handelt, deren Grammatik dem Erzähler zur Schwierigkeit wird). Sofort fühlt er sich ein in die Opfer der Inquisition: „Es heißt, daß sie am Rauch erstickten, bevor sie noch den Schmerz des Feuers spürten.“ (F 74)

Der Ich-Erzähler versucht sich nun immer mehr in den Künstler hineinzusetzen. Dies gipfelt gegen Ende des Romans in einer Selbstauflösung.³⁹⁴ Die drei Marienbilder, für die Lena wahrscheinlich Modell stand, werden ebenso erwähnt. Das Bild „Tod der Jungfrau“ läutet das Sterbethema ein. „Nein, natürlich ist es keine erschöpfte Hure, keine Wasserleiche, nicht bloß eine Schwangere, die schläft – es ist der tote Leib der Mutter, aus einer plötzlichen Erinnerung.“ (F 168) „Er kam nicht mehr [H.d.V.] dazu, es neu zu malen, annehmbar. [...]“. (F 170)

Immer mehr versucht der Ich-Erzähler, sich in Caravaggios Zeit und dessen Flucht zu versetzen:

Er war verletzt; so stark verwundet, daß er sein Schwert nicht mehr selber tragen konnte [...] ständig war er im Gefängnis, vor Gericht, unter Hausarrest, im Turm, weil er um sein Schwert gekämpft hatte, als die Polizei es konfiszieren wollte. Er ließ sich doch nicht festnehmen. Er leistete Widerstand, er leistete ständig Widerstand, wegen nichts und gegen

³⁹⁴ Vgl. Öhlschläger: „Die Erscheinung der Gewalt ist seltsam schön“, S. 170.

alle. Es scheint fast, als hätte er nur noch den Kampf gesucht, den stärkeren Gegner, die Katastrophe. Seinen Tod. (F 170)

Als eine Gruppe kleiner Kinder um Münzen bittet, fällt dem Ich-Erzähler spontan lediglich ein lateinischer Satz ein: „*Noli me tangere*“³⁹⁵ kann man unmöglich schreien.“ (F 111) Dies sprach Jesus nach seiner Auferstehung zu Maria Magdalena, und es verdeutlicht möglicherweise, wie und wo sich der Protagonist an jener Stelle des Romans befindet – nämlich noch nicht in der Erlösung – noch gibt es keine Auferstehung – noch keine Rettung, weder für ihn noch für den Maler. Die Außenseiterexistenz des homosexuellen Ich-Erzählers wird abermals gespiegelt in der Außenseiterexistenz des Künstlers Caravaggio.

Auf das „Abgeben“ der Identität wird auch angespielt, als der Ich-Erzähler beim Einzug in ein Hotel spricht: „Der da [Amor, Anm.d.V.] hat gut grinsen, als Werbeträger auf dem Ausstellungsplakat – aus dem Hinterhalt schaut er mir über die Schulter hinweg zu, während ich an der Hotelrezeption *meine Identität abgebe*, den Paß, das Geld, alle Dokumente, in einem Briefumschlag, zugeklebt, *als sei es für immer* [...]“ (F 186) [H.d.V.]

3.2.6. Selbstaflösung³⁹⁶

Eingeleitet wird dies, wenn man so möchte, durch ein Bild: Der „Geißelung Christi“:

Seine Brustwarzen sind schon spitz vor Angst. Er weiß, daß es unausweichlich ist, er hat den Kelch im Traum gesehen, doch solchen Kerlen gibt er sich nicht widerstandslos hin, sie sollen schwitzen. Drei sind es, und sie haben es nicht leicht. Der eine braucht seinen Fuß und beide Hände, um ihn an den Pfahl zu binden, der andere reißt ihn an den Haaren, damit er endlich stillhält für den ersten Schlag, der dritte, der am Boden kniet und noch sein Rutenbündel binden muß, der weicht erschrocken diesem nackten Knie aus, das nach seinem Kinn zielt. (F 170)

Und plötzlich wird die Distanz verringert, indem die Perspektive der 3. Person in die 2. Person wechselt: „Ein sinnloser Kampf, den **du** verlieren wirst; **du** vergrößerst den Schmerz, weil sie **dich** überwältigen müssen, **du** verlängerst **dein** Leiden, bringst die Handlanger nur in Wut [...]“ (F 171) [H.d.V.]

Der Ich-Erzähler befindet sich nun in Neapel, wo eine große Caravaggio-Ausstellung gezeigt wird: „Ein südländisches Hotelzimmer, hoch, kahl, hell, eingerichtet mit dem Nötigsten.“ (F 184) Neapel war die erste Stadt, die Caravaggio aufsuchte, als er nach der Mordtat aus Rom

³⁹⁵ Johannesevangelium: 20,17: „Spricht Jesus zu ihr: Rühre mich nicht an! denn ich bin noch nicht aufgefahren zu meinem Vater.“

³⁹⁶ Den Begriff im Zusammenhang mit dem Roman verwendete zunächst Öhlschlager: „Die Erscheinung der Gewalt ist seltsam schön“, S. 170.

flüchten musste. „Die biographischen Spuren verlieren sich hier.“ (F 185) An dieser Stelle wird erneut deutlich, wie sehr sich der Ich-Erzähler auf die biographischen Daten stützt. Es wirkt beinahe, als würde ihn dieser Verlust an Informationen in eine Verwirrung stürzen, die sich auch dadurch bemerkbar macht, dass der Ich-Erzähler sich auf der Suche nach der Ausstellung, die den „Amor“ und die anderen Gemälde zeigen soll, zunächst selbst verirrt.

Das Bild „Amor vincit omnia“ schmückt das Ausstellungsplakat, das der Ich-Erzähler in der Stadt entdeckt. Noch weitere Bilder werden erwähnt: Der schlafende Amor, Johannes mit dem Widder. An dieser Stelle gibt es eine Parallelität des Ich-Erzählers, der sich nun auf die Suche nach der großen Ausstellung in der fremden Stadt macht, und dem Leben Caravaggios auf dessen Flucht nach Neapel (später nach Malta). Die Stadt bzw. der Ort stellt nun auch hier, wie auch in den Episoden des Ich-Erzählers in Rom, das Bindeglied zwischen der Zeit des Ich-Erzählers und jener Caravaggios dar, es verbindet die beiden Leben und Geschichten. Am 28.5.1606 kam es beim Palazzo Firenze am Campo Marzio zwischen zwei Gruppen, bestehend aus jeweils vier Personen, zu einem Handgemenge, in das auch Caravaggio involviert war. Vermutlich war der Anlaß der Fehde ein Betrag von 10.000 Scudi, die Ranuccio Tomassoni Caravaggio beim Spiel abgenommen hatte. Im Zuge dieser Auseinandersetzung tötete der Maler seinen Spielgegner.

Der Ich-Erzähler fühlt sich in den Künstler ein, und es muss erwähnt werden, dass diese Passage wiederum von einer ausführlichen Recherche (wahrscheinlich unter Zuhilfenahme von wissenschaftlicher Sekundärliteratur) zeugt, allerdings doch sehr subjektiv gefärbt ist und somit doch lediglich der Phantasie des Ich-Erzählers entstammt: „Zufällig bist **du** an ihn geraten, hast mit ihm gespielt, verloren: zehn Scudi.“ (F 172) „Keine Angst vor ihm, er hat keine Angst vor **dir**; beide nicht allein, jeder hat seine Spadas, austauschbar und namenlos, sogar die Zahl schwankt, je nach Quelle. Ein Sonntag, schon warm, im Mai.“ (F 173) [H.d.V.] Nun vermischen sich die historischen Daten, die in den kunstgeschichtlichen Quellen angegeben werden, mit den subjektiven Auslegungen und Vorstellungen des Ich-Erzählers: „[...]er baut sich vor **dir** auf, in seiner ganzen hübschen Größe; spitzt den Mund, lockt **dich** mit dem Glanz in seinen Augen, tänzelt schon mit prallen Schenkeln, [...] Blut – dann wird es ernst. **Du** siehst wie in Rot getaucht den anderen vor **dir**, der nichts zu spüren scheint, nicht den Schmerz, die Schwäche, nicht die Wut.“ (F 174) [H.d.V.]

Fast unmerklich wechselt die Perspektive erneut, und zwar von der zweiten Person in die erste: „Wenn er bloß aufhören würde, nur ablassen würde von **mir**, ich kann mich ja nicht mehr zurückziehen, denkst du [...]“. (F 174) [H.d.V.]

Es folgt die Anspielung auf die einzige Signatur, die man vom Künstler kennt (siehe auch Kap. 3.2.4.1.). Diese setzt ein, als der Mord geschieht: „Die Blutlache, die sich rasch ausbreitet auf dem Pflaster, halbkreisförmig, wie ein großes verschmiertes C, trägt **deine** Handschrift.[...] Jetzt bist **du** ein Mörder.“ (F 175) [H.d.V.]

Caravaggio floh nach der tödlichen Auseinandersetzung aus Rom – in seiner Abwesenheit wurde er zum Tode verurteilt. In der Hoffnung auf Begnadigung zog es den Künstler zunächst nach Paliano, dann weiter nach Palestrina und Zagarolo, später nach Neapel und Malta.

Die Gedanken des Ich- Erzählers zeichnen die Flucht nun nach – aus welcher Perspektive jeweils erzählt wird ist schwer auszumachen, die Grenzen verwischen zusehends:

Die Menschheit erlösen – durch Schönheit? Nichts kann **ich** mehr sehen, kaum mehr atmen. Jetzt binden sie **dich**, an den Armen, an den Füßen, sie schlagen auf **deinen** Körper ein, warum willst **du** dich wehren? Gib **dich** hin, den anderen und dem Schmerz. Die anderen sind der Schmerz, gib **dich** hin.[...] Der letzte Widerstand [...] Flüchten?[...] Ein Pferd! Ein Pferd ist die Hoffnung, ein gewöhnliches geschecktes Pferd – die Erlösung ist ein Pferd!“ (F 176- 179) [H.d.V.]

Erneut kommt es zum Perspektivenwechsel: „Werden sie **mich** ausliefern? **Du** bist dem Kardinal ausgeliefert [...] Das letzte Bild [...] Die letzte Empfindung“ (F 180) [H.d.V.]

„Nein! **Meine** Bilder sind **mein**, **meine** Schuld gehört **mir**, **meine** Strafe bin **ich**.“ (F 181) [H.d.V.]

„Ein Schiff [...] Ein Pferd! [...] Eine Auferstehung! [...] Mit Hilfe von Engeln? [...] Ein erwachsener Mann, der vom Boden abhebt? [...] Es gibt keine Auferstehung [...]“ (F 182, 183)

Das Bild des schlafenden Amors wird eingeführt, der jedoch nicht zu schlafen scheint, sondern nach Interpretation des Ich- Erzählers wohl tot ist: „Amor ist tot. Er schlafe bloß, heißt es, und träume, wegen der verspannten Haltung des Körpers, doch dieser Schlaf ist zu tief, die Hautfarbe krank, gelblich und grünlich – wie sehr später Rembrandt -, die Haltung ist starr. [...]“. (F 185)

Für den Ich-Erzähler, der sich noch immer in der fremden Stadt Neapel befindet, beginnt eine Odyssee auf der Suche nach dem Ausstellungsort. „Nur die Bilder, die späten, die letzten, als Spur – alle auf Capodimonte versammelt, dem anderen Berg.“ (F 186)

„Kein Bus fährt nach Capodimonte, und es ist weit bis dorthin. Ich habe doch Zeit – und alles im Kopf: was laufe ich diesen Bildern nach, womöglich zu Fuß auf den Berg.“ (F 187) An dieser Passage ist gut erkennbar, wie vertraut Geiser wohl mit der Stadt Neapel sein mag, da er weiss, dass kein Bus nach Capodimonte fährt. Geiser arbeitet scheinbar eher mit dem eigenen Wissen, verlässt sich auch auf die eigene Erfahrung (dass Geiser wohl desöfteren in Italien, vor allem in Rom und Neapel war, ist kaum infrage zu stellen) während Ortheil häufig sein Wissen aus Büchern und Quellen bezieht oder zumindest hauptsächlich dieses Wissen einfließen lässt. Ortheil kennt Venedig und die Lagune durchaus auch aus eigener Anschauung, wie er auch verdeutlicht: „Kaum einen Raum liebte ich so sehr wie den der Lagune, in dem ich mich oft für längere Zeit aufgehalten und (in einer häufig wiederkehrenden Phantasie) am liebsten ganz niedergelassen hätte.“³⁹⁷ Für die Beschreibungen der Lagune dürfte er somit auf eigene Anschauung und Erfahrung zurückgreifen. Für die Beschreibungen von Gemälden, der Zeit und des Orts jedoch scheint es ihm wichtiger zu sein, Quellen zu nutzen, die aus der Zeit stammen, in der er seine Geschichte spielen lässt, um größtmögliche Authentizität zu gewährleisten.

Geisers Erzähler ist nun auf der Suche nach den Bildern, wie auch der Maler auf der Flucht war, im Exil weiterhin große Kunstwerke schaffend, beispielsweise das Porträts Alofs de Wignacourt – durch dieses Bild wird der Leser gewahr, dass nun wohl der Eintritt Caravaggios in den Malteserorden vollzogen wird.³⁹⁸

Auch die Enthauptung des Johannes, die die einzige Signatur Caravaggios trägt, womöglich mit der Andeutung seiner selbst, dass er nun zu der Bruderschaft gehörte („F“ steht entweder für fecit oder für fra- Bruder), wird eingeflochten. Vermutlich am Festtag des hl. Johannes am 29. August 1608 feierte das Bild seine Enthüllung. Caravaggio saß an diesem Tag im Gefängnis. Am 6. Oktober floh er aus dem Kerker und verließ Malta. Da jedoch das unerlaubte Verlassen der Insel (bzw. des Konvents) nach den Statuten als Hochverrat gilt,

³⁹⁷ Ortheil, Siblewski: Wie Romane entstehen, S. 73.

³⁹⁸ Alof de Wignacourt war der 54. Großmeister des Malteserordens.

wurde Caravaggio am 1. Dezember aus dem Malteserorden ausgeschlossen – diese Verlautbarung geschah vor seinem eigenen Gemälde der „Enthauptung des Johannes“.³⁹⁹

Das Bild des Heiligen Hieronymus wird erwähnt, den Caravaggio zweimal malte. Deutlich ist die Entwicklung Caravaggios während der Jahre, die zwischen den beiden Bildern liegen, zu erkennen. Der Totenschädel, der im früheren Bild eine zentrale Stellung inne hat, ist beim zweiten Bild beinahe gleichgültig zur Seite gerollt. Er symbolisiert zusammen mit einer erloschenen Kerze die Nichtigkeit des irdischen Lebens. Der Tisch und auch das Kreuz stoßen in den Raum des Betrachters vor, und das Gemälde stellt das einzige Caravaggios dar, das mit einer gemalten Grenze in Form des Tisches den Betrachter auf Distanz zu halten scheint. Diese Distanz soll verdeutlichen, dass Hieronymus in einem heiligen Raum sitzt.⁴⁰⁰

Es folgt die Beobachtung der Schiffe auf dem Wasser – die im Exil entstandenen Bilder Caravaggios wurden, so wird überliefert, per Schiff transportiert. Für den Erzähler stellen Schiffe eher Beherbergungen junger schöner Knaben dar, und so beobachtet dieser die Jungen und prompt fühlt er sich zu einem hingezogen. Menschen die der Erzähler im realen Leben antrifft werden nun also schon zu Bildern. „Da steht er. Gegen den Türpfosten des Bar-Einganges gelehnt, im Halbdunkel, reglos, während sich die Erwachsenen streiten. [...] **Ein Standbild.** [...] **Standbilder** überall. **Nur noch Bilder.**“ (F 197, 198) [H.d.V.]

Der Erzähler, vom Bild geleitet, nunmehr ganz verführt, befindet sich auf dem falschen Weg. Er wendet sich an eine Auskunftsperson und erfährt:

Die Ausstellung ist nicht auf Capodimonte, der Bub grinste doch aus dem Hinterhof des Palazzo Reale im Zentrum der Stadt, auch der Palazzo Reale ist ein Museum, der Amor, alle Bilder sind im Palazzo Reale, ich muß in den Palazzo Reale zurück – auf das Kleingedruckte, diese Goldschrift mit allen Informationen, habe ich gar nicht geachtet, nur auf den Bub...“ (F 205)

Diese Textstelle ist eine der wenigen, die den Aufenthalts-bzw. Zielort des Protagonisten namentlich nennt–in diesem Fall den Palazzo Reale.

Wenn die Ausstellung auch nicht auf Capodimonte ist, so beherbergt das hiesige Museum allerdings das Gemälde „Geißelung Christi“, das auch dadurch eine wichtige Stellung einnimmt, da es im Roman die Passage des Mordes einläutet (siehe Kap. 3.2.6.). Es kann

³⁹⁹ Ebert-Schifferer: Caravaggio, S. 223

⁴⁰⁰ Ebd., S. 219.

daher angenommen werden, dass diese Irrfahrt als eine Anspielung auf das Bild und das Sujet gedeutet werden – auf die Geißelung.

Der Ich-Erzähler fühlt sich immer mehr in den Künstler ein, versucht zu reflektieren wie es diesem auf der Flucht ergangen sein musste – dies wird repräsentiert durch das Gemälde „Magdalena in Ekstase“. Wenn auch dieses Gemälde dramaturgisch sehr gut in das Konzept des Romans passt, so muss dennoch angemerkt werden, dass zwar einige Kopien von der Existenz dieses Sujets zeugen, keines jedoch als eigenhändiges Original des Künstlers ausgemacht werden kann.⁴⁰¹ Diese Sujets zeigen Magdalena, verfallend in wollüstiges, todesähnliches Leiden.⁴⁰²

Wie ein Kind wollte er sich hingeben – ein Bild vollkommener Hingabe, Schwäche, Erschöpfung, das erste Bild, das er nach seiner Flucht gemalt hat, nach dem Totschlag, nach seinem Verbrechen – der Erlösung wollte er sich hingeben, der Absolution, der Gnade. Ja – einen Mord hat er begangen, ein Kapitalverbrechen, flüchten mußte er, als Verfolgter umherirren bis nach Sizilien, nach Malta, von Insel zu Insel, bis zum südlichsten Zipfel Europas, ruhelos wie Kain, mit diesem roten Wundmal auf der Stirn, dann hat der Papst ihn begnadigt. Doch die Gnade kam zu spät. Auf dem Heimweg ist er verreckt⁴⁰³. Nicht einmal sein Grab gibt es.[...]Wörter nur Wörter. (F 209)

Nach dem Ausschluss aus dem Orden San Giovanni (Malteserorden) bewegte sich Caravaggio nach Syrakus, schiffte sich mit einigen seiner Gemälde ein, um nach Rom zurückzukehren. In Palo, an Land gehend, wurde er verhaftet und kam lediglich gegen Kautionsfrei. Er versuchte noch, sein Boot zu erreichen, das allerdings mitsamt den Bildern bereits nach Neapel zurückgekehrt war. In Porto Ercole erkrankte Caravaggio und verstarb am 18.7.1610. Die vom Papst gewährte Begnadigung, für die sich Kardinal Gonzaga und Scipione Borghese eingesetzt hatten, traf drei Tage nach Caravaggios Tod ein.⁴⁰⁴

Möglicherweise war Geiser eine Überlieferung bekannt, die auch Christoph Meckel in seiner Erzählung „Wissen Sie, wie Caravaggio gestorben ist?“ einbezog.

Die unwiderrufliche Nachricht von seinem Tod trifft am 28. Juli 1610 in Rom ein. Ein zeitgenössischer Bericht lautet:

⁴⁰¹ Ebert-Schifferer: Caravaggio, S. 200.

⁴⁰² Ebd., S. 200.

⁴⁰³ Wahrscheinlich malte Merisi noch in Porto Ercole ein Bild des Hl. Johannes des Täufers, welches in Merisis Sterbezimmer inventarisiert wurde. Daher kann angenommen werden, dass der Maler nicht schon todkrank dort ankam, wie dies viele Biographen, angefangen von Baglione, behaupteten. Es spinn sich die Legende, der Künstler würde, einem Verrückten gleich, in großer Sommerhitze den Strand entlanggelaufen sein und sich damit selbst liquidiert haben. Es wird angenommen, dass das letzte Bild, das Caravaggio begann, einen an einer Quelle trinkenden Johannes zeigt, Ebert-Schifferer: Caravaggio, S. 237, 238.

⁴⁰⁴ Saur: Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Band 16 [Campagne-Cellier]. München, Leipzig: Seemann 1997. S. 316.

Er schiffte sich mit wenigen Sachen und dem, was er sich noch verschaffen konnte auf einer Feluke ein, um nach Rom zu fahren, wohin er auf das Wort des Kardinals Gonzaga zurückkehrte, der mit Papst Paul V. seine Begnadigung verhandelte. Am Strand (von Port' Ercole) angekommen, wurde er aus Versehen von der spanischen Besatzung gefangen-genommen, ins Gefängnis gesteckt und zwei Tage dort einbehalten. Nach seiner Frei-lassung fand er die Feluke nicht mehr, so daß er wütend und verzweifelt unter der Gewalt der im Zeichen des Löwen stehenden Sonne am Strand entlang lief, um zu sehen, ob er auf See noch das Schiff mit seinen Sachen erblicken konnte. Schließlich stieß er am Strande auf einen Ort, wo er sich mit bösem Fieber ins Bett legte und innerhalb weniger Tage ohne menschliche Hilfe so schlecht starb, wie er nicht einmal schlecht gelebt hatte.⁴⁰⁵

Der Ich-Erzähler weigert sich beinahe, den Blick auf den originalen Amor zu werfen, den er nun, nach einer langen Reise, wiedergefunden hatte: „Ich mochte es gar nicht ansehen, das Original [...]“. (F 211)

Der Ich-Erzähler, nun schon vertraut mit den Werken des Künstlers, bemerkt:

„MACO. Michel Angelo Caravaggio Opus – vermutlich.“ (F 208) Die Buchstaben zieren das Schwert Davids.

„Der letzte spröde, grausame David ist schon zerstört.“ (F 211) „Es gibt keine Auferstehung. Das letzte Bild⁴⁰⁶ ist eine fast perverse Devotion.“ (F 199)

Das letzte Bild stellt David und Goliath dar (siehe auch Abb. 5). Goliath trägt das Gesicht des Malers. Einer „schockierende[r] Selbsterniedrigung“⁴⁰⁷ gleich kommt das Selbstporträt des Künstlers. Er stellte sich selbst als sterbenden Besiegten dar, der im Todesstöhnen noch weiterlebt. Verstärkend hinzu tritt die theologische Komponente und Auslegung, nach der Goliath in der Bibel als hochmütig und moralisch verwerflich gesehen wird.⁴⁰⁸ Durch diese Selbstdarstellung konnte Caravaggio auch an die literarische und theologische Bildung der Empfänger appellieren.⁴⁰⁹ Dieses Sujet, so schien Caravaggio zu hoffen, würde schmeicheln und eine Begnadigung bewirken.

Der Lyriker, Erzähler und Zeichner Christoph Meckel widmet sich in seiner Erzählung „Wissen Sie wie Caravaggio gestorben ist“ auch dem Eindruck, den er beim Anblick des Gemäldes erhielt:

⁴⁰⁵ Meckel, Christoph: Wissen Sie, wie Caravaggio gestorben ist?, S. 372.

⁴⁰⁶ Möglicherweise spielt Geiser auf das letzte Bild auf der Reise des Protagonisten und somit auch des Romans an, da es, wie man an der chronologischen Werkliste ersichtlich, nicht das letzte Werk, das Caravaggio gemalt hatte, bedeutet.

⁴⁰⁷ Ebert- Schifferer: Caravaggio, S. 213.

⁴⁰⁸ Ebd., S. 213.

⁴⁰⁹ Ebd., S. 213.

Dann sah ich den David von Caravaggio, den abgeschlagenen Kopf des Riesen in der Faust Davids, ein Selbstbildnis des dreiunddreißigjährigen Malers, und er verfolgte mich in der Schlaflosigkeit [...] Vor der restlosen Dunkelheit des Raums [...] steht David und hält in der Faust den abgeschlagenen Kopf Goliaths, das Selbstbildnis Caravaggios, sein Selbstbekenntnis. Der Einfall Goliath = Caravaggio macht aus der alttestamentarischen Geschichte den persönlichen Stoff, das persönlichste Bild und Selbstbild Caravaggios. Es wurde behauptet (ungewiß, ob es stimmt), der David sei ein Bildnis des jungen Caravaggio. Dann wäre der David ein Doppelbildnis, rigoroser Vergleich zweier Lebensalter desselben Menschen, Anfang und Ende einer Karriere [...] David scheint den Besiegten zu kennen. Er begreift und bedauert sein Opfer, liebt es vielleicht. [...] Es gibt hier keinen Überlegenen, sondern zwei Darsteller einer Tragödie. In ihr scheint die Schuldfrage außer Kraft gesetzt, nicht aber der Vorwurf Caravaggios gegen sich selbst: wer bin ich geworden. [...] Es ist das unmaskierteste Selbstbildnis das ich kenne.⁴¹⁰

Oder, wie Geiser es ausdrückt „Nur der Kopf ist geblieben. Ein im Entsetzen geöffneter Mund, der keine Luft mehr bekommt, um zu schreien.“ (F 214) Auch hier ist wieder der Bezug zu Winckelmann gegeben, denn es gibt auch hier zwar die Öffnung des Mundes, aber kein „schreckliches Geschrei“.⁴¹¹

Wie man nun sehen konnte, stellt vor allem Geiser immer wieder einen Bezug zu Lessing und Winckelmann her. Er beschäftigte sich wahrscheinlich nicht nur mit Biographie und Werk Caravaggios, sondern wohl auch mit wichtigen Schriften zum Bild-Text-Diskurs (außer den Arbeiten von Winckelmann und Lessing scheint Geiser auch Goethes Laokoonabhandlung bekannt). Im Vergleich zu Ortheil finden sich kaum Gemeinsamkeiten in der Technik der Bildverarbeitung. Die beiden Autoren unterscheiden sich unter anderem in ihrem Quellenstudium (das jedoch beide durchaus intensiv betrieben haben dürften), verleihen allerdings auch den Bildern selbst unterschiedliche Funktionen. Während Ortheil versucht, dem Leser nicht nur ein visuelles „Bild“ zu vermitteln, sondern sich durchaus vornimmt, den Leser auf eine Vorstellungsreise zu schicken, die von synästhetischer Wahrnehmung beherrscht ist und die dem Rezipienten größtmöglichen Genuss schenken soll, flicht Geiser Bilder ein, wie er es für nötig hält, und schickt den Leser auf eine semiotische Reise, auf der es gilt, die aufgegebenen Rätsel so gut es geht aufzulösen. Je vertrauter der Rezipient mit den Werken Caravaggios ist, umso mehr wird er aus dem Roman herausholen können. Auch dieses Vorgehen entbehrt nicht einer großen Spannung, es muss allerdings sichergestellt sein, dass der Leser sich auf diese Reise einlassen möchte, da seine Mitarbeit überaus notwendig ist.

⁴¹⁰ Meckel, Christoph: Wissen Sie, wie Caravaggio gestorben ist? S. 371.

⁴¹¹ Hier schließt sich der Kreis zu Winckelmann: Gedancken über die Nachahmung, S. 44.

3.3.1. Anwendung der Metarelation und *mise en abyme*⁴¹² - Untersuchung auf die Romane

Nun soll versucht werden, die im ersten Teil beschriebene *mise en abyme* und Metarelation auf die beiden gewählten Romane zu übertragen.

Wenn auch die *mise en abyme* im weiteren Sinne die „Reduplikation eines Werkes innerhalb seiner selbst“⁴¹³ bedeutet, so muss dies nicht die Repetition desselben Werkes bedeuten: „Gemeint ist [...] die Wiederkehr nicht desselben, sondern eines *analogen* Gegenstandes als Signifikat irgendeines zeichenhaften Gebildes, das in der Geschichte selbst erscheint und im Text, sei es direkt zitiert, sei es nur referiert wird: eines Schauspiels, eines Buches, einer Binnenerzählung oder auch eines Werkes bildender Kunst [...]“⁴¹⁴ In diesem Sinne setzt sich Martina Mai für die Transferierung der Methode auch auf Künstler- oder Malerromane ein. Es kann nun versucht werden, diese Methode auch auf die beiden ausgewählten Romane zu übertragen.

Als erster Punkt soll nun die fiktionale Verdoppelung auf *histoire*-Ebene herangezogen werden (*mise en abyme de l'énoncé*). Diese ist in Ortheils Roman nicht direkt anzutreffen, wobei jedoch die Bilder, die von Andreas Hand entstehen, seine innere Entwicklung aufzeigen. Zunächst geht es ihm um die Darstellung der Stadt Venedig, um eine Orientierung zu finden und sie „festzuhalten“. Als er arretiert wird, entwickelt er aus sich heraus ausdrucksstarke Bilder – die äußere Enge, die ihn umgibt, durchbricht er durch grenzenlose, alle bis dahin bekannten Normen der Malerei sprengende Dimension der Naturdarstellung. Er bildet die Natur nicht ab, auch geht es ihm nicht mehr, wie anfangs, darum, die Wahrheit nachzubilden. Es ist dies nun Ausdruck seiner Persönlichkeit und seiner Emotionen. Daher kann attestiert werden, dass vielleicht nicht die *histoire* direkt gespiegelt wird, allerdings die Bilder die persönliche Entwicklung des Protagonisten durchaus unterstreichen und aufzeigen.

Im Falle von Geisers Roman ist es ebenfalls keine eindeutige Spiegelung der *histoire*. Allerdings ist an der Abfolge der Bilder im Roman eine Art *mise en abyme*-Struktur zu erkennen, die einerseits die Romanhandlung weitertreibt oder eher untermauert, und andererseits auch die innere Entwicklung des Protagonisten aufzeigt. Auch die Hinwendung

⁴¹² Siehe Mai: Bilderspiegel, S. 204.

⁴¹³ Ebd., S. 54.

⁴¹⁴ Goebel, Gerhard: Funktionen des „Buches im Buche“ in Werken zweier Repräsentanten des „Nouveau Roman“. In: *Interpretation und Vergleich: Festschrift für Walter Papst*. Herausgegeben von Eberhard Leube, und Ludwig Schrader. Berlin: Erich Schmidt 1972. S. 36. Auch Mai bezieht sich darauf: Mai: Bilderspiegel, S. 55.

zum Besuch des Bruders Caravaggios und die damit einhergehende Ausklammerung Caravaggios, die seine Flucht aus Rom auch in der Textstruktur deutlich machen, kann hier genannt werden. Jedoch bezieht sich diese Spiegelung, die an der „Materialität“ bzw. Struktur des Textes deutlich wird, nicht auf ein oder mehrere Bilder, sondern auf die Biographie des Malers, weshalb diese Ausklammerung an dieser Stelle nicht angeführt werden kann.

Im Falle der *mise en abyme de l'énonciation* sollen kunstwerk-externe Faktoren wie psychologische, gesellschaftliche und politische Hintergründe von Produktion und Rezeption von Texten bzw. Gemälden aufgezeigt werden. Vor allem die Außenseiterpositionen des Ich-Erzählers als auch des realen Künstlers in Geisers Roman kann hier genannt werden. Auch kann man beispielsweise eine Parallele sehen zu dem Werk Caravaggios, der durchaus neue Wege in der Malerei beschritt, nämlich die Abwendung von der bis dahin produzierten manieristischen Malweise zu einem realistisch-natürlichem Malstil. Auch durch die Darstellung von Prostituierten als Modelle, vor allem auch für Heiligenbilder, und durch seinen originellen und völlig neuen Einsatz des Lichts ist Caravaggio der Platz in der Kunstgeschichte sicher. Auch Geisers Roman stellt sich als moderner Roman heraus, vor allem die Verquickungen der Erzählebenen machen dies deutlich. Interessant an dieser Stelle ist, dass Ortheils Roman, der den impressionistischen Maler William Turner einbindet, doch eher der konventionelleren Form angehört. Die durch die homosexuelle Komponente dargebotene Außenseiterposition⁴¹⁵ des Ich-Erzählers und dessen Realität und Alltag wird gespiegelt in der Biographie des, vielleicht weniger durch seine homosexuellen Neigungen als eher durch sein konfliktreiches Leben, seine etwas anarchistisch anmutende Persönlichkeit und den unzähligen Verhaftungen, die ihm widerfuhren, Künstlers Michelangelo Merisi.

Der Bereich der *mise en abyme du code*, der die Funktionsprinzipien behandelt, kann evtl. im Roman Ortheils gefunden werden. Dieser versucht, durch seine instabile und unsichere Sprache, durch fortwährend revidierende Begriffe und Benennungen für die Gestalten und Formen, die er auf Andreas Bildern wahrnimmt, die impressionistisch und auch teilweise expressionistische Darstellungen des Malers Turner in Sprache zu „überführen“.

Auch die Methode Geisers, die Bilder Caravaggios zu „bewegen“ oder in ein narratives Geschehen einzubetten, kann verglichen werden mit der Technik des Malers, die Sujets in seinen Gemälden stets so zu wählen, dass der Moment der größten Spannung abgebildet wird, vor dem es natürlich ein „davor“ und ein „danach“ gibt. Somit kann die Bewegung bei Geiser

⁴¹⁵ Siehe dazu: Knapp: „Ja, ihr seid gemalt“, S. 91.

durchaus als Code, als künstlerisches Mittel, das sich mit dem des Malers vergleichen lässt, behandelt werden.

Die Tatsache, dass Caravaggios Kunstwerke in der Zeit in der er lebte und schuf eine neuartige Form der Malerei bedeuteten (rigoroser Naturalismus als Gegensatz zur damals gängigen Technik des Manierismus), kann verglichen werden mit der modernen Technik und Struktur, die Geiser für seinen Roman anwendet. Die „Öffnung zum Betrachter“, die Caravaggios auch vollführte, kann auch in Geisers Schreiben registriert werden, da dieser den Eindrücken, die er schriftstellerisch festhält, oftmals auch vielfältigen Interpretationsmöglichkeiten öffnet und zugänglich macht.⁴¹⁶ Wie Caravaggios Bilder den Betrachter visuell einbeziehen, bezieht die Poetik Geisers die Phantasie des Rezipienten mit ein.⁴¹⁷

Zu den Duplikationen (*réflexion du sujet*) ist zu sagen, dass sich vor allem die *réflexion simple* und die *réflexion paradoxale* verorten lassen. Die *réflexion simple* findet sich bei Ortheil als auch bei Geiser – es gibt hier lediglich eine eingelagerte hypodiegetische Ebene. Die *réflexion paradoxale* wird auch Metalepsis⁴¹⁸ genannt und zeichnet sich durch eine Verflechtung der Fiktions- und Wirklichkeitsebenen aus. Diese ist zwar in Geisers Roman zu registrieren, allerdings kommt es auch hier nicht zu einer tatsächlichen Verquickung der Fiktionsebenen. Zwar treten sogar Figuren aus den Bildern und der Leser begleitet sie ein Stück, allerdings ist dennoch immer deutlich, dass diese Figuren auch im Roman nicht „real“ sind, sondern lediglich der Phantasie des Protagonisten entspringen. Somit ist diese Duplikation nicht anzutreffen.

Im Falle des Romans von Geiser fungiert die *mise en abyme* als handlungsbestimmendes Moment, da ein Bild, der Amor, das Begehren erst weckt und somit das Eintauchen in Leben und Werk des Künstlers erst erfordert.

Durch den Einsatz der *mise en abyme* ist in beiden Romanen durchaus eine implizite Form der Metafiktion zu erkennen.

⁴¹⁶ Diese „Offenheit“ ist vor allem den modernen Kunstwerken zu diagnostizieren, wie auch Eco feststellt, da Kunstwerke als grundsätzlich mehrdeutige Botschaften als Mehrheiten von Signifikaten (Bedeutungen, die in einem einzigen Bedeutungsträger oder Signifikanten enthalten sind) zu definieren sind. In den modernen Poetiken zählt diese Mehrdeutigkeit zu den ausdrücklichen Zielen des Werkes. Siehe: Eco: Das offene Kunstwerk, S. 8.

⁴¹⁷ Für nähere Betrachtungen bezüglich der Miteinbeziehung des Lesers siehe: Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. München: Fink 1976, als auch Jauß, Hans- Robert: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

⁴¹⁸ Mai: Bilderspiegel, S. 59.

Folgende Tabelle⁴¹⁹ soll die Ergebnisse nun noch verdeutlichen:

Im Licht der Lagune

Das geheime Fieber

Reflexionsebene	Gegenstandsbereich	Implizit	Implizit
<i>énoncé</i>	Erzähler		
	Handlung		<i>mise en abyme</i> -Struktur durch Reihung der Bilder im Roman
	Charaktere	Andreas Entwicklung	
	Ort und Zeit		
	Thema		Junge Knaben als Sujets bei Caravaggio und als zentraler Punkt bei Geiser
<i>énonciation</i>	Produktion		Außenseiterposition von Autor-Erzähler und Künstler
	Rezeption		Caravaggio als auch Geiser entwickeln sehr spezifische Techniken der Malerei bzw. des Schreibens
	Fiktionalität		
<i>code</i>	Struktur		Bewegung in den Bildern Caravaggios
	Sprachstil	Sprachduktus „übersetzt“ den Eindruck, den die Kunstwerke hervorrufen	
	Materialität		Hell-Dunkel Caravaggios

⁴¹⁹ Die Tabelle folgt Martina Mais Schema, siehe: Mai: Bilderspiegel, S. 204.

			beschreibt auch Geiser, „Öffnung“ des Kunstwerks zum Rezipienten hin bei Geiser und Caravaggio zu bemerken.
--	--	--	---

3.3.2. Gegenüberstellung ausgewählter Kriterien der beiden Romane

Um die wichtigsten Divergenzen in den beiden Romanen nochmals aufzuzeigen, sollen sie tabellarisch gegenübergestellt werden:

„Im Licht der Lagune“

„Das geheime Fieber“

Eine Erzählebene	Vier Erzählebenen
Verwendung vorwiegend historischer Quellen („Gazzetta Veneta, „Modern Painters“, „Venedig im achtzehnten Jahrhundert“, zeitgenössische Kritiken Turners)	Verwendung von kunsthistorischer Sekundärliteratur , Einflechtung wichtiger Einschnitte aus dem Leben Caravaggios, jedoch subjektiv verarbeitet
Historische Quellen gewährleisten größtmögliche Authentizität in der Darstellung, Versuch der Objektivität	Verwendung der historischen Daten Caravaggios, allerdings eine sehr subjektive Aneignung des Künstlers und der Bilder, Praxis der Subjektivierung
Bilder werden punktuell eingesetzt – oftmals als Einstieg oder Erklärung eines Umbruchs, beispielsweise in der Entwicklung des Protagonisten	Bilder durchziehen die Handlung und stützen sie
Bilder gelten als handlungsbestimmend	Bilder gelten als geradezu unerlässlich für die Handlung
Bilder zeigen und untermauern die Entwicklung des Protagonisten	Bilder sichern den Fortgang der Reise und sind deren Auslöser, die Fahrt beginnt und endet mit einem Bild

Ortheil arbeitet vorwiegend intertextuell	Geiser arbeitet eher intermedial , da die Bilder mit dem Text verschmelzen und teilweise kaum von diesem herausgelöst werden können
Nicht um die Bilder geht es, sie dienen eher der Untermauerung der Person des Protagonisten	Nicht um Caravaggio bzw. um die Bilder geht es, der Autor verwendet sie, eignet sie sich an, um seine Geschichte zu erzählen
Verwendung wahrscheinlich realer Bilder, die allerdings nicht deutlich zuordbar sind, da die Namen der (bekannten) Künstler jedoch erwähnt werden, erhält der Leser eine gewisse innere Vorstellung	Verwendung realer Bilder, deren Zuordnung jedoch teilweise äußerst schwierig ist, da keine genaue Beschreibung stattfindet und keine Titel genannt werden
Häufige und ausführliche Farbbeschreibungen , allerdings bestehen diese vorwiegend aus Zusammensetzungen der Grundfarben, was keine wirkliche Spezifizierung zulässt	Farben werden kaum beschrieben, Fokus liegt auf Licht und Bewegung , durch die die Bilder eine Verzeitlichung erfahren
Vielfältige Formbeschreibungen der scheinbar abstrakten Darstellungen	Beschreibungen von Stimmungen , Lichteinfällen oder Sujets (beispielsweise der Apostellegenden)
Steigerung : Rezeption-Produktion-Definition des Protagonisten	Steigerung : Detailimpression-Identifikation-Selbstauflösung des Protagonisten
Synästhetische Eindrücke der Umwelt	Wenige Eindrücke der (Real)Umwelt
Leser als passiver Genießer/Konsument	Leser als aktiv Suchender

3.3.3. Graphische Darstellungen

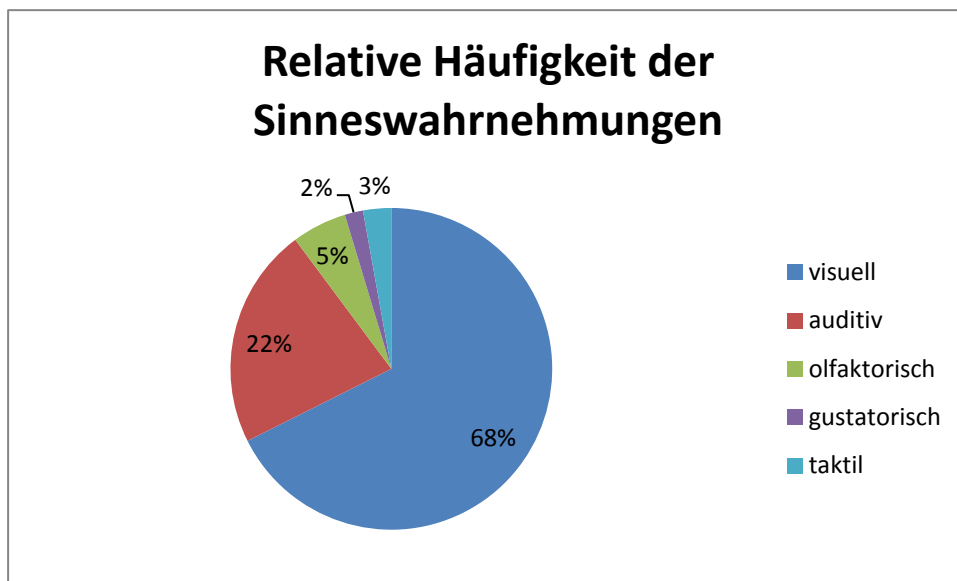
3.3.3.1. Synästhesie, Wort-und Farbverwendung in „Im Licht der Lagune“

Um zu verdeutlichen, dass nicht nur das visuelle Element in Ortheils Roman bedeutend ist, sondern dass die Geschichte beinahe von einer synästhetischen Struktur ist, soll folgendes Kreisdiagramm herangezogen werden. Daran ist ersichtlich, dass der Sehsinn zwar Priorität besitzt, dass allerdings auch die auditive Perzeption überaus häufig eingestreut wird. Hanns-

Josef Ortheil ist selbst Musiker, wodurch sich vielleicht die Hervorhebung auch des akustischen Elements erklärt. Durch Zählung der Nomen, Adjektive/ Partizipien und Verben, die die jeweilige Sinneswahrnehmung⁴²⁰ ausdrücken, wurden die Werte ermittelt, welche sich nun im Diagramm veranschaulichen lassen:

Folgende (durch Zählung ermittelte) Werte wurden dafür herangezogen:

Visuell	478	Auditiv	157	Olfaktorisch	39	Gustatorisch	13	Taktil	20
---------	-----	---------	-----	--------------	----	--------------	----	--------	----



Dem auditivem Sektor hinzugezählt wurden lediglich jene Ausdrücke (Nomen, Adjektive/ Partizipien und Verben zusammengefasst), welche auch in diesem Sinne verwendet wurden. Formulierungen des „Sprechens“ wurden in diesem Falle nicht miteinbezogen.

Folgende Begriffe verwendet Ortheil für die Beschreibung des Gesehenen:

3 x Seifenlauge und Tünche, Malerfarben, Probefarben, Splitter, Punkte, Sprengungen, Risse, Schattierungen, Spritzer, Wasser, Wolken, Woge, Himmel, Linie, Vertikale, Stange, Barken, Gondeln, Flecken, Striche, Silhouetten, Gebäude, See, Nebel, Turm, Altar, Fässer, Blitz, Gerümpel, San Giorgio, Campanile, Dogenpalast, Guidecca, Kuten, Feuerbälle, Brücke,

⁴²⁰ Inspirierend hierfür war die Seite:

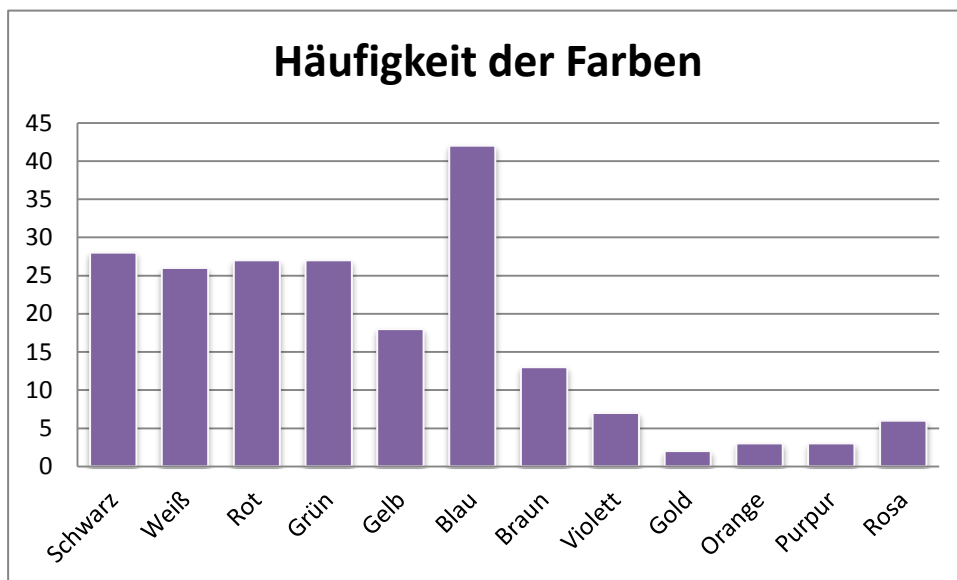
<http://www.goethezeitportal.de/wissen/projektetpool/intermedialitaet/autoren/eta-hoffmann/die-serapionsbrueder/frage-der-sinneshierarchien.html>

Boote, Horizontale, Schatten, Punkte, Farbe, Kleckse, Mischungen, Meer, Wellen, Tupfern, Wirrwarr, Plätze, Rechtecke, Kreise.

Farbverwendung in „Im Licht der Lagune“:

Folgende (durch Zählung ermittelte) Werte werden veranschaulicht:

Schwarz	Weiß	Rot	Grün	Gelb	Blau	Braun	Violett	Gold	Orange	Purpur	Rosa
28	26	27	27	18	42	13	7	2	3	3	6



Turners vorwiegend verwendete Farben sind Gelb, Rot und Blau. Blau ist in Ortheils Beschreibungen besonders häufig vertreten. Rot und Grün werden gleich oft verwendet, Gelb hingegen seltener. Somit scheint es für Ortheil keine Priorität gehabt zu haben, besonders jene Farben einzustreuen, die auch für Turners Werke stehen. Auch ist zu erkennen, dass Ortheils Farbvokabular sich vorwiegend aus Variationen der Grundfarbsubjektive zusammensetzt. Dies ermöglicht es dem Leser kaum, präzise und exakte Farbvorstellungen zu entwickeln.

Ortheil verwendet die Farbbegriffe in folgenden Variationen (sofern die primären Farbsubjektive genannt werden, wird dies nicht extra erwähnt):

Rot: Rotockergrund, Rötlichbraun, Umbra, Zinnoberrot, Scharlachrot.

Grün: Grüntöne, Grünlichbraun, Grün und Gelb, Grüngelb, Olivgrün, Grüntöne, Dunkelgrün.

Gelb: Ockergelb, Graugelb, Gelbrot, Rötlichgelb, blasse Gelbtöne, Tiefgelb, Goldgelb, Ockergelb.

Blau: Himmelsblau, Dunkelblau, Blautöne, hell grundiertes Blau, Blaugrau.

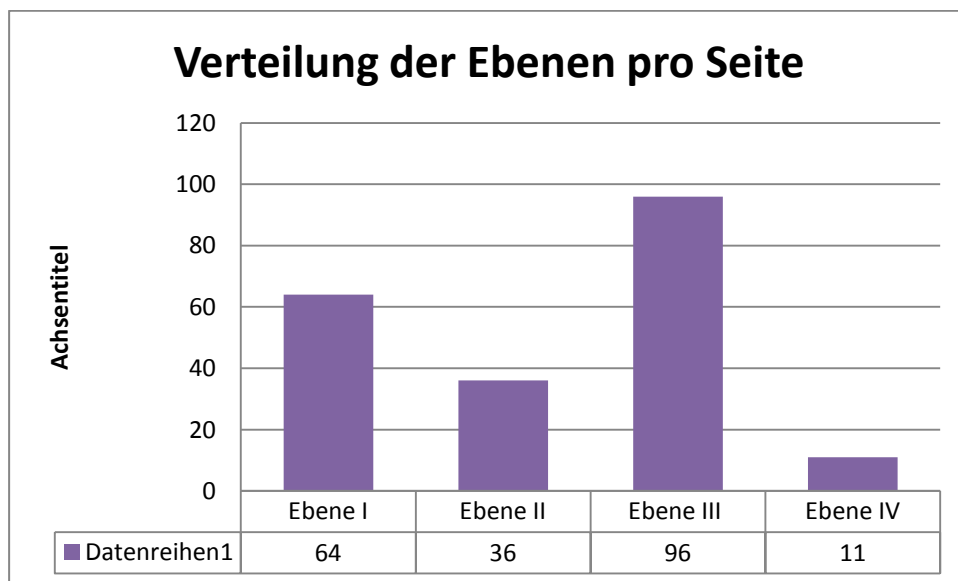
Braun: Gebräunt, braunes Wirrwarr, schlierige Ockertöne, Brauntöne, Dunkelbraun, braundunkler Himmel, braunes Gemisch.

Gold: Goldtöne, vergoldet.

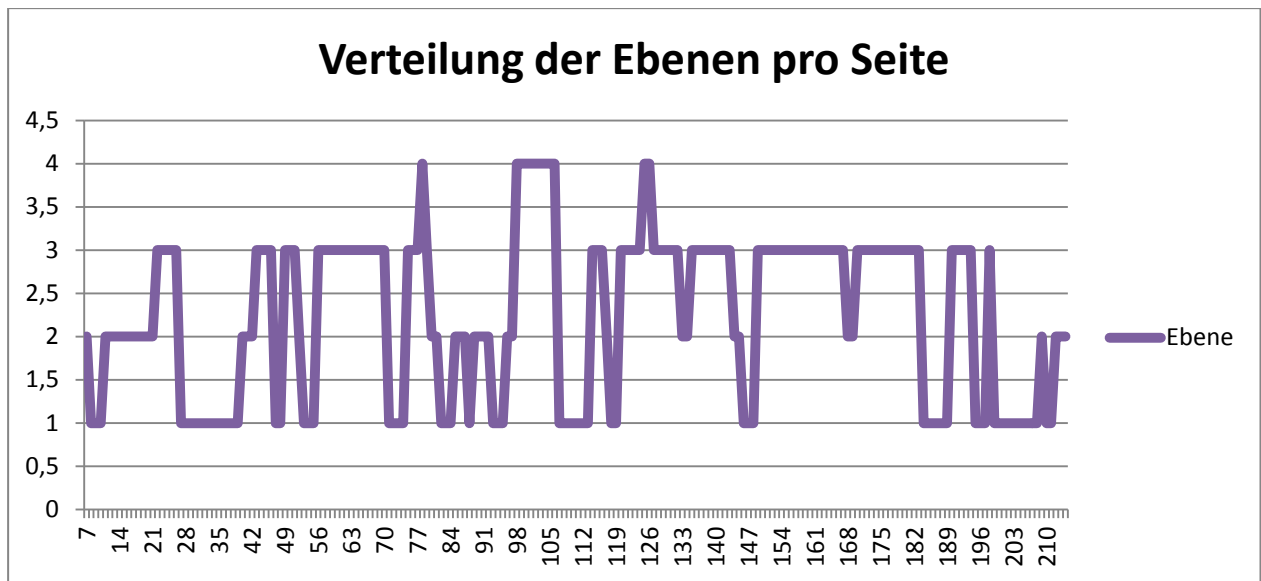
Orange: Zerfließendes Abendorange.

3.3.3.2. Darstellung der Ebenen in „Das geheime Fieber“

Darstellung der Verteilung der Ebenen I-IV (pro Seite, Werte durch Zählung ermittelt) in Geisers „Das geheime Fieber“:



Wie ersichtlich ist, überwiegt die Ebene III, das bedeutet die Biographie Caravaggios, gefolgt von der Ebene I, die die Realität des Erzählers darstellt. Ebene II, die den rezipierenden Erzähler repräsentiert, folgt als dritthäufigste, und die Ebene IV, die dargestellte Welt auf den Bildern, erweckt Geiser am seltensten zum Leben.



Anhand dieser graphischen Darstellung kann der rasche und häufige Wechsel der Ebenen aufgezeigt werden. Stellt die Ebene I die Realwelt des Erzählers dar, dringen die weiteren Ebenen nun immer tiefer (höher) in die imaginäre Welt. Die Spitze bildet die Ebene IV, in der die gemalten Personen gewissermaßen verlebendigt werden.

4. RESÜMEE

In unserem digitalisierten Zeitalter ist es längst nicht mehr lediglich das Fachgebiet der Kunstgeschichte, das sich mit Bildern und deren Macht, Einfluss, Wahrnehmung und Deutung beschäftigt. Längst erlangten sie auch für andere Wissenschaften große Relevanz und sind aus Bereichen wie der Medizin, der Informatik, der Mathematik, aber auch der Kultur- und Geisteswissenschaft nicht wegzudenken. Im Rahmen einer Bildwissenschaft wird versucht, interdisziplinäre Verständigung und ein Zusammenwirken der unterschiedlichsten Fachbereiche zu bewerkstelligen. Die Bilder sind längst auch in die Literatur eingezogen, und zwar auf vielfältigste Weise. Die Einflechtung eines Kunstwerks in einen Text geschah in früherer Zeit hauptsächlich durch die Bildbeschreibung. Der Ursprung und die Wiege der Ekphrasis lässt sich in der antiken Rhetorik finden. Eine Komparation der Künste, in diesem Falle der Malerei und der Dichtkunst, lässt sich schon früh feststellen, und schon Simonides von Keos, Aristoteles, Horaz oder Alberti ziehen diesbezüglich immer wieder ihre Parallelen.

Jedoch lässt sich durchaus eine Diskrepanz erkennen zwischen der Taktik und dem Verfahren der Vergangenheit und jenem der Gegenwart. Die moderne Literatur begegnet der Intermedialität nun auf gänzlich andere Weise, wie dies in den beiden behandelten Romanen verdeutlicht werden konnte. Die Gegenwartsliteratur wendet sich fallweise schlichtweg ab von der „ekphrastischen“ Praxis und offenbart einen neuen Weg. Die Bilder definieren sich als Expression respektive Impression und dienen in dieser Funktion vorrangig dazu, den Protagonisten des jeweiligen Romans zu definieren und zu stabilisieren. Der Autor nutzt sie, um die Entwicklung einer Figur zu untermauern, oder gar, um dem Fortgang der Handlung neue Anreize zu liefern. Unterstreichen sie in „Im Licht der Lagune“ die Persönlichkeit, Kunstauffassung und Besonderheit des Protagonisten, werden sie bei Christoph Geiser geradezu unerlässlich für die Handlung. Diese könnte vom Protagonisten und dessen Realwelt allein kaum getragen werden, sie stützt sich stark auf die Gemälde und auf deren Schöpfer, während die Gemälde ihrerseits wiederum den Protagonisten und dessen Inneres, dessen Gedankenwelt erläutern. Bilder gestalten sich als durchaus handlungesbestimmend. Vor allem wird dies in „Im Licht der Lagune“ deutlich, als die Bilder dem Conte die Liaison Andreas mit Caterina „verraten“ und dieser Andrea daraufhin denunziert. Der Roman „Das geheime Fieber“ beginnt und endet mit einem Bild. Der Protagonist scheint keine Vergangenheit zu haben, erst der erste Bildeindruck, jener eines Bildes Rembrandts, eröffnet die Geschichte, und ein Bild Caravaggios lässt die Reise beginnen. Durch die Beschreibung der Bilder konstituiert sich erst ein großer Teil der Charakterisierung des Ich-Erzählers, durch seinen

Umgang mit ihnen wird er erst als Person greifbar, während gleichzeitig seine Persönlichkeit zunehmend in der (Bild-)Welt des Künstlers Caravaggio aufgeht.

Beide Autoren scheinen sich intensiv mit Leben und Werk der jeweiligen Künstler auseinandergesetzt zu haben. Jedoch unterscheiden sich die Vorgangsweisen der beiden Schriftsteller beträchtlich. In Ortheils Roman stellt die Intertextualität ein signifikantes Merkmal dar. Er zitiert und paraphrasiert vor allem historische Quellen, die oft auch aus genau der Zeit stammen, in die Ortheil seine Leser entführt. Er studiert zahlreiche Quellen („Gazzetta Veneta“, „Modern Painters“) und versucht, dem Leser die damalige Lebenswelt, aber auch die damalige Kunstauffassung dadurch so authentisch wie möglich vor Augen zu führen. Beinahe könnte ihm dadurch eine Art wissenschaftliches Arbeiten attestiert werden. Ortheil bedient sich nicht der „heutigen“ Sicht, die die Größe und das Verdienst Turners allumfassend anerkennt, sondern legt den Figuren Auslegungen in den Mund, die der damaligen Zeit entgegenkommen. Lediglich der Bruder des Conte scheint offen zu sein für die neue spezifische Malweise des Protagonisten (die jener William Turners gleicht). Antonio di Barbaro scheint die gegenwärtige Kunstauffassung zu vertreten, er erkennt das große Talent, doch diese „neue“ Kunstanschauung tritt erst auf den letzten Seiten des Romans hervor, als würde sich die Vergangenheit langsam der Zukunft öffnen. Ortheil bemüht sich um größtmögliche Objektivität und speist diese aus den Quellen der Geschichte. Geiser hingegen arbeitet in jeder Hinsicht gegensätzlich. Ihm ist eine tiefe Subjektivierung zu diagnostizieren. Er nimmt kaum Rücksicht auf den Leser und auf dessen Hintergrundwissen. Der Ich-Erzähler entwickelt sich im Laufe der Zeit respektive des Romans immer mehr zu einem kunsthistorischen Experten. Dem unvorbereiteten Leser, der mit den Bildern Caravaggios nicht vertraut ist, mögen viele „Beschreibungen“ Geisers als kryptische Visionen des Ich-Erzählers erscheinen, die der Autor kreativ aneinanderreihet. Diese Technik steigert sich, bis beinahe eine Aufhebung der Realitätsebene festzustellen ist. Geiser macht sich die Person und die Werke Caravaggios „zu Eigen“, er lässt die Figuren subjektiv ausgelegte und vermutlich nie stattgefunden Unterhaltungen führen, die er allerdings doch wieder in den kunsthistorisch belegbaren Rahmen einbettet. Auch dadurch fließen reale und fiktive Welt ineinander. Ein Leser, der mit Caravaggios Werken vertraut ist, macht sich nun auf die Suche nach Bildfragmenten, die er vielleicht einem Gemälde zuordnen kann. Umso mehr Gemälde von Caravaggio dem Leser präsent sind, umso häufiger wird er auf dessen Bilder stoßen. Auch Geiser widmete sich wohl einem intensiven Studium, allerdings nicht, wie Ortheil, der historischen Quellen der Zeit, in der der Maler wirkte. Geisers Wissen ist vor allem das des

Kunsthistorikers und Kunstkenners, zweifellos befasste er sich aufmerksam mit der kunsthistorischen Sekundärliteratur zu Caravaggio. Daneben wird aber auch deutlich, dass Geiser mit den (Laokoon-) Schriften von Lessing, Winckelmann und Goethe vertraut ist, da sich einzelne Motive der damaligen Diskussion in Geisers Roman wiederfinden.

Die Frage, ob die jeweils charakteristische Maltechnik in der Schreibweise des Autors eine Analogie findet oder sich spiegelt, ist schwer zu beantworten. Ortheil präsentiert einen Roman, der durch eine chronologisch-lineare Handlungsführung und eine eher konventionelle Erzähltechnik gekennzeichnet ist. Durch die beschriebenen synästhetischen Empfindungen, welche den Text durchziehen, könnte man ihm eine impressionistische Tendenz attestieren, und die kunsthistorische Forschung sieht in Turner einen Vorläufer des Impressionismus. Der Malweise Turners, vor allem aber Andreas sind eventuell gar expressionistische Züge nachzuweisen. Die verwendeten Farbbegriffe sind zumeist aus Subjektiven zusammengesetzt, die die Grundfarben benennen, wodurch keine präzise Definition der spezifischen Farben der Gemälde nicht gegeben ist. Daher entsprechen die Benennungen wenig den kaleidoskopischen Farbeindrücken, die für Turners Bilder so charakteristisch sind. In Christoph Geisers Roman findet die künstlerische Technik Caravaggios kaum Entsprechung im literarischen Schreiben. Der Autor, der explizit „modern“ arbeitet (die Modernität definiert sich u.a. durch die unterschiedlichen Erzählebenen und die generelle „Offenheit“ des Romans), widmet sich einem Künstler, der zu seiner Zeit ebenfalls ein Neuerer war, jedoch zeigt sich die Neuheit zur damaligen Zeit durch einen schonungslosen Naturalismus, der den bis dahin geltenden Manierismus ablöste. Somit wäre Caravaggio ein bis zum Extrem gesteigerter Realismus zu konstatieren, der nun wiederum Geiser allerdings abzusprechen wäre. Die Verlebendigung des Bildpersonals beziehungsweise dessen Verselbständigung in der Phantasie des Betrachters wird womöglich erst durch Caravaggios naturalistische Darstellung ausgelöst – der Naturalismus perfektioniert sozusagen die Fiktion. Während man bei Ortheil auf die Suche nach Texten geht, die möglicherweise in seinen Roman einfließen oder die er zitiert, sucht man bei Geiser nach möglichen Bildern, die er in den Text einbaut. Wo Ortheil vor allem intertextuell arbeitet, ist bei Geiser ein stärkerer Hang zur Intermedialität festzustellen. Metarelationale Bezüge konnten bei Geiser in der Handlung, im Thema, im Bereich der Produktion, der Rezeption, der Struktur und der Materialität gefunden werden. Bei Ortheil ergab die Analyse Bezüge im Bereich der Charaktere und im Sprachstil. Die Analyse der beiden Romane hinsichtlich ihrer jeweiligen Bildverarbeitung gestaltete sich als bunter und vielseitiger als gedacht. Weitere Forschungen zu diesem Thema werden mit

Sicherheit lohnenswert sein und möglicherweise den Forscher immer wieder zu erstaunlichen Erkenntnissen führen. In unserer schnelllebigen Zeit ist kaum abzusehen, welche Möglichkeiten der Darstellung und Übermittlung von Bildern die Zukunft bereithalten mag. Bilder und Literatur befruchten sich seit jeher gegenseitig und tragen zur gegenseitigen Entwicklung und Entfaltung bei. Zweifellos werden neue Medien die Literatur stets vor neue Herausforderungen stellen. Die Literatur wird diese annehmen.

5. Literaturverzeichnis

5.1. Primärliteratur

Geiser, Christoph: Das geheime Fieber. Zürich: Nagel und Kimche 1987.

Ortheil, Hanns-Josef: Im Licht der Lagune. München: Luchterhand²2000. [1. Auflage 1999]

Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 1982. (Reclams Universal-Bibliothek. Nr. 7828)

Alberti, Leon Battista: Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei. Herausgegeben, eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Christoph Schaublin unter Mitarbeit von Kristine Patz. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2000.

Bodmer, Johann Jacob: Johann Jacob Bodmers critische Betrachtungen über die poetischen Gemähldte der Dichter. Mit einer Vorrede von Johann Jacob Breitinger. Zürich: Conrad Drell und Comp. 1741. <http://archive.org/stream/johannjacobbodme00bodm#page/n3/mode/2up>

Bodmer, Johann Jacob: Die Discourse der Mahlern. Hg. von Theodor Vetter. 1721–1722. Bibliothek älterer Schriftwerke der deutschen Schweiz. Hg. von Jacob Bächtold und Ferdinand Vetter. Frauenfeld: J. Hubers Verlag 1891.
<http://archive.org/stream/diediscoursederm00bodm#page/n7/mode/2up>

Diderot, Denis: Ästhetische Schriften. Westberlin: Verlag das Europäische Buch 1984.

Goethe, Johann Wolfgang von: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Die Farbenlehre. Band 10. Herausgegeben von Peter Schmidt. München: Carl Hanser 1989.

Goethe, Johann Wolfgang von: Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen. Band 12. München: Beck 1978.

Goethe, Johann Wolfgang von: Italienische Reise. Kommentiert von Herbert von Einem. München: Verlag C.H. Beck⁷2002.

Gottsched, Johann Christoph: Schriften zur Literatur. Herausgegeben von Horst Steinmetz. Stuttgart: Reclam 1972. (Reclams Universal-Bibliothek Nr.9361)

Hagedorn, Christian Ludwig von: Betrachtungen über die Mahlerey. Erster Theil. Leipzig: Johann Wendlern 1796.
<http://archive.org/stream/betrachtungenbe00haggoog#page/n12/mode/2up>

Harsdoerffer, Georg Friedrich: Poetischer Trichter. Die teutsche Dicht- und Reimkunst. Mit einem Anhang von der teutschen Sprache durch ein Mitglied der hochlöblichen Fruchtbringenden Gesellschaft. Nürnberg: In Verlegung Wolfgang Endters 1698.
http://books.google.at/books?id=9LM6AAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gb_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik. Dritter Teil. Die Poesie. Herausgegeben von Rüdiger Bubner. Stuttgart: Reclam 1971. (Universal-Bibliothek Nr. 7985 [4])

Hoffmann, E.T.A.: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Späte Prosa. Briefe. Tagebücher und Aufzeichnungen. Juristische Schriften. Werke 1814-1822. Band 6. Herausgegeben von Gerhard Allroggen, Friedhelm Auhuber u.a. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2004. (Bibliothek deutscher Klassiker 185)

Hoffmann, E.T.A.: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Werke 1816-1820. Band 3. Herausgegeben von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1985. (Bibliothek deutscher Klassiker 7)

Hoffmann, E.T.A.: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Die Serapionsbrüder. Band 4. Herausgegeben von Wolf Segebrecht unter Mitarbeit von Ursula Segebrecht. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2001. (Bibliothek deutscher Klassiker 175)

Horaz, Quintus Horatio Flaccus: Epistula ad Pisones. De Arte Poetica. Brief an die Pisonen. Über die Dichtkunst. Lateinisch/ Deutsch. Übersetzt und mit einem Nachwort herausgegeben von Eckart Schäfer. Stuttgart: Reclam 1972. (Reclams Universal-Bibliothek. Nr. 9421)

Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Mit einem Nachwort von Ingrid Kreuzer. Stuttgart: Reclam 1964. (Reclams Universal-Bibliothek Nr. 271)

Lessing, Gotthold Ephraim: Fabeln. Abhandlung über die Fabel. Herausgegeben von Heinz Rölleke. Stuttgart: Reclam 1986. (Reclams Universal Bibliothek Nr. 27)

Meckel, Christoph: Ein roter Faden. Gesammelte Erzählungen. München: Carl Hanser Verlag 1983.

Quintilianus, Marcus Fabius: Ausbildung des Redners. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995. Buch VII – XII.

Quintilianus, Marcus Fabius: Ausbildung des Redners. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995. Buch VII – XII.

Storm, Theodor: Erzählungen. Herausgegeben von Rüdiger Frommholz. Stuttgart: Reclam 2010. (Reclams Universal- Bibliothek Nr. 6144)

Storm, Theodor: Aquis Submersus. Stuttgart: Reclam 2003. (Reclams Universal-Bibliothek Nr. 6014)

5.2. Sekundärliteratur

Selbstständige Publikationen

Arnheim, Rudolf: Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges. Berlin: Walter de Gruyter ³2000.

Arnheim, Rudolf: Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff. Köln: DuMont 1996. (DuMont Dokumente: Reihe Kunstgeschichte, Wissenschaft)

Belting, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München: Beck⁵2000.

Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 225)

Brown, David Blayney (Hg.): Joseph Mallord William Turner. Katalogbuch anlässlich der Ausstellung „Joseph Mallord William Turner“ im Bank Austria Kunstforum Wien, 5. März bis 1. Juni 1997. Eine Ausstellung der Tate Gallery, London und des Kunstforums Wien. Wien: Bank Austria Kunstforum 1997.

Buch, Hans Christoph: Ut Pictura Poesis. Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács. München: Carl Hanser 1972. (Literatur als Kunst. Eine Schriftenreihe, herausgegeben von Walter Höllerer)

Dieterle, Bernard: Erzählte Bilder. Zum narrativen Umgang mit Gemälden. Marburg: Hitzeroth 1988. (Artefakt; 3)

Durzak, Manfred (Hg.): Hanns-Josef Ortheil. Im Innern seiner Texte. Studien zu seinem Werk. München: Piper 1995.

Ebert-Schifferer, Sybille: Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk. München: C.H. Beck 2009.

Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk. Übersetzt von Günter Memmert. Frankfurt am Main: Suhrkamp⁶1993.

Eybl, Franz: Aufklärung als Bücherkampf. Medienhistorische Lektüren zur Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Skriptum zur Vorlesung. Wien 2009/10.

Eykman, Christoph: Über Bilder schreiben. Zum Umgang der Schriftsteller mit Werken der bildenden Kunst. Heidelberg: Winter 2003. (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte; 198)

Faust, Wolfgang Max: Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur. Vom Kubismus zur Gegenwart. Köln: DuMont 1987. (DuMont Taschenbücher; 196)

Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft; 96)

Gage, John: Die Sprache der Farben. Bedeutungswandel der Farbe in der bildenden Kunst. Aus dem Englischen übersetzt von Bram Opstelten. Ravensburg: Ravensburger Buchverlag 1999.

Gage, John: Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart. Übersetzt von Magda Moses. Leipzig: Seemann 2001.

Greif, Stefan: Die Malerei kann ein sehr beredtes Schweigen haben: Beschreibungskunst und Bildästhetik der Dichter. München: Fink 1998.

Ingarden, Roman: Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk – Bild – Architektur – Film. Tübingen: Max Niemeyer 1962.

Kemp, Wolfgang (Hg.): John und Effie Ruskin: Briefe aus Venedig. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag 1995. (Korrespondenzen; 9)

Knapp, Thyra: „Ja, ihr seid gemalt.“ Ekphrasis and the Outsiders in three postmodern German novels. Ann Arbor Michigan: Proquest 2008.

Lechner, Sonja: Nuda Veritas. Caravaggio als Aktmaler. Rezeption und Revision von Aktdarstellungen der römischen Reifezeit. München: scaneg 2006. (Beiträge zur Kunstwissenschaft; 85)

Lehmann, Beat: Rot ist nicht „rot“ ist nicht (rot). Eine Bilanz und Neuinterpretation der linguistischen Relativitätstheorie. Tübingen: Gunter Narr 1998.

Maar, Christa und Hubert Burda: Iconic turn. Die neue Macht der Bilder. Köln: DuMont³2005.

Mai, Martina: Bilderspiegel – Spiegelbilder. Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst in Malerromanen des 20. Jahrhunderts. Würzburg: Königshausen und Neumann 2000. (EPISTEMATA Würzburger Wissenschaftliche Schriften Reihe Literaturwissenschaft Band 325 – 2000)

Merleau-Ponty, Maurice: Das Auge und der Geist. Philosophische Essays. Reinbek: Rowohlt 1967.

Mitchell, W.J.T.: Bildtheorie. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Gustav Frank. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.

Monnier, Philipp: Venedig im achtzehnten Jahrhundert. München: Georg Müller 1928.

Mosthaf, Franziska: Formen und Funktionen der Verarbeitung von Malerei im Roman. Theorie und Praxis in der englischsprachigen Erzählkunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2000. (Horizonte. Studien zu Texten und Ideen der europäischen Moderne. Band 25)

Neumann, Florian: Francesco Petrarca. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1998.

Ortheil, Hanns-Josef und Klaus Siblewski: Wie Romane entstehen. München: Luchterhand 2008.

Panofsky, Erwin: Ikonographie und Ikonologie. Bildinterpretation nach dem Dreistufenmodell. Köln: DuMont 2006.

Panofsky, Erwin: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Köln: DuMont 2002.

Pfotenhauer, Helmut: Sprachbilder. Untersuchungen zur Literatur seit dem achtzehnten Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.

Pfotenhauer, Helmut (Hg.): Wilhelm Heinse: Düsseldorfer Gemäldebriege. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel 1996.

Prater, Andreas: Licht und Farbe bei Caravaggio: Studien zur Ästhetik und Ikonologie des Helldunkels. Stuttgart: Steiner 1992.

Reulecke, Anne-Kathrin: Geschriebene Bilder. Zum Kunst- und Mediendiskurs in der Gegenwartsliteratur. München: Fink 2002.

Romanelli, Giandomenico (Hg.): Venedig. Kunst & Architektur. Band 1. Köln: Könemann 1997.

- Romanelli, Giandomenico (Hg.): Venedig. Kunst & Architektur. Band 2. Köln: Könemann 1997.
- Ruskin, John: Moderne Maler. Band I-II. Im Auszug übersetzt und zusammengefasst von Charlotte Broicher. Leipzig: Diederichs 1902.
- Ruskin, John: Moderne Maler. Band III. Von verschiedenen Dingen. Aus dem Englischen von Hedwig Broda. Leipzig: Diederichs 1906.
- Ruskin, John: Moderne Maler. Band IV. Die Schönheit der Berge. Leipzig: Diederichs 1903.
- Ruskin, John: Moderne Maler. Band V. Die Schönheit des Blattes. Über Wolkenschönheit. Über Beziehungsbegriffe. Aus dem Englischen von W. Schoeleman. Band XIV. Leipzig: Diederichs 1909.
- Schleiermacher, Friedrich: Hermeneutik und Kritik. Mit einem Anhang sprachphilosophischer Texte Schleiermachers. Herausgegeben und eingeleitet von Manfred Frank. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977. (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; 211)
- Simon, Ralf: Der poetische Text als Bildkritik. München: Wilhelm Fink 2009. (eikones Herausgegeben vom Nationalen Forschungsschwerpunkt Bildkritik an der Universität Basel)
- Solender, Katherine: Dreadful fire! Burning of the Houses of Parliament. Museum of Art. Catalog of an exhibition. Cleveland: Cleveland Museum of Art 1984.
- Stanzel, Franz K.: Unterwegs. Erzähltheorie für Leser. Ausgewählte Schriften. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2002.
- Stanzel, Franz K.: Die typischen Erzählsituationen im Roman; dargestellt an Moby Dick, Tom Jones, the Ambassadors, Ulysses u.a. Wien: Braumüller 1955. (Wiener Beiträge zur englischen Philologie; 63)
- Von Rosen, Valeska: Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Berlin: Akademie Verlag 2009.
- Wagner, Monika: William Turner. München: Beck 2011. (Beck'sche Reihe 2514, C.H. Beck Wissen)
- Wandhoff, Haiko: Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters. Berlin: Walter de Gruyter 2003. (Trends in Medieval Philology. Edited by Ingrid Kasten, Niklaus Largier, Mireille Schnyder. Editorial Board: Ingrid Bennewitz, John Greenfield, Christian Kiening, Theo Kobusch, Peter von Moos, Uta Störmer-Caysa. Volume 3)
- Wedewer, Rolf: Zur Sprachlichkeit von Bildern. Ein Beitrag zur Analogie von Sprache und Kunst. Köln: DuMont 1985.
- Wilton, Andrew: Turner und seine Zeit. München: Verlag Hirmer 1987.
- Wilton: J. M. W. Turner: Leben und Werk. Aus dem Englischen übertragen von Guido Meister. München: Hirmer 1979.
- Winckelmann, Johann Joachim: Kleine Schriften und Briefe. Weimar: Böhlau 1960.
- Zeller, Rosmarie: Der neue Roman in der Schweiz. Die Unerzählbarkeit der modernen Welt. Freiburg: Universitätsverlag Freiburg Schweiz 1992. (Seges. Etudes et textes de philologie et

littérature Université de Fribourg Suisse. Studien und Texte zur Philologie und Literatur
Universität Freiburg Schweiz. Studi e testi di folologia e letteratura Università di Friburgo
Svizzera. Neue Folge – Nouvelle série 11)

Zimbardo, Philip und Richard Gerrig: Psychologie. München, Boston: Pearson Studium
¹⁸2008.

Beiträge in Sammelbänden

Bätschmann, Oskar: Pygmalion als Betrachter. In: Kemp, Wolfgang (Hg.): Der Betrachter ist
im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Berlin: Reimer 1992. S. 237-278.

Barthes, Roland: Ist die Malerei eine Sprache? In: Der entgegenkommende und der stumpfe
Sinn. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.
(Kritische Essays, Roland Barthes; 3), S. 157-159.

Barthes, Roland: Weisheit der Kunst. In: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Aus
dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990. (Kritische
Essays, Roland Barthes; 3), S. 187-203.

Benjamin, Walter: Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen.
Metaphysisch-geschichtsphilosophische Studien. In: Gesammelte Schriften II.I.
Herausgegeben von Rolf Tiedeman und Hermann Schweppenhäuser unter Mitwirkung von
Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977. (suhrkamp
taschenbuch wissenschaft 932), S. 140-157.

Benjamin, Walter: Die Aufgabe des Übersetzers. In: Störig, Hans Joachim (Hg.): Das
Problem des Übersetzens. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft ²1969. (Wege der
Forschung; 8), S. 182-195.

Böhme, Gernot: Synästhesien im Rahmen einer Phänomenologie der Wahrnehmung. In:
Adler, Hans und Ulrike Zeuch: Synästhesie. Interferenz – Transfer – Synthese der Sinne.
Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 2002. S. 45-56.

Boehm, Gottfried: Die Wiederkehr der Bilder. In: Boehm, Gottfried (Hg.): Was ist ein Bild?
München: Fink 1994. S. 11-38.

Görner, Rüdiger: In Flagranti–zur Erotik des Kunst–Körpers bei Hanns-Josef Ortheil. In:
Catani, Stephanie, Friedhelm Marx u.a. (Hg.): Kunst der Erinnerung, Poetik der Liebe. Das
erzählerische Werk Hanns-Josef Ortheils. Göttingen: Wallstein 2009. (Poiesis. Standpunkte
der Gegenwartsliteratur. Herausgegeben von Friedhelm Marx. Band 3), S. 111-122.

Graf, Fritz: Ekphrasis. Die Entstehung der Gattung in der Antike. In: Boehm, Gottfried und
Helmut Pfotenhauer (Hg.): Beschreibungskunst–Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der
Antike bis zur Gegenwart. München: Fink 1995.

Goebel, Gerhard: Funktionen des „Buches im Buche“ in Werken zweier Repräsentanten des
„Nouveau Roman“. In: Leube, Eberhard und Luwig Schrader: Interpretation und Vergleich.
Festschrift für Walter Pabst. Berlin: Erich Schmidt 1972. S. 34-53.

Gruber, Jörn: Literatur und Heraldik. Textetymologische Bemerkungen zu André Gides
„charte de la mise en abyme“. In: Arens, Arnold (Hg.): Text-Etymologie. Untersuchung zu
Textkörper und Textinhalt. Festschrift für Heinrich Lausberg zum 75. Geburtstag. Stuttgart:
Steiner 1987. S. 220-230.

Krieger, Murray: Das Problem der Ekphrasis. Wort und Bild, Raum und Zeit – und das literarische Kunstwerk. In: Boehm, Gottfried und Helmut Pfotenbauer (Hg.): Beschreibungskunst–Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart. München: Fink 1995.

Lacan, Jacques: „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint (Bericht für den 16. Internationalen Kongress für Psychoanalyse in Zürich am 17. Juli 1949). In: Schriften I. Ausgewählt und herausgegeben von Norbert Haas. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter 1973. S. 61-70.

Lacan, Jacques: Vom Blick als Objekt Klein a. In: Das Seminar von Jacques Lacan. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Olten: Walter 1978. (Buch XI), S. 73-126.

Öhlschlager, Claudia: „Die Erscheinung der Gewalt ist seltsam schön“. Caravaggio als Ikone tödlicher Obsession bei Christoph Meckel und Christoph Geiser. In: Härle, Gerhard und Wolfgang Popp (Hg.): Ikonen des Begehrens. Bildsprache der männlichen und weiblichen Homosexualität in Literatur und Kunst. Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1997. S. 151-173.

Pezold, Klaus: Gespräch mit Christoph Geiser. In: Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturtheorie. 29. Jahrgang. Berlin und Weimar: Aufbau Verlag 1983/ 9. S. 1604-1634.

Pohl, Ingrid: Christoph Geiser: Das geheime Fieber. In: Günther, Joachim (Hg.): Neue deutsche Hefte. 197/ 35. Jahrgang/ Heft 1/1988. S. 134 – 136.

Polanyi, Michael: Was ist ein Bild? In: Boehm, Gottfried (Hg.): Was ist ein Bild? München: Fink 1994. S. 148-162.

Rosenberg, Raphael: Inwiefern Ekphrasis keine Bildbeschreibung ist. Zur Geschichte eines missbrauchten Begriffs. In: Knappe, Joachim (Hg.): Bildrhetorik. Baden Baden: Verlag Valentin Koerner 2007. S. 271–278.

<http://kunstgeschichte.univie.ac.at/institut/mitarbeiterinnen/raphael-rosenberg/> Stand: 26.03.2012.

Schleiermacher, Friedrich: Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens. In: Störig, Hans Joachim (Hg.): Das Problem des Übersetzens. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft² 1969. (Wege der Forschung; 8), S. 38–70.

Schori, Ruth: Erlöste Kunst. Vom literarischen Umgang mit Bildern: Christoph Geiser und Michelangelo Merisi da Caravaggio. In: Schweizer Monatshefte, 75. Jahr, Heft 7/8. S. 62–66.

Schuller, Marianne: Bilder in gezeichneter Schrift. Franz Marc – Else Lasker- Schüller. In: Fliedl, Konstanze (Hg.): Kunst im Text. Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld/ Nexus 2005. (nexus 72), S. 13–30.

Titzmann, Michael: Theoretisch- methodologische Probleme einer Semiotik der Text- Bild-Relationen. In: Harms, Wolfgang: Text und Bild, Bild und Text. Stuttgart: Metzler 1990. (DFG Symposium 1988, Germanistische Symposien, Berichtsbände; 11), S. 368-384.

Weisstein, Ulrich (Hg.): Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin: Erich Schmidt 1992.

Wolf, Werner: Möglichkeiten und Grenzen der Übertragung literaturwissenschaftlicher Terminologie auf Gegenstände der Kunstwissenschaft. Überlegungen zu einem Weg interdisziplinärer Verständigung am Beispiel von „Erzählsituation“ und „Metafiktion“. In: Eberlein, Johann Konrad (Hg.): Festschrift für Götz Pochat. Zum 65. Geburtstag. Wien: LIT Verlag 2007. (grazer edition. Band 2), S. 355–390.

5.3. Lexika

Beutin, Wolfgang: Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler ⁷2008.

Duden: Das Fremdwörterbuch. Band 5. Neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Herausgegeben von der Dudenredaktion. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Duden Verlag ⁸2005.

Killy, Walther: Literatur-Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache. Gütersloh: Bertelsmann 1988.

Metzler Literaturlexikon. Begriffe und Definitionen. Herausgegeben von Günther und Irmgard Schweikle. Stuttgart: J. B. Metzler ²1990.

Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Band 16. Campagne-Cartellier. München, Leipzig: K.G. Saur 1997.

Thieme-Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Band 15. Leipzig: Seemann 1907-1950.

Thieme-Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, von der Antike bis zur Gegenwart. Band 33. Leipzig: Seemann 1907-1950.

5.4. Weitere themenbezogene Bibliographie

Primärliteratur

Binder, Elisabeth: Der Nachtblaue. Stuttgart: Klett-Cotta 2000.

Binder, Elisabeth: Der Wintergast. Stuttgart: Klett-Cotta 2010.

Churchill, Winston S.: Painting as a Pastime. London: Odhams Press Ltd. and Ernest Benn Ltd. 1949.

Duden, Anne: Das Judasschaf. Berlin: Rotbuch 1985.

Duden, Anne: Der wunde Punkt im Alphabet. Berlin: Rotbuch 1995.

Eichendorff, Joseph von: Das Marmorbild. Anmerkungen von Ursula Regener. Nachwort von Fred Lönker. Stuttgart: Reclam 2008. (Reclams Universal Bibliothek Nr. 18539)

Handke, Peter: Die Lehre der Sainte Victoire. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984. (suhrkamp taschenbuch 1070)

Hofmann, Gert: Der Blindensturz. Erzählung. Darmstadt: Luchterhand 1985.

Kronauer, Brigitte: Die Einöde und ihr Prophet. Über Menschen und Bilder. Stuttgart: Klett-Cotta 1996.

Mann, Heinrich: Künstlernovellen. Pippo Spano, Schauspielerin, Die Branzilla. Stuttgart: Reclam 1987. (Reclams Universal-Bibliothek Nr. 8381)

Pedretti, Erica: Valerie oder Das unerzogene Auge. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986.

Schmatz, Ferdinand: maler als stifter. Poetische Texte zur Bildenden Kunst. Innsbruck: Haymon 1997.

Stifter, Adalbert: Der Nachsommer. Eine Erzählung. Pesth: Verlag Gustav Heckenast 1857.

Tieck, Ludwig: Franz Sternbalds Wanderungen. Herausgegeben von Alfred Anger. Stuttgart: Reclam 2007. (Reclams Universal Bibliothek Nr. 8715)

Tieck, Ludwig: Die Gemälde. Die Verlobung. Die Reisenden. Musikalische Leiden und Freuden. Novellen. Band 17. Berlin: Reimer 1844.

Wackenroder, Wilhelm Heinrich und Ludwig Tieck: Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Herausgegeben von Martin Bollacher. Stuttgart: Reclam 2005. (Reclams Universal-Bibliothek Nr. 18348)

Sekundärliteratur

Benjamin, Walter: Moskauer Tagebuch. Autobiographische Schriften. In: Gesammelte Schriften VI. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985. S. 292-409.

Benjamin, Walter: Meine Reise in Italien zu Pfingsten 1912. Autobiographische Schriften. In: Gesammelte Schriften VI. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985. S. 252-293.

Benjamin, Walter: Zur Ästhetik. In: Gesammelte Schriften VI. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985. S. 109-129.

Benjamin, Walter: Lebensläufe. In: Gesammelte Schriften VI. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985. S. 215-228.

Blumensath, Heinz (Hg.): Strukturalismus in der Literaturwissenschaft. Köln: Kiepenhauer & Witsch 1972.

Broich, Ulrich und Manfred Pfister: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemeyer 1985. (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft; 35)

Drügh, Heinz J. und Maria Moog-Grünewald: Behext von Bildern? Ursachen, Funktionen und Perspektiven der textuellen Faszination durch Bilder. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 2001.

Egger, Irmgard: Italienische Reisen. Wahrnehmung und Literarisierung von Goethe bis Brinkmann. Paderborn: Fink 2006.

Freud, Sigmund: Bildende Kunst und Literatur. Studienausgabe. Band X. Herausgegeben von Alexander Mitscherlich, Angela Richards u.a. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 2000.

Freud, Sigmund: Psychologie des Unbewußten. Studienausgabe. Band III. Herausgegeben von Alexander Mitscherlich, Angela Richards u.a. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2000.

Gombrich, Ernst H.: Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Aus dem Englischen übertragen von Lisbeth Gombrich. Stuttgart: Klett-Cotta 1984.

Gombrich, Ernst H.: Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Stuttgart, Zürich: Belser 1978.

Gombrich, Ernst H.: Geschichte der Kunst. Köln: Phaidon 1959.

Hanak, Werner: Die Ausstellung als Drama. Bielefeld: transcript 2011.

Horstkotte, Silke und Karin Leonhard: Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text. Köln: Böhlau 2006.

Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. München: Fink 1976.

Jauß, Hans-Robert: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

Köhnen, Ralf: Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens. München: Wilhelm Fink 2009.

Kranz, Gisbert: Das Bildgedicht. Theorie, Lexikon. Köln, Wien: Böhlau 1981.

Pfotenhauer, Helmut (Hg.): Poetik der Evidenz. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.

Sachs-Hombach, Klaus (Hg.): Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.

Sachs-Hombach, Klaus (Hg.): Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009.

Schneider, Sabine: Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900. Tübingen: Max Niemeyer 2006.

Sommer, Manfred: Evidenz im Augenblick. Eine Phänomenologie der reinen Empfindung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996. (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; 1291)

Sorensen, Bengt Algot (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur 1. Vom Mittelalter bis zur Romantik. München: Beck ²2003.

Utz, Peter: Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit. München: Fink 1990.

Vietta, Silvio: Ästhetik der Moderne: Literatur und Bild. München: Fink 2001.

Warning, Rainer: Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis. München: Fink ⁴1994. (Uni-Taschenbücher; 303)

Wenzel, Horst: Sehen und Hören, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter. München: Beck 1995.

Zimmermann, Ruben: Bildersprache verstehen. Zur Hermeneutik der Metapher und anderer bildlicher Sprachformen. München: Fink 2000.

5.5. Internetseiten:

Einführung in die Literaturwissenschaft IX. Erzählanalyse. Abrufbar unter: <http://www.literaturwissenschaft-online.uni-kiel.de/veranstaltungen/einfuehrungsvorlesungen/2005/Einf%C3%BChrung09.pdf> Stand: 1. Juli 2012.

Universität Innsbruck: Prozesse der Literaturvermittlung. Literaturvermittlung zwischen den Medien/ Intermedialität. Abrufbar unter: <http://www.uibk.ac.at/literaturvermittlung/intermedialitaet.html> Stand: 1. November 2012.

Pons Deutsch-Italienisches Wörterbuch. Abrufbar unter: <http://de.pons.eu/dict/search/results/?q=spada&l=deit&in=&lf=de>

History of Aids: 1987 – 1992. Abrufbar unter: <http://www.avert.org/aids-history87-92.htm> Stand: 1. November 2012.

„Schreck von drüben“. In: „Der Spiegel“ vom 31. Mai 1982. Abrufbar unter: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14338963.html> Stand: 3. November 2012.

„Der Spiegel“-Artikel vom 7. Februar 1987. Abrufbar unter: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13521186.html> Stand: 3. November 2012.

J. G. Krünitz: Oeconomische Encyclopädie: <http://www.kruenitz1.uni-trier.de/> Stand 12. Dez. 2012

Goethezeitportal: <http://www.goethezeitportal.de/wissen/projektepool/intermedialitaet/autoren/eta-hoffmann/die-serapionsbrueder/frage-der-sinneshierarchien.html> Stand 1. Dezember 2012.

5.6. Abbildungsverzeichnis:

Abb. 1: J.M.W. Turner: „Bridge of Sighs, Ducal Palace and Custom House, Venice: Canaletti Painting“ Oil on Mahagony, 511 x 816 cm, Tate Gallery, London
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-bridge-of-sighs-ducal-palace-and-custom-house-venice-canaletti-painting-n00370> 20.9.2012.

Abb. 2: J.M.W. Turner: „Venice“ 91 x 122 cm, Oil on Canvas. 2. Viertel 19. Jahrhundert. National Gallery of Art, Washington.
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joseph_Mallord_William_Turner_090.jpg 20.9.2012.

Abb. 3: J.M.W. Turner: „Light and Colour (Goethe's Theory) – The morning after the Deluge – Moses writing the book of Genesis“ Oil on Canvas, 787 x 787 cm, exhibited 1843.
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-light-and-colour-goethes-theory-the-morning-after-the-deluge-moses-writing-the-book-n00532> 20.9.2012.

Abb. 4: Michelangelo Merisi da Caravaggio: „Amor vincit omnia“ (Amor als Sieger), 1602, (156 x 113 cm), Staatliche Museen zu Berlin (Gemäldegalerie Berlin).
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/66/Caravaggio_-_Amor_vincit_omnia.jpg 20.9.2012.

Abb. 5: Michelangelo Merisi da Caravaggio: „David und Goliath“, Oil on Canvas, 1606/07, 125 x 101 cm, Galleria Borghese Rom. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/60/Caravaggio_-_David_con_la_testa_di_Golia.jpg. 20.9.2012.

5.7. Abkürzungsverzeichnis: L= Im Licht der Lagune, F= Das geheime Fieber, V= Venedig im achtzehnten Jahrhundert MP I-II, III, IV, V= Modern Painters, Band I-II, III, IV oder V.

6. Anhang

6.1. Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Problem der „Bildverarbeitung“ in der Gegenwartsliteratur. Das gewählte Textkorpus setzt sich aus zwei Romanen zusammen, die aufgrund ihrer unterschiedlichen Vorgangsweise, Bilder zu verarbeiten, ausgesucht wurden. Durch diese Gegenüberstellung wird ermöglicht, die unglaubliche Spannbreite der Möglichkeiten des Umgangs mit Bildern aufzuzeigen. In einem theoretischen Teil wird zunächst die Strömung des „*iconic turn*“ als aktueller Ausgangspunkt der Problematik vorgestellt. Danach wird der Fokus auf die Vergangenheit gelegt, um die Beschreibung von Bild-Text-Relationen in Rhetorik und Literatur kurz darzustellen. Die Entwicklung der Beziehung der Künste wird kurz vorgestellt, wobei die Schriften von Winckelmann, Lessing und Heinse besonders zentralen Stellenwert besitzen, da sich bestimmte Bezüge dazu auch in den modernen Romanen wiederfinden lassen. Um die gegenwärtige Problematik zum Bild-Text-Diskurs zu verdeutlichen, wird außerdem die Relation der beiden Medien kurz umrissen. Besonders dienlich für die Analyse sind Konzepte der *mise en abyme* und der Metarelation, da sie einen intermedialen Vergleich ermöglichen. Der dritte Abschnitt der Arbeit widmet sich der Werkanalyse, in der die Untersuchung anhand von ausgewählten Kriterien erfolgt. Für die Analyse der Romane erwiesen sich vor allem hermeneutische, rezeptionsästhetische und intertextuelle Methoden als besonders adäquat. Die Divergenz der untersuchten Romane wird nicht nur im Sinne ihrer differentiellen Einarbeitung der Kunstwerke, sondern auch in ihrer Struktur und Erzähltechnik dargestellt. Aus dieser Diskrepanz lässt sich erst die unterschiedliche Vorgangsweise der beiden Autoren erklären, Bilder für ihre Texte zu instrumentalisieren. Ortheil nutzt vor allem die Intertextualität, um eine fiktive Konstruktion einer vermeintlich historischen Wirklichkeit zu schaffen. Geiser bedient sich der Intermedialität, um Bilder als Bruchstücke in den Text einzuarbeiten. Ein besonderer Fokus liegt auf der Frage der handlungsbestimmenden Funktion und der charakteristischen Eigenart der Schilderung der Bilder. Weiters rückte die unterschiedliche Quellenverarbeitung ins Zentrum des Interesses, da diese auf die jeweilige Erzählweise rekurriert. Bei beiden Autoren ist ein intensives Quellenstudium festzustellen, wenn sich auch diese Quellen in ihrer Natur zum Teil erheblich unterscheiden. Während Ortheil eher aus historischen Quellen der Zeit, in der der Roman spielt, schöpft und damit eine vermeintliche Objektivität erreicht, widmet sich Geiser eher der kunsthistorischen Sekundärliteratur zu Caravaggio, die er allerdings subjektiv auslegt.

6.2. Abstract

This thesis explores the topic of visual culture for the purpose of incorporating images into text. The study is based on a text corpus consisting of two novels: "Im Licht der Lagune" by Hanns-Josef Ortheil and "Das geheime Fieber" by Christoph Geiser. The texts were selected because they differ greatly in their use of visual images.

The first part of the study is concerned with theoretical approaches to the image-text issue to establish a framework for an analysis of the source material. The image-text issue has attracted much attention within the last two decades following the postulation of the so called "iconic turn". The historical development of the discipline is illustrated by writings by the theorists Harsdörffer, Bodmer, Breitinger, Winckelmann, Lessing and Heinse, and is complemented by a discussion of more recent work on the relationship between image and text and the transposition of images.

The analytical part is concerned with an analysis of such images found in the two novels. Here, hermeneutic methods, the aesthetics of reception and intertextual methods prove to be particularly suitable. The divergence of the treatment of images in the analyzed novels becomes visible not only in terms of their different incorporation of art, but also in their structure and narrative technique. This discrepancy accounts for the varying approaches of using images in the texts. While the approach chosen by Ortheil is mainly based on historical sources and literature on art and culture to recreate the historical mood of 18th century Venice, Geiser chooses a largely subjective approach in the description of the protagonist by using details of paintings by Caravaggio to strengthen the protagonist's imagination of Caravaggio's life, as well as the description of the journey to the places where the artist had lived.

6.3. Werke Caravaggios in der Dramaturgie Christoph Geisers in „Das geheime Fieber“

Ich möchte an dieser Stelle kurz auf die Dissertation von Thyra Knapp („Ja, ihr seid gemalt“. Ekphrasis and the Outsider in three german novels“) verweisen, die sich ebenfalls mit Geisers Roman befasste. Leider wurden in der Arbeit manche Bilder nicht oder falsch aufgeführt (beispielsweise „Narziß“, das Porträt Caravaggios von Ottavio Leoni, aber auch der „Tod der Jungfrau“, „Der schlafende Amor“, „Das Opfer Abrahams“).⁴²¹

Es kann hier gut gezeigt werden, dass die Bilder Caravaggios nicht ausschließlich in der chronologischen Reihenfolge ihrer Entstehung den Weg des Protagonisten vorgeben, sondern dass sich der Autor die Bilder auch zunutze macht, wie sie für den Roman gerade passend erscheinen. Rembrandt, der dem Ich-Erzähler schon auf der ersten Seite⁴²² begegnet, fungiert als Inkarnation der Kunst generell, die das Interesse des Ich-Erzählers bis zu dem Zeitpunkt, an welchem er den Amor erblickt, nicht zu fesseln oder interessieren vermag. Rembrandts Kunst kann als Gegenstück zu Caravaggio gesehen werden. Rembrandt ist dem Ich-Erzähler „zu pastös. Verschwommen, wie im Alkoholdämmer.[...] Rembrandt, in ältlichen Museumssälen, stinkt.“⁴²³

Rembrandt: Mann mit Goldhelm 1650 (und als Bildtitel genannt noch 2 weitere Werke Rembrandts, „Moses zerschmettert die Gesetzestafeln“ und „Der Mennonitenprediger Anslo und seine Frau“)

(Christus am Ölberg, Matthäus mit dem Engel, beide verschollen).

Amor vincit omnia – Amor als Sieger 1601/02 (156 x 113 cm, Staatliche Museen, Berlin)

Skizze Porträt Caravaggios, posthum gemalt von Ottavio Leoni 1621 (von Knapp als „unclear which“ bezeichnet)⁴²⁴

Enthauptung des Johannes des Täufers, 1608 (361 x 520 cm, St. John's Co-Cathedral, La Valletta, Malta)

Das Emmausmahl, 1601 (141 x 196,2 cm, National Gallery, London)

Fruchtschälender Knabe, 1591/92 (65 x 52 cm, Sammlung Longhi, Florenz)

Früchtekorb 1595/96 (46,7 x 60,8 cm, Pinacoteca Ambrosiana, Mailand)

Das Opfer Abrahams, um 1597/98 (104 x 135 cm, Galerie der Uffizien, Florenz)

⁴²¹ Vgl. Knapp: „Ja, ihr seid gemalt“, S. 203.

⁴²² Und nicht Amor, wie Ruth Schori dies in ihrem Aufsatz behauptet. Vgl. Schori: Erlöste Kunst, S. 62.

⁴²³ Geiser: Fieber, S. 8.

⁴²⁴ Vgl. Knapp: „Ja, ihr seid gemalt“. S. 203.

An dieser Stelle erwähnt Thyra Knapp den „Narziß“ – allerdings wird der Fontana delle Tartarughe beschrieben.⁴²⁵

Johannes der Täufer, 1602 (129 x 95 cm, Pinacoteca Capitolina, Rom)

Die Falschspieler (1594/95) (91,5 x 128,2 cm, Kimbell Art Museum, Fort Worth)

Porträt des Kardinal Del Monte von Ottavio Leoni

Sog. Bacchino malato, 1593 (67 x 53 cm, Galleria Borghese, Rom)

Bacchus, 1593/94 (95 x 85 cm, Galerie der Uffizien, Florenz)

Statue Giordano Bruno, Campo di Fiori

Die Musiker, 1595 (92 x 118,5 cm, Metropolitan Museum of Art, New York)

Die sieben Werke der Barmherzigkeit, 1606 (390 x 260 cm, Chiesa del Pio Monte della Misericordia, Neapel)

Ekstase des hl. Franziskus, 1594 (92,5 x 127,8 cm, Wadsworth Atheneum, Hartford)

Martyrium des hl. Matthäus, 1599/1600 (323 x 343 cm, Contarelli Kapelle, San Luigi dei Francesi, Rom)

Berufung des hl. Matthäus, 1600 (322 x 340 cm, Contarelli Kapelle, San Luigi dei Francesi, Rom)

Judith und Holofernes, 1598/99 (145 x 195 cm, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rom)

Der Tod Mariens 1605-1606 (369 x 245 cm, Louvre, Paris)

Martyrium des hl. Matthäus 1599/1600 (323 x 343 cm, Contarelli Kapelle, San Luigi dei Francesi, Rom)

Bekehrung Pauli, 1604 (230 x 175 cm, Cerasi Kapelle, Santa Maria del Popolo, Rom)

Kreuzigung Petri, um 1604 (230 x 175 cm, Cerasi Kapelle, Santa Maria del Popolo, Rom)

Geißelung Christi, 1607 (?) (134,5 x 175,4 cm, Museo Nazionale di Capodimonte, Neapel)

Bekehrung Pauli, 1600/01 (230 x 175 cm, Cerasi Kapelle, Santa Maria del Popolo, Rom)

Pilgermadonna oder Loreto-Madonna, 1604/05 (260 x 150 cm, Sant'Agostino, Rom)

Madonna dei Palafrenieri, 1606 (292 x 211 cm, Galleria Borghese, Rom)

Grablegung Christi, 1603/04 (300 x 203 cm, Vatikanische Museen)

⁴²⁵ Vgl. ebd., S. 203.

Tod der Jungfrau 1605/06 (369 x 245 cm, Louvre, Paris)

Geißelung Christi, 1607 (134,5 x 175,4 cm, Museo Nazionale di Capodimonte, Neapel)

Die Enthauptung Johannes des Täufers, 1608 (361 x 520 cm, St. John's Co-Cathedral, La Valletta, Malta)

Schlafender Amor, 1608 (71 x 105 cm, Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Florenz)

Johannes der Täufer, 1602/03 oder 1609/10 (wahrscheinlich) (159 x 124 cm, Galleria Borghese, Rom)

Bildnis des Großmeisters Alof de Wignacourt, 1607 (195 x 134 cm, Musée du Louvre, Paris)

Die Enthauptung Johannes des Täufers, 1608 (361 x 520 cm, St. John's Co-Cathedral, La Valletta, Malta)

Der hl. Hieronymus, 1606 oder 1607/08 (wahrscheinlich) (117 x 157 cm, Museum of St. John, La Valletta, Malta)

David und Goliath, 1606/07 (125 x 101 cm, Galleria Borghese, Rom)

Hl. Magdalena in Ekstase

David und Goliath, 1606/07 (125 x 101 cm, Galleria Borghese, Rom)

6.4. Werke Caravaggios in chronologischer Reihenfolge⁴²⁶

(Kopie?) Fruchtschälender Knabe, 1591/1592 (65 x 52 cm, Sammlung Longhi, Florenz)

(Kopie?, überarbeitetes Original?) Porträt Bernardino Cesari, 1593 (63 x 42 cm)

Sog. Bacchino malato, 1593 (67 x 53 cm, Galleria Borghese, Rom)

Knabe mit Früchtekorb, 1593/94 (70 x 67 cm, Galleria Borghese, Rom)

Bacchus, 1593/94 (95 x 85 cm, Galerie der Uffizien, Florenz)

Jüngling, von einer Eidechse gebissen, 1593/94 (65,8 x 52,3 cm, Sammlung Longhi, Florenz)

Reuige Magdalena, 1594 (122,5 x 98,5 cm, Galerie Doria-Pamphilj, Rom)

Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, 1594 (135,5 x 166,5 cm, Galerie Doria-Pamphili, Rom)

Die handlesende Zigeunerin, 1594 (99 x 131 cm, Louvre, Paris)

Ekstase des hl. Franziskus, 1594 (92,5 x 127,8 cm, Wadsworth Atheneum, Hartford)

Die Falschspieler, 1594/95 (91,5 x 128,2 cm, Kimbell Art Museum, Fort Worth)

⁴²⁶ Vgl. Ebert- Schifferer: Caravaggio, S. 285-298.

Die handlesende Zigeunerin, 1595 (116 x 152 cm, Pinacoteca Capitolina, Rom)

Die Musiker, 1595 (92 x 118,5 cm, Metropolitan Museum of Art, New York)

Der Lautenspieler, 1595/96 (94 x 119 cm, The Hermitage, St. Petersburg)

Früchtekorb, 1595/96 (46,7 x 60,8 cm, Pinacoteca Ambrosiana, Mailand)

Jüngling, von einer Eidechse gebissen, 1596 (66 x 49,5 cm, National Gallery, London)

Der Lautenspieler, 1596 (100 x 126,5 cm, Metropolitan Museum of Art, New York)

Medusa, um 1596 (Durchmesser 48 cm, Privatbesitz)

Martha bekehrt Magdalena, 1597/98 (100 x 134,5 cm, Institute of Arts, Detroit)

Hl. Katharina, 1597/98 (173 x 133 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid)

Medusa, 1597/98 (Durchmesser 55,5 cm, Galerie der Uffizien, Florenz)

Das Opfer Abrahams, um 1597/98 (104 x 135 cm, Galerie der Uffizien, Florenz)

Judith und Holofernes, 1598/99 (145 x 195 cm, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rom)

Jupiter, Neptun und Pluto, 1599 (Casino Boncompagni Ludovisi, Rom)

Hl. Matthäus, 1599 (223 x 183 cm, verschollen)

Martyrium des hl. Matthäus, 1599/1600 (323 x 343 cm, Contarelli Kapelle, San Luigi dei Francesi, Rom)

Berufung des hl. Matthäus, 1600 (322 x 340 cm, Contarelli Kapelle, San Luigi dei Francesi, Rom)

David und Goliath, 1600/01 (110 x 91 cm, Museo del Prado, Madrid)

Bekehrung Pauli, 1600/01 (237 x 189 cm, Odescalchi Barbi Collection, Rom)

Das Emmausmahl, 1601 (141 x 196,2 cm, National Gallery, London)

Porträt Fillide Melandroni, nach 1601 (66 x 53 cm)

Amor als Sieger, 1601/02 (156 x 113 cm, Staatliche Museen, Berlin)

Hl. Matthäus, 1602 (295 x 195 cm)

Johannes der Täufer, 1602 (129 x 95 cm, Pinacoteca Capitolina, Rom)

Gefangennahme Christi, 1602 (133 x 169,5 cm)

Johannes der Täufer, 1602/03 (1 (73,4 x 132,1 cm, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City)

Dornenkrönung, 1602/03 (127 x 166,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien)

Der ungläubige Thomas, um 1603 (107 x 146 cm, Schloss Sanssouci, Potsdam)

Porträt Maffeo Barberini, 1603 (?)

Meditierender hl. Franziskus, um 1603 (?) (125 x 93 cm, Galleria Nazionale D'Arte Antica, Rom)

Grablegung, 1603/04 (300 x 203 cm, Pinacoteca Vatican)

Bekehrung Pauli, um 1604 (230 x 175 cm, Cerasi Kapelle, Santa Maria del Popolo, Rom)

Kreuzigung Petri, um 1604 (230 x 175 cm, Cerasi Kapelle, Santa Maria del Popolo, Rom)

Pilgermadonna oder Loreto-Madonna, 1604/05 (260 x 150 cm, Sant'Agostino, Rom)

Dornenkrönung, um 1604/05 (178 x 125 cm, Cassa di Risparmi, Prato)

Christus am Ölberg, um 1605 (154 x 222 cm, verschollen)

Rosenkranzmadonna, 1605/06 (365 x 250 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien)

Tod der Jungfrau, 1605/06 (369 x 245 cm, Louvre, Paris)

Madonna dei Palafrenieri, 1606 (292 x 211 cm, Galleria Borghese, Rom)

Der hl. Hieronymus, 1606 (112 x 157 cm, Galleria Borghese, Rom)

Meditierender hl. Franziskus, 1606 (128 x 90 cm, Museo Civico „Ala Ponzzone“, Cremona)

Das Emmausmahl, 1606 (141 x 175 cm, Pinacoteca di Brera, Mailand)

Die sieben Werke der Barmherzigkeit, 1606 (390 x 260 cm, Chiesa del Pio Monte della Misericordia, Neapel)

Geißelung Christi, um 1606/07 (134,5 x 175,4 cm, Musée des Beaux-Arts, Rouen)

Salome erhält das Haupt des Täufers, 1606/07 (91,5 x 106,7 cm, National Gallery, London)

Die Kreuzigung des hl. Andreas, 1606/07 (202,5 x 152,7 cm, Museum of Art, Cleveland)

David und Goliath, 1606/07 (125 x 101 cm, Galleria Borghese, Rom)

Geißelung Christi, 1607 (?) (134,5 x 175,4 cm, Museo Nazionale di Capodimonte, Neapel)

Bildnis des Großmeisters Alof de Wignacourt, 1607 (195 x 134 cm, Musée du Louvre, Paris)

Bildnis eines Malteserritters (Fra Antonio Martelli), 1607/08 (118,5 x 95 cm, Galleria Palatina (Palazzo Pitti), Florenz)

Hl. Hieronymus, 1607/08 (117 x 157 cm, Museum of St. John, La Valletta, Malta)

Schlafender Amor, 1608 (71 x 105 cm, Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Florenz)

Mariä Verkündigung, 1608 (285 x 205 cm, Musée des Beaux Arts, Nancy)

Die Enthauptung Johannes' des Täufers, 1608 (361 x 520 cm, St. John's Co-Cathedral, La Valletta, Malta)

Begräbnis der hl. Lucia, 1608 (408 x 300 cm, Bellomo Museum, Syrakus)

Die Auferweckung des Lazarus, 1609 (380 x 275 cm, Museo Regionale, Messina)

Die Anbetung der Hirten, 1609 (314 x 211 cm, Museo Nazionale , Messina)

Geburt Christi mit den hl. Franziskus und Lorenz, 1609 (268 x 197 cm, Oratorium von San Lorenzo, Palermo)

Johannes der Täufer, 1609/10 (159 x 124 cm, Galleria Borghese, Rom)

Martyrium der hl. Ursula, 1610 (154 x 178 cm, Galleria di Palazzo Zevallos Stigliano, Neapel)

(Kopie? Überarbeitetes Original?) Johannesknabe an der Quelle trinkend, 1610 (127 x 95 cm, Privatbesitz)



Abbildung 1:

J.M.W. Turner:

„Bridge of Sighs, Ducal Palace and Custom House, Venice: Canaletti Painting.“

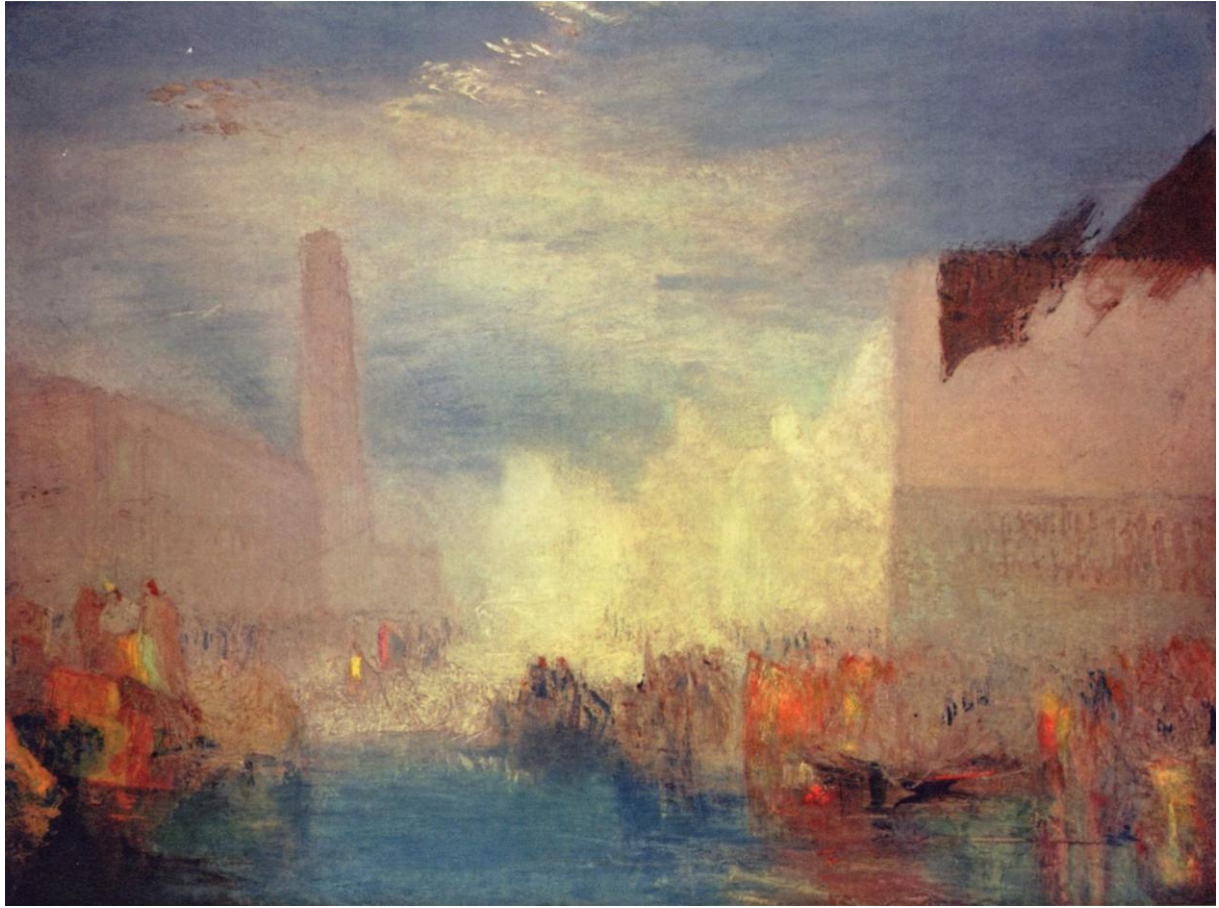


Abbildung 2: J.M.W. Turner: „Venice.“



Abbildung 3: J.M.W. Turner: „Light and Colour (Goethe's Theory) – The morning after the Deluge – Moses writing the book of Genesis.“



Abbildung 4: Michelangelo Merisi da Caravaggio: „Amor vincit omnia.“



Abbildung 5: Michelangelo Merisi da Caravaggio: „David und Goliath“.

Lebenslauf der Verfasserin

Rebecca Ruis, geboren in Linz/ Oberösterreich.

Matura an der Höheren Lehranstalt für wirtschaftliche Berufe Linz/ Landwiedstraße.

Diplomstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Uni Wien.

Diplomstudium der Deutschen Philologie an der Uni Wien.

Fremdsprachen: Englisch, Französisch.

Beschäftigt im Museum für angewandte Kunst (MAK), Wien.