



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Transmediales Erzählen in *Ganymed Goes Europe*

Das Tableau Vivant als intermediale Zitatkunst in Text
und Aufführung

verfasst von / submitted by

Anne Domrös, Bachelor of Arts (BA)

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree
of

Master of Arts (MA)

Wien, 2016 / Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 582

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und Medien-
theorie

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister

Inhalt

1. Einleitung	4
2. „Ganymed Goes Europe“	5
2.1. Konzept	5
2.2. Zur Szenografie	6
2.2.1. Der Rundgang	6
2.2.2. Foyer und Stationen	7
2.2.3. „Der plötzliche Tanz“	7
3. Schauplatz Museum	8
3.1. Zum Begriff »Museum«	8
3.2. Erzählen im Museum	10
3.3. Charakteristika musealer Narrationen	12
3.4. Perspektiven	15
4. Text als Transferzone	17
4.1. Vorworte	17
4.2. Transtextualität	19
4.3. Der Hypertext als Modell der Zitation	20
4.4. Transmedialität	23
4.5. Das Erzählen auf der Schwelle	28
5. Tableaux Vivants in „Ganymed Goes Europe“	29
5.1. Das Lebende Bild als intermediale Praxis	29
5.2. Das Bild: Graf von Sinzendorf	31
5.3. Das Tableau Vivant im Text	33
5.3.1. Inhalt	33
5.3.2. Rahmungen	35
5.3.3. Augenblick und Pose	38
5.3.4. Standardisierte Bilder	45
5.3.5. Die Intermedialität des Tableau Vivants	48
5.4. Tableaux Vivants in der Aufführung	50
5.4.1. Bild-Text-Aufführung	50
5.4.2. Pose und Bewegung	52
5.4.3. Reproduzierbarkeit	57
5.4.4. Blickakte	58

6. Ganymed – der Bote.....	65
7. Funktionen der Lebenden Bilder.....	70
7.1. Transmediales Erzählen als Kulturstiftung	70
7.2. Partizipation als Museumskonzept.....	75
8. Fazit.....	79
9. Anhang	81
I. Der plötzliche Tanz	81
II. Literaturverzeichnis.....	85
III. Internetquellen.....	87
IV. Abbildungsverzeichnis	88
V. Abstract	89
VI. Curriculum Vitae.....	Fehler! Textmarke nicht definiert.

1. Einleitung

Hinsichtlich aktueller Ausstellungen in der Museumslandschaft Wien wird deutlich, inwiefern die Museen in Bewegung geraten sind und sich zunehmend an Zielgruppen- und Marktanalysen orientieren. Ausstellungen wie „STAR WARS Identities“, die zu Jahresbeginn 2016 im MAK Wien zu besuchen ist, bringen diesen Trend exemplarisch zum Ausdruck. Es zeigt, dass sich das Museum als Institution im Wandel befindet und seine Identität wieder aktiv hinterfragt. Grund dafür ist der spürbare Rückgang von Besuchern, die den Fortbestand der Einrichtungen maßgeblich gefährden. Ein Versuch, Kunst zu vermitteln und zugleich gesellschaftliche Bedürfnisse aufzugreifen, hat Jacqueline Kornmüller in Kooperation mit dem Kunsthistorischen Museum in Wien unternommen. Unter dem Titel „Ganymed Goes Europe“ vereint die Regisseurin ein Konzept aus Malerei, Schauspiel und Literatur, in dem Bilder zum Leben erwachen und ihre Geschichten erzählen. Der Museumsbesucher wird darin zum Pfadfinder, der von Raum zu Raum, gleichsam von Bild zu Bild wandert und dabei immer wieder von neuem in die künstlerischen Welten eintaucht. Ziel der Ausstellung ist es, die großen Themen der Malerei wie Glaube, Liebe und Gott in einen aktuellen politischen Kontext zu übersetzen und die Besucher erneut für diese zu sensibilisieren. Das Museum, das sich damit wieder in einen aktuellen Diskurs begibt, bietet darin dem Besucher sowohl die faszinierende Nähe zu den Meisterwerken wie auch zu bekannten Schauspielern, Musikern und Autoren. Das Original erhält seinen Stellenwert zurück.

Diese Arbeit hat sich zum Ziel gesetzt, die narrativen Verfahren dieser Lebenden Bilder und das Staunen, das sie hervorrufen, genauer zu beleuchten. Zu diesem Zwecke werde soll zunächst die Konzeption des Ganymed-Projekts kurz vorgestellt und daran anschließend das Museum als Ort des Geschichtenerzählens charakterisiert werden. Diese Rahmenbedingungen bilden schließlich die Grundlage der weiterführenden Analyse. Da die Ausstellung auf ein Ineinandergreifen verschiedener Medien beruht, wird der Text zunächst als eine Transferzone definiert, die das Verweben von eigenen und fremden Stoffen im Erzählen erst ermöglicht. Diese Definition von Text und Transtextualität basiert vorrangig auf den Schriften Uwe Wirths, Jacques Derridas, Gérard Genettes sowie Volker Dörrs, der die Transmedialität und das transmediale Erzählen als Spielform der Intermedialität ausweist. Daran anschließend wendet sich die Arbeit einer intensiven Analyse der Aufführung „Der plötzliche Tanz“ von Péter Esterházy zu. Diese wurde exemplarisch gewählt, da hier Inhalt und Form gleichermaßen auf das Portrait Rigauds

rekurrieren, welches die Vorlage zum literarischen Text Esterházy's bildete. Dabei offenbart sich besonders die Tanzbewegung als übergreifende Metapher, die sich in allen genannten Medienarten wiederfindet und sowohl die einzelne Aufführung als auch die Konzeption der Ausstellung insgesamt beschreibt.

Die Strukturanalyse von Text, Bild und Aufführung dient im weiteren Verlauf der Kennzeichnung des Tableau-Vivant-Effekts, welcher durch seinen Schwellencharakter das transmediale Erzählen hervorbringt. Es zeigt sich, dass das Lebende Bild eine Kontaktfläche zwischen Bild und Betrachter ebenso wie zwischen Autor und Leser generiert. Diese Kontaktfläche eröffnet neue Welten, erzählt die Geschichten fiktiver und vergangener Welten der Kunstgeschichte und unterläuft diese zugleich in kritischer Form. Beispielsweise als paratextueller Kommentar, Fortschreibung oder Parodie. Durch diesen Kontrast zwischen Original und Reflexion erhält der Betrachter die Möglichkeit, auch individuell auf die Themen der Portraits zu reagieren. So gilt es schließlich, die Funktionen der Lebenden Bilder im Kulturhistorischen und Museumspolitischen Kontext genauer zu beleuchten. Denn gerade darin offenbart die Ausstellung ihren impliziten Bildungsauftrag, den Museen traditionsgemäß noch immer für sich beanspruchen. Abschließend stellt sich folglich auch die Frage, inwieweit die Ausstellung noch an das Museum gebunden ist, oder ob der Ort dieser Erzählungen auch an anderer Stelle situiert sein könnte.

2. „Ganymed Goes Europe“

2.1. Konzept

Im Kunsthistorischen Museum Wien fand im Frühjahr 2014 die Inszenierung „Ganymed Goes Europe“ von Jacqueline Kornmüller statt. Anschließend an den großen Erfolg von „Ganymed Boarding“ kam diese über mehrere Monate in den Städten Wien, Breslau und Budapest zur Aufführung. Die Idee dahinter: Internationale Autoren verfassten Texte zu Meisterwerken der Kunst, welche im Rahmen der Ausstellungen von Schauspielern, Musiker und Tänzern vor den ausgesuchten Werken inszeniert wurden. Ziel des EU-Projekts war es, neue Sichtweisen auf die Bilder zu generieren und so die Themen der Meisterwerke für die Besucher wieder neu zu erzählen. Schriftsteller wie Péter Esterházy, Anna Kim und Franz Schuh legten mit ihren Texten die literarischen

Grundsteine für den großen Erfolg der Projektreihe.¹

2.2. Zur Szenografie

2.2.1. Der Rundgang

Die Ausstellung fand im KHM in Wien statt. Der Prunkbau ist auf das Foyer in seiner Mitte ausgerichtet, an welches zu beiden Seiten die gespiegelten Flügel anschließen. Von hier aus führen die Stiegen in die erste Etage, in der der Rundgang beginnt. Aufgrund dieser Architektur eröffnen sich vier mögliche Zugänge zum Rundgang. Mit der Eintrittskarte erhielt der Besucher einen Orientierungsplan, der ihm die Bilder und dazu gehörenden Inszenierungen anzeigte. So stand es jedem Besucher von Beginn an frei, sich einen Überblick zu verschaffen und die einzelnen Stationen je nach Interessenschwerpunkt auszuwählen.²

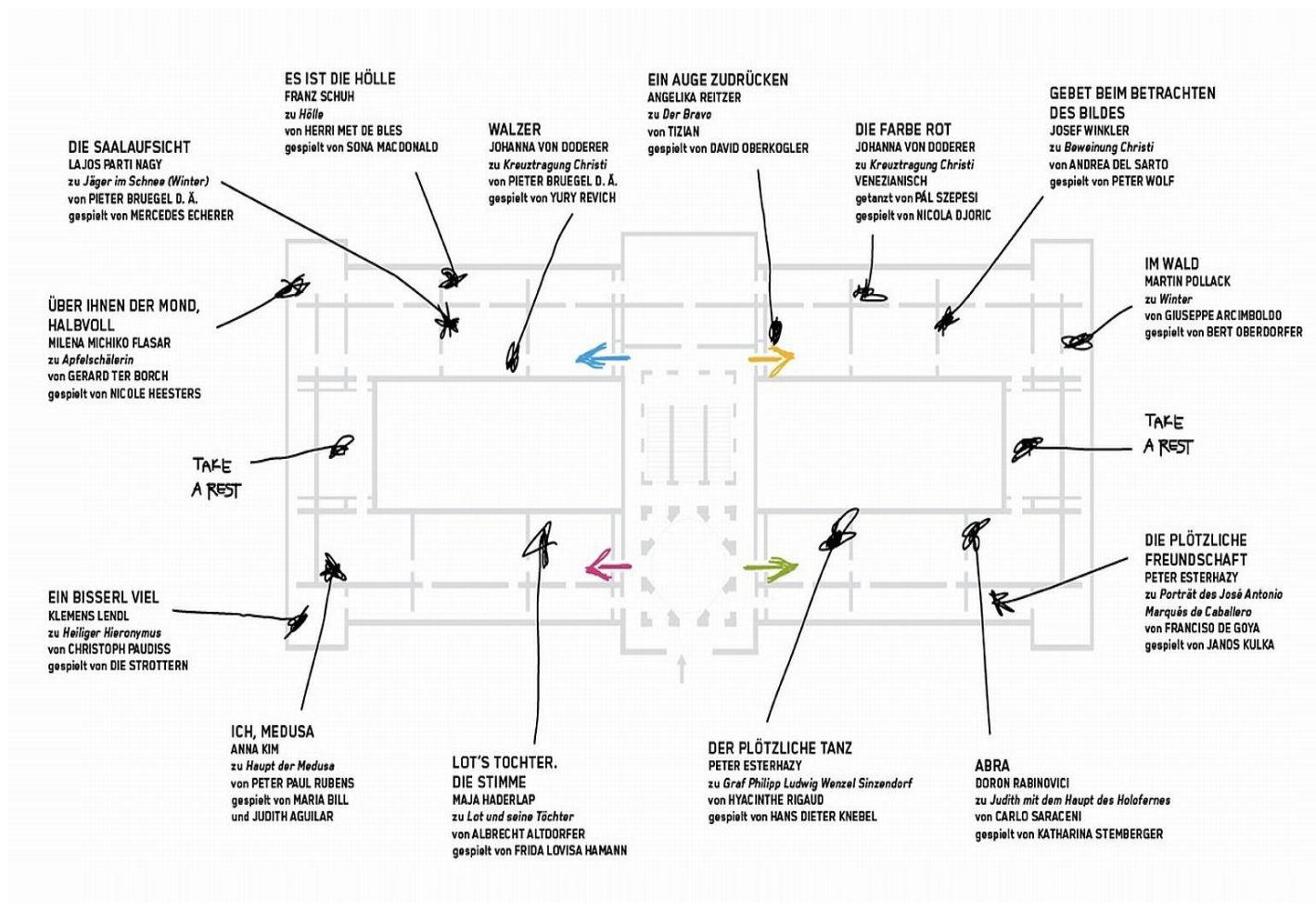


Abbildung 1: Orientierungsplan KHM

¹ <http://www.ganymedgoeseurope.com/html/wien.html>, Stand 21.09.2015

² Ebd.

2.2.2. Foyer und Stationen

Mit der Eintrittskarte wurde den Besucher bei der Premiere am 19. März 2014 zunächst Einlass zum Foyer des Kunsthistorischen Museums gewährt. Die Besucher formierten sich zunächst kreisförmig im Foyer. Währenddessen kamen aus dem Inneren des Museums die Darsteller. Diese verkörperten die Protagonisten der einzelnen Werke. Sie durchschritten den Saal und positionierten sich abwechselnd an verschiedenen Orten im Raum und forderten auf die



Abbildung 2: Die Begrüßung

Besucher wortlos auf, ihnen zu folgen. Wie zuvor beschrieben, konnten die Besucher zwischen vier Routen wählen, sodass sich die Zahl der Besucher sogleich im ganzen Museum verteilte. An 14 Stationen wurden 14 Texten von insgesamt 23 Schauspielern/Musikern/Tänzern dargeboten. Die einzelnen Inszenierungen folgten einem Rhythmus, sodass sie mehrfach hintereinander und parallel zueinander stattfanden. Die Besucher, die nach eigenem Zeitmaß im Museum unterwegs waren, kamen demzufolge immer zu unterschiedlichen Zeiten, teilweise mitten im Akt, hinzu. Auf diese Weise stand es dem Einzelnen frei zu entscheiden, wann er welchem Bild/welcher Inszenierung welche Aufmerksamkeit schenkte. Ebenso waren Pausen oder Unterbrechungen jederzeit möglich.

2.2.3. „Der plötzliche Tanz“

Die für diese Arbeit ausgewählte Aufführung basiert auf dem Text „Der plötzliche Tanz“ von Péter Esterházy und thematisiert das Gemälde „Graf Philipp Ludwig Wenzel Sinzendorf“ von Hyacinthe Rigaud. Im Anhang der Arbeit befindet sich ein vollständiger Abdruck dieses Textes. Hans Dieter Knebel spielt „Der plötzliche Tanz“ auf einem Podest, welches sich vor dem Bild befindet. So entstand eine direkte Bezugnahme zwischen dem portraitierten Grafen und dem Schauspieler, der diesen verkörperte. Die Aufführung begann und endete in einem sich wiederholenden Rhythmus, der unabhängig vom Besucher/Zuschauerstrom war. Der Titel „Der plötzliche Tanz“ kann programmatisch für alle Werk-Inszenierungen gelesen werden, die diesem stillen Takt

folgten. Als Aufführung innerhalb einer Ausstellung, rückt bei der Untersuchung der transmedialen Erzählweise auch das Museum als Ort des Geschichtenerzählens in den Blick. Dementsprechend werde ich mich zunächst dem Erzählkontext und seinen charakteristischen Erzählstrategien widmen, bevor ich mich der Aufführung und der intermedialen Interaktion zuwende.

3. Schauplatz Museum

3.1. Zum Begriff »Museum«

Das ‚Museum‘ als Begriff beschreibt ein Konzept, das sich im Laufe der Geschichte immer wieder neu definiert hat und sich durch einen ambivalenten Charakter auszeichnet. Joachim Baur hat den Versuch einer Begriffserklärung in seiner Schrift „Was ist ein Museum?“ unternommen. So konstatiert er gleich zu Beginn, dass es *das* Museum nicht gibt, sondern dass lediglich verschiedene Formen von Museen differenziert werden können, die in thematischer Ausrichtung, Größe oder Architektur variieren. Eine Ordnung aller Erscheinungsformen kann somit keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Zudem wurde über die Zeit hinweg der Begriff »Museum« in unterschiedlicher Weise gebraucht.³

Ausgehend vom lateinischen Ursprung des Wortes ‚musaeum‘ können dem Museum zwei Bedeutungen zugeschrieben werden: einerseits meint es einen mythischen, räumlich und zeitlich unbestimmten Ort, an dem die Musen leben; andererseits bezieht sich ‚musaeum‘ auf die Bibliothek von Alexandria, das ‚Museion‘, an welchem sich Wissenschaftler zu Forschung zusammenfanden. Bis zum 16. Jahrhundert entwickelte sich das Museum als ein Struktur- und Ordnungsprinzip kultureller Aktivität, in welchem sich Konzepte wie ‚bibliotheca‘, ‚thesaurus‘ und ‚pandechion‘ mit Räumen wie ‚studio‘, ‚casino‘, ‚galleria‘ und ‚theatro‘ verbanden. In der Renaissance verstand man unter dem Museum zunächst einen imaginären, abstrakten Raum, der in mannigfachen Bildern und Institutionen zu finden war. Der Konnex bestand in der Klassifizierung und Ordnung von Wissensbeständen, sodass ‚musaeum‘ auch ganze Bibliotheken bezeichnen konnte. Im Unterschied zu den heutigen Museen, waren die frühen Formen exklusiv für elitäre Kreise gedacht. Dies änderte sich erst mit dem 17. Jahrhundert.⁴

Während die politische Seite des Museums ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

³ Baur, Joachim (2010): *Was ist ein Museum?* S. 15-19

⁴ Ebd. S. 20/21

zunehmend in Vergessenheit gerät, verstand man im 18. Jahrhundert noch unter dem Begriff einen sozialen Ort, einen Ort des Diskurses, an dem Akademie, Handel und Kulturzentren neben Kaffeehäusern und Leihbibliotheken anzutreffen waren. Diese wurden vor allem von Männern frequentiert. Mit der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert verzeichnet man einen „Museumsboom“, der für eine Ausdifferenzierung und globale Ausweitung des Museums-Konzept sorgte. Das „Museum Age“ bezeichnet eine Periode, in dem die professionellen Museen zu Schaufenstern des jeweiligen nationalen Fortschritts wurden. Die letzte Expansion fand in den 70er Jahren statt, die sich bis heute auswirkt.⁵

Im 19. Jahrhundert rückte auch eine neue Funktion des Museum in den Blick: Zur allgemeinen Bildung öffneten sich die Institutionen der Bevölkerung. Während das Museum zuvor eine „Einrichtung von Kennern für Kenner“⁶ bezeichnete, diente es nun als Instrument der Bildung. Es entstanden erste museumspädagogische Programme. Joachim Baur beschreibt die Wirkung dieses neuen Ansatzes als Selbst- und Sozialdisziplinierung, nach der sich Museen sowohl demokratisierend wie auch bürgerlich normierend auf die Gesellschaft auswirkten. In diesem Kontext zeigt sich das Museum als Herrschafts-Instrument des Staates. Diese geistige Normierung geht einher mit der physischen Bewegung der Besucher durch das Museum, denn „im performativen Nachvollzug der so konstruierten Objektserien im Rahmen des »organized walk« der Ausstellungsrundgänge schrieben sich diese disziplinären Ordnungen in Kopf und Körper der Museumsbesucher ein“⁷. Diese erzieherische Komponente unterliegt dem historischen Wandel, da das Museum immer auch in eine spezifische Politik eingebettet ist und sich dementsprechend stetig verändert. Museen sind folglich Institutionen der Repräsentation herrschender Strukturen. Dem zugrunde fordert Baur, ein kritisches Bewusstsein aufrecht zu erhalten. Er betont:

„Repräsentationen sind demnach Darstellungen von Vorstellungen und stets spezifisch positioniert, kontextualisiert und gefärbt. Folgt man dieser Perspektive so stehen Museen, museale Sammlungen und Ausstellungen, in keinem Abbild-Verhältnis zur Welt außerhalb ihrer Mauern, sondern entwerfen in aktiver Weise Anschauungen der Welt. Aus dem Spiegel des Museums wird ein »Zerrspiegel« [...], der nur bestimmte Bilder zurückwirft, je nachdem wie er geformt ist und wer ihn in den Händen hält.“⁸

⁵ Baur, Joachim (2010): *Was ist ein Museum?* S. 22-27

⁶ Ebd. S. 28

⁷ Ebd. S. 30

⁸ Ebd. S. 37/38

So spricht Baur von einer „performativen Prgkraft“⁹ des Museums, welches als Institution des Zeigens und Erzählens gesellschaftlichen Einfluss ausübt.¹⁰

3.2. Erzählen im Museum

Das Museum, als Ort der Geschichtserzählung, folgt in seinen Ausstellungen spezifischen, narrativen Strategien. Im Kontext Museum muss nach Thomas Thiemeyer von musealen Narrationen gesprochen werden, da das, was als Narration gilt, sich genrespezifisch unterscheidet. In seiner Schrift „Simultane Narration – Erzählen im Museum“ untersucht er die charakteristischen Eigenschaften musealer Ausstellungen und wirft die Frage auf, wie sich das Museum mit seinen Erzählungen von anderen Medien unterscheidet.¹¹

Museen lassen sich als narrative Medien beschreiben, da sie mit Objekten Geschichten in einer räumlichen Abfolge erzählen. Dementsprechend gelten drei Eigenschaften musealer Narration: Sie sind objektbasiert, fragmentarisch und dreidimensional. Objektbasiert bezieht sich auf die historischen Überreste, die mithilfe kommentierender Texte eine Bedeutung für die Geschichte erhalten. Diese Überreste sind fragmentarisch. Sie haben die Zeit überdauert und erhalten so ihren Stellenwert. Im Ausstellungsraum werden diese Objekte schließlich platziert und entsprechend eines Konzepts inszeniert. Wenngleich dieses Konzept eine bestimmte Lesart favorisieren mag, lassen Ausstellungen immer auch einen Interpretationsspielraum offen, da sie auf der ästhetischen Wirkung der Artefakte basieren. Thiemeyer betont, dass im Vergleich zu Texten die Exponate der Ausstellung bereits an sich mehrdeutig sind.¹²

„Dinge und Bilder sind Zeichenkonglomerate und deshalb prinzipiell unterschiedlich verstehbar. Museen als sinnliche Medien eröffnen Assoziations- und Erfahrungsräume, weil ihre Objekte ein emotionales (auratisches) Surplus enthalten, das sich begrifflich nicht fassen, sondern nur wahrnehmen lässt. Die sinnliche Wahrnehmung ist zentral für das Museumserlebnis“.¹³

⁹ Baur, Joachim (2010): *Was ist ein Museum?* S.39

¹⁰ Ebd. S. 31-40

¹¹ Thiemeyer, Thomas (2013): *Simultane Narration – Erzählen im Museum*. S. 479/480

¹² Ebd. S. 479-481

¹³ Ebd. S. 481

Selbst Ausstellungen, die sich ausschließlich auf Bilder konzentrieren, sind von einer textuellen Umhegung dieser abhängig. Texte generieren Zugänge, sodass die Objekte lesbar und interpretierbar werden. Das Zusammenwirken von Text und Bild unterstützt somit die Vermittlung einer bestimmten Lesart. Während sich Texte allerdings sequenziell erschließen, wirken Bilder eher simultan. Die darin eingeschlossene Geschichte soll mit einem Blick wahrnehmbar sein. Demgegenüber sind sprachliche Zeichen prinzipiell linear angeordnet. Die Ausstellung an sich stellt ein Phänomen dar, welches sowohl simultane wie auch lineare Züge aufweist. Indem sie ihre Themen auf verschiedene Objekte und Inszenierung im Ausstellungsraum verteilt anbietet, ist sie simultan. Gleichzeitig ist die Wahrnehmung der Objekte aber auch an einen Parcours durch das Museum gebunden. In diesem Sinne werden Ausstellungen linear „gelesen“. Der Parcours, die Reihenfolge der Wahrnehmung, beeinflusst damit maßgeblich die Deutung der Objekte und Sinnzusammenhänge im Raum. Thiemeyer fasst dementsprechend zusammen:

„Medial folgen Ausstellungen eigenen Regeln der Narration, weil sie mehrdeutige Inszenierungen nutzen und Geschichte im Raum, das heißt simultan anbieten. Museale Erzählungen lassen dem Rezipienten Freiheiten, weil sie [...] den Besucher nicht so eindeutig entlang einer Zeichen- und Zeitfolge leiten. Zudem sind sie weniger kohärent als andere Narrationen, weil sie auf Basis von Fragmenten argumentieren [...].“¹⁴

Weiterhin lässt sich für museale Erzählungen eine Vermischung der formalen Gattungen konstatieren, die sich aufgrund der Raumgebundenheit ergibt.¹⁵

Thiemeyer verfolgt die Frage, wie genau die Ausstellungen Geschichten erzählen und welche narrativen Strategien sie dabei verfolgen. Er differenziert drei Arten musealen Erzählens. Die erste narrative Strategie ist für Ausstellungen charakteristisch, die mithilfe von spezifischen Routen bestimmte Lesarten vorgeben. Die zweite Form setzt besonders auf Kohärenz und bemüht sich daher, mithilfe einer bestimmten Szenografie sämtliche Lücken in der Erzählung zu schließen. ‚Szenografie‘ bedeutet hier die „räumlich-szenische Gestaltung von Räumen zur Veranschaulichung von Ideen und Artefakten, Befindlichkeiten, Stimmungen und Vorstellungen mit Mitteln des Bühnenbaus und der

¹⁴ Thiemeyer, Thomas (2013): *Simultane Narration – Erzählen im Museum*. S. 482

¹⁵ Ebd. S. 481/482

Medientechnik.“¹⁶ Das einzelne Objekt wird als Exemplar in einen illustrativen Zusammenhang zur Geschichte gesetzt. Als Zeichen nehmen sie eine Stellvertreterfunktion für etwas Abwesendes ein, das erfahrbar gemacht werden soll. So rückt der Ereignischarakter der Aufführung in den Mittelpunkt. Damit der Besucher sich in die Geschichte einfühlen kann, bemüht sich die Ausstellung, eine „visuelle Dichte“ zu erzeugen. Dem entsprechend folgt sie dem Prinzip der Zeitreise, indem sie den Besucher in die Geschichte einbezieht und zugleich eine lineare Zeitabfolge vorgibt. Die dritte narrative Strategie erzeugt vor allem Kausalität, in dem Gesichte als Ursache-Wirkungs-Beziehung dargestellt wird. Hierbei wird die Geschichte von der Gegenwart ausgehend rückwärts erzählt und durch verschiedene Stationen simultan veranschaulicht.¹⁷

Dieser Einteilung folgend kann man schließen, dass Museen die fragmentarischen Objekte in bestimmte narrative Struktur einbinden, um Geschichte zu vergegenwärtigen und die Gegenwart als deren logische Folge abzuleiten. Hierfür benötigen die Objekte eine bestimmte Perspektivierung durch räumliche oder textuelle Umhegung, um von den Besuchern als repräsentatives Fragment wahrgenommen zu werden. So kommt in musealen Ausstellungen der Zeichencharakter der Objekte besonders zum Tragen.

3.3. Charakteristika musealer Narrationen

Dass die Erzähltheorie für die Museumsanalyse angewendet werden kann, hat auch Heike Buschmann gezeigt. In „Geschichten im Raum“ veranschaulicht sie die Verbindung zwischen historischen Ereignissen und fiktionalen Texten, die darin besteht, dass beide an eine narrative Vermittlung gebunden sind und einen Rezipienten/Leser implizieren. Auf dieser Basis bietet sich die literaturwissenschaftliche Forschung hinsichtlich der Erzähltheorie besonders für die Analyse musealer Narrationen an.¹⁸

Ein Charakteristikum dieser Narrationen liegt in der besonderen Vermittlung der Geschichte. Diese kann durch eine Erzählerfigur erfolgen, die eine kausale Kette zwischen den Objekten erzeugt. Unabhängig von der Chronologie können die Ereignisse so miteinander verwoben und zu einer Erzählung verdichtet werden. Jedoch bleibt diese Er-

¹⁶ Thiemeyer, Thomas (2013): *Simultane Narration – Erzählen im Museum*. S. 484

¹⁷ Ebd. S. 483-486

¹⁸ Buschmann, Heike (2010): *Geschichten im Raum*. S. 149

zählung fragmentarisch und ist auf die aktive Rezeption der Besucher angewiesen.¹⁹

Der narrative Ansatz ist Ausdruck einer aktuellen Tendenz der Museen, die sich selbst mehr als Ort der Geschichtenerzählung denn als Ort der Informationsvermittlung verstehen. So versucht das Museum seine attraktive und unterhaltsame Seite zu betonen und das Publikum gezielter anzusprechen. Dementsprechend wird keine neutrale, sondern eine subjektive Sicht auf die Ereignisse eingenommen. Dies erfolgt beispielsweise durch eine Erzählfigur, die die Objekte als „metonymische Repräsentanten der Vergangenheit“²⁰ in einen Sinnzusammenhang setzt und dadurch eine Lesart generiert. Dem Modell von Susan Sniader Lanser folgend beschreibt Heike Buschmann die Erzählerstimme als schwankend zwischen einer homodiegetischen und heterodiegetischen Erzählweise. Homodiegetisch meint eine Stimme, die der erzählten Welt angehört und somit einen subjektiven Zugang zur Geschichte offeriert. Demgegenüber bezieht sich heterodiegetisch auf einen externen Erzähler, beispielsweise einen Wissenschaftler, der distanziert von der Geschichte berichtet. Die Formen der Vermittlung können folglich changieren. Die Erzählerfigur ist für Heike Buschmann von zentraler Bedeutung für die Erzählung.²¹ Sie argumentiert:

„Da jede Geschichte von Anfang an einen Erzähler braucht, treffen Besucher diese Figur meist schon am Eingang und werden von ihr ›durch die Ausstellung geführt‹, d.h. sie erscheint an verschiedenen Stellen des Geschehens im Zusammenhang mit Exponaten, zu denen sie in einer bestimmten Beziehung steht.“²²

Diese Beobachtung lässt sich auch am Ganymed-Projekt bestätigen. Die Besucher wurden von den Darstellern bereits im Foyer begrüßt und dann in die Ausstellungsräume eingeladen. Im Gegensatz zu der von Heike Buschmann aufgezeigten Beschreibung einer Figur, die entlang der Objekte eine in sich geschlossene Geschichte erzählt, begibt sich jedoch in „Ganymed Goes Europe“ jeder Besucher individuell auf die Reise. Es sind homodiegetische Erzählfiguren, die den erzählten Bildwelten angehören und aus subjektiver Perspektive die Geschichte repräsentieren.

Neben der Stimme lassen sich die musealen Narrationen auch anhand der Fokalisierung der Erzählung unterscheiden, die mit der Erzählerstimme eng verbunden ist. Buschmann bezieht sich hier auf die Differenzierung Gérard Genettes, der drei Typen der Fokalisie-

¹⁹ Buschmann, Heike (2010): *Geschichten im Raum*. S. 150

²⁰ Ebd. S. 152

²¹ Ebd. S. 151-153

²² Ebd. S. 153

nung beschrieb: Nullfokalisierung, interne und externe Fokalisierung. Während die Nullfokalisierung bedeutet, dass der Erzähler den Wahrnehmungshorizont der Figuren überschreitet, teilt dieser in der internen Fokalisierung die Sicht der Figuren. Als Teil der erzählten Welt überblickt er den Verlauf der Ereignisse nicht. Bei der externen Fokalisierung hingegen nimmt der Erzähler eine distanzierte Perspektive ein und ist nicht in der Lage die Emotionen und Gedanken der Charaktere zu vermitteln. Die Einteilung ist an sich flexibel, da die Typen auch innerhalb einer Erzählung variieren können.²³

Die Erzählsicht in „Ganymed Goes Europe“ ist an eine interne Fokalisierung gebunden, da die Erzählfiguren die dargestellten Figuren der Bilder verkörpern bzw. den Bildwelten entspringen und ihre situativen Gedanken und Gefühle an die Besucher vermitteln. Da die Geschichten an verschiedenen Stationen erzählt werden, sind sie zunächst eigenständige Werke. Zugleich stehen sie aber auch als exemplarische Geschichten in der Historie ihrer Werkentstehung, sodass sich die Besucher nicht nur durch verschiedene Erzählräume, sondern gleichsam durch die Kunstgeschichte bewegen.

Während man in fiktionalen Texten neben der chronologischen Erzählung auch die Analepse und Prolepse als Typen der Ereignisanordnung kennt, sind diese im Museum wörtlich zu verstehen. Im Raum ist die Ereignisfolge an die lineare Wahrnehmung der Besucher gebunden. Auf diese Weise bewegt sich der Besucher auch physisch durch die Geschichte. Folglich sind verschiedene Zeitläufe und Spielräume in der Narration möglich. Im Kunsthistorischen Museum in Wien werden diese Ereignisfolgen durch die vier Parcours-Möglichkeiten vorgegeben. Die Architektur hat dementsprechend einen direkten Einfluss auf die Art der Erzählung. Mit der Bewegung der Besucher durch die Ausstellung werden die Ereignisse oder Stationen in variabler Abfolge aktiviert und aktualisiert. Buschmann verweist auf Gottfried Korff, der den Museumsbesucher als „Sinnproduzent“²⁴ bezeichnet, da dieser die sinnliche Qualität der Exponate erfasst, auf diesem Wege aktualisiert und ihnen eine Bedeutung beimisst. Denn „[s]obald die Besucher die Ausstellung betreten, werden sie zu Lesern der musealen Erzählung und realisieren einen Teil des in der Textstruktur enthaltenden Erzähl- und Bedeutungspotenzials.“²⁵ Aufgrund dieser individuellen Sinnstiftung ergeben sich mannigfache Lesarten einer Ausstellung. Zudem sind die Wege durch die Ausstellungen nicht nur in ihrer Abfolge variabel, vielmehr können auch ganze »Passagen« ausgelassen oder übersprungen werden. Im Gegensatz zum Medium Buch, erfolgt das Lesen sowohl individuell als auch

²³ Buschmann, Heike (2010): *Geschichten im Raum*. S. 153,154

²⁴ Ebd. 159

²⁵ Ebd. S. 160

mit dem Kollektiv. Gemeint ist, dass sich die Besucher in ihrer Rezeption gegenseitig beeinflussen. Hierin offenbart sich die Situationsgebundenheit der Rezeption. Heike Buschmann spricht demgemäß von Umweltfaktoren, die die Rezeption der Ausstellung maßgeblich beeinflussen.²⁶

Ein weiteres Charakteristikum der narrativen Strukturen äußert sich in der aktiven Beteiligung, die das Museum von seinen Besuchern fordert. Indem verschiedene Medien wie Bild und Text ineinander wirken, um Geschichte zu vermitteln, verlangt die Rezeption eine sinnstiftende Verknüpfung der ausgestellten Objekte und Texte. Leerstellen, die sich durch den fragmentarischen Charakter der Ausstellung ergeben, dienen folglich der Einbeziehung und Aktivierung des Rezipienten. Dieser konstruiert ein sinnvolles Nacheinander der Ereignisse und geht dementsprechend eine Beziehung zum Text der Ausstellung ein. Er findet Anschlüsse zwischen den Elementen und kann auf Basis seiner Lesart Gemeinsamkeiten und Widersprüche in den Ereignissen ausmachen.²⁷ Buschmann reflektiert jedoch:

„Obwohl die Leser bei der Besetzung der Leerstellen einen gewissen Spielraum haben und es viele verschiedene Möglichkeiten der Anschließbarkeit [sic!] gibt, schreibt der Text eine gewisse Struktur bzw. einen Bezugsrahmen vor, welche die subjektiven Reaktionen der Leser kontrollieren.“²⁸

So lässt sich konstatieren, dass die offene Struktur von Unbestimmtheiten geprägt ist, die einen Leser als Sinnstifter immer schon implizieren. Dabei wird die Verknüpfung nicht nur im Geiste bewerkstelligt, sondern ist ebenso an die konkrete Bewegung des Besuchers durch den Raum der Ausstellung gebunden.

3.4. Perspektiven

Die direkte Verbindung von Rezeption und Bewegung wirft die Frage auf, welchen Raumkonzepten museale Erzählungen unterliegen. Buschmann nutzt in ihrer Argumentation Michel de Certeau's Differenzierung von ‚place‘ und ‚space‘. Ersteres bezeichnet eine statische Anordnung im Sinne einer Platzierung. Demgegenüber meint ‚space‘ einen Raum, der sich erst durch die Bewegung einer Person eröffnet. In dieser

²⁶ Buschmann, Heike (2010): *Geschichten im Raum*. S. 152-160

²⁷ Ebd. S. 160/161

²⁸ Ebd. S. 161

Hinsicht ist der Raum Situation- und Personengebunden. Im Kontext Museum bedeutet dies, dass sich der Besucher im Rahmen der architektonischen Vorgaben synchron durch den Ausstellung- und Geschichtsraum bewegt. Die Architektur bestimmt also maßgeblich die Ereignisfolgen und deren Rezeption.²⁹

Barbara Büscher beschäftigt sich in „Beweglicher Zugang, Bewegung als Zugang“ mit dem Handlungsweisenden Charakter von Raumanordnungen in Ausstellungen. In ihrer Schrift untersucht sie die Szenografie von Räumen. Mit Blick auf die spezifische Inszenierung von Räumen sowie die Kontextualisierung der darin situierten Objekte, misst Barbara Büscher der Ausstellung performative Züge bei.³⁰

„Als Inszenierung im Raum teilt die Ausstellung mit der Performance die Dimension des Temporären und Ephemereren. Ausstellungen sind auch als Aufführungen zu verstehen und als Ereignisse zu beschreiben.“³¹

So verlagert sich der Fokus von den Artefakten hin zu ihrer räumlichen Anordnung. Die institutionelle Rahmung gewinnt an Bedeutung während die traditionelle Betrachter-Situation als Gegenüberstellung von Objekt und Subjekt zunehmend verdrängt wird. Vielmehr wird die Ausstellung als ein Erfahrungsraum verstanden, indem Veränderungen und Verhältnisse zwischen Subjekten und Objekten sichtbar gemacht werden. Die Inszenierung der Objekte bildet die Basis für das Narrative, denn ihre Anordnung im Raum offenbart sich als ein Instrument der Blicklenkung.³²

„Etabliert wird ein komplexes Wegesystem, das mehrere Varianten offen hält, nicht auf eine lineare Erzählung in der Abfolge setzten will und kann, und so die Such-Bewegung der Ausstellungskonzeption quasi körperlich für den Betrachter erfahrbar macht.“³³

Es ist ein Verfahren zur Konstruktion von Wissen, persönlicher Meinung und gesellschaftlichen Werten. In der Anordnung werden verschiedene Perspektiven bzw. Standpunkte veranschaulicht, die vom Betrachter individuell eingenommen, geteilt und miteinander verglichen werden können. Darin erkennt Büscher den beweglichen Zugang zu Themen und Geschichten im Raum.³⁴

²⁹ Buschmann, Heike (2010): *Geschichten im Raum*. S. 163

³⁰ Büscher, Barbara (2013): *Beweglicher Zugang, Bewegung als Zugang*. S. 503

³¹ Ebd. S. 503

³² Ebd. S. 503/504

³³ Ebd. S. 507

³⁴ Ebd. S. 502-505

„Installative Anordnungen von Archiv-Materialien unterschiedlichen medialen Charakters erlauben dem Betrachter, einen wechselnden Standpunkt einzunehmen und im Raum ein Verhältnis zwischen verschiedenen medialen Formaten herzustellen. Womit wir erneut bei den Wegen, Räumen und räumlichen Dispositiven als Medien der Reflexion und Bedeutungsgenerierung sind.“³⁵

Indem die Exponate neben Texten inszeniert werden, die einander kommentieren und reflektieren, rückt die offene Struktur in den Blick. Der Besucher orientiert sich somit nicht anhand von „Wissensfäden“³⁶ innerhalb der Ausstellung, sondern bewegt sich vielmehr durch ein Geflecht von Texten. Als Para-, Hyper- und Metatexte stehen diese zueinander in räumlicher Beziehung. Heike Buschmann bedient sich unter diesem Aspekt der Schrift zur ‚Transtextualität‘ von Gérard Genette, die die Beziehungen zwischen Textsorten untersucht. Seine Differenzierungen sollen helfen, die spezifischen Erzähl- und Wahrnehmungsprozesse im Museum zu analysieren.³⁷

Demensprechend wende ich mich nun der Transtextualität sowie den davon abzuleitenden Formen der Inter- und Transmedialität zu, um das mediale Wechselspiel im Kontext musealer Narrationen zu veranschaulichen.

4. Text als Transferzone

4.1. Vorworte

In „Ganymed Goes Europe“, dem Titel zur Ausstellung, werden bereits inhaltliche Motive verhandelt. Ganymed ist eine Figur der griechischen Mythologie und bezeichnet den Erdensohn, der aufgrund seiner Schönheit von Zeus als Diener erwählt und in den Olymp entführt wurde.³⁸ Die Ausstellung bedient sich dieses Stoffes, indem es das Reisemotiv der Geschichte aufgreift. Ganymed befindet sich auf der Schwelle zwischen Irdischem und Göttlichem und kann von beiden Welten berichten. Insofern entspricht sein Wesen einem Mediator. Als Mittler eröffnet er einen Übergangsraum, der eine Übersetzung zu den Geschichtsräumen der Gemälde zulässt. In der Ausstellung kommt diese vermittelnde Funktion den Texten zu, die von zeitgenössischen Autoren

³⁵ Büscher, Barbara (2013): *Beweglicher Zugang, Bewegung als Zugang*. S. 517/518

³⁶ Ebd. S. 507

³⁷ Buschmann, Heike (2010): *Geschichten im Raum*. S. 166-168

³⁸ <http://www.enzyklo.de/Begriff/Ganymed>, Stand 1.12.2015

im Vorfeld zu den einzelnen Bildern verfasst worden. Schriftsteller wie Juli Zeh, Anna Kim und Peter Handke lieferten die literarische Basis, welche in Form von Monologen in den einzelnen Aufführungen repräsentiert wird. Wenngleich diese Texte nur in ihrer Inszenierung erscheinen, bilden sie eine paratextuelle Rahmung zur Ausstellung, die einen Zugang zur Bildgeschichte generiert.

Uwe Wirth definiert den Paratext „als Übergangszone, in der die Grenzen zwischen all dem, was fiktiver Text ist und all dem, was nicht fiktiver Text ist, verhandelt werden.“³⁹

Die Grenze des Paratextes entspricht demzufolge einem Verhandlungsraum, einem „Vorzimmer“⁴⁰ zum eigentlichen Text.⁴¹

„Doch wer sind die Passagiere? Sind es die Passagiere der Handlung, also die *dramatis personae*, oder sind es die Leser und Leserinnen? [...] Wer auch immer durch das Vorzimmer des Vorworts Zugang zur Passagierstube erhält, befindet sich auf der Reise. Heißt, er bewegt sich von einem Ort zu einem anderen Ort, befindet sich also ›auf dem Wege‹ – und ›auf dem Wege sein‹ bedeutet zugleich, sich im Raum zwischen zwei Orten zu bewegen.“⁴²

Die literarischen Texte bilden individuelle Lesarten zu den ausgestellten Bildern und bilden eine Orientierungshilfe zur Ausstellung selbst, ebenso wie der Titel. Beide, Titel und die Vorworte sind als Paratexte zu bestimmen, die dem Leser/Betrachter einen Zugang ermöglichen sollen. Weiterhin gilt für das Vorwort Genettes Beschreibung als

„Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt. Dabei handelt es sich weniger um eine Schranke oder eine undurchlässige Grenze als um eine Schwelle oder [...] um eine ›unbestimmte Zone‹ zwischen innen und außen, die selbst keine feste Grenze nach innen (zum Text) und nach außen (dem Diskurs der Welt über den Text) aufweist.“⁴³

Sie bilden dementsprechend den repräsentativen Rahmen der Ausstellung, indem sie einen „Transitraum“⁴⁴ eröffnen. Uwe Wirth erweitert Genettes Ausführungen, indem er diese Schwelle als „Thirdspace“⁴⁵ bezeichnet, als eine Übergangszone, in der fiktive und nicht-fiktive Welten miteinander verknüpft werden. Die Paratexte zur Ausstellung

³⁹ Wirth, Uwe (2009): *Paratext und Text als Übergangszone*. S. 167

⁴⁰ Ebd. S. 171-173

⁴¹ Ebd. S. 173

⁴² Ebd. S. 172/173, zitiert nach de Certeau 1988 [1980]: 216f.

⁴³ Ebd. S. 171

⁴⁴ Ebd. S. 173

⁴⁵ Ebd. S. 173

sind somit als inszenatorische Rahmungen zu verstehen, die eine Rezeption der Alten Meister und ihrer Geschichten erleichtern und verschiedene Zugänge bzw. Lesarten vorstellen.⁴⁶

4.2. Transtextualität

Für Gerard Genette zählt der Paratext zu der zweiten von fünf Typen transtextueller Beziehungen. In „Palimpseste“ widmet er sich gezielt all jenen Verfahren, die einen Text „in eine manifeste oder geheime Beziehung zu anderen Texten bringt“⁴⁷. Diese fasst er unter dem Begriff „Transtextualität“ zusammen. Inter-, Meta-, Archi- und Trans- bzw. Hypertextualität bilden die übrigen vier Formen. Ich möchte Genettes Differenzierung kurz skizzieren, da seine Bestimmungen die Basis der Hypertextforschung Uwe Wirths bilden. Die erste Form, die Intertextualität, definiert Genette als eine

„Beziehung der Kopräsenz zweier oder mehrerer Texte, d.h. [...] als effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text. In ihrer einfachsten und wörtlichsten Form ist dies die traditionelle Praxis des *Zitats*.“⁴⁸

Unter Paratext hingegen werden Titel, Untertitel, Vorworte, Einleitungen und alle Arten von Hinweisen an den Leser verstanden. Diese können auch mit Kommentaren versehen sein, weshalb sie mit der dritten Form, der Metatextualität, eng verknüpft sind. Die Metatextualität bezieht sich dementsprechend auf kommentierende Texte, die sich mit anderen auseinandersetzen, ohne diese zwangsläufig zu zitieren. Die Architextualität wiederum entspricht eher einer unausgesprochenen Beziehung, die „bestenfalls in einem paratextuellen Hinweis auf die taxonomische Zugehörigkeit des Textes zum Ausdruck kommt.“⁴⁹ Beispielsweise in Untertiteln wie „Essays“ oder „Gedichte“. Genette verweist ausdrücklich darauf, dass die fünf Typen nicht getrennt voneinander betrachtet werden können, da sie oftmals ineinandergreifen und daher schwer zu differenzieren sind. Der letzte Typus bildet für Genette die Transmedialität, die er in Hypertextualität umbenennt.⁵⁰

⁴⁶ Wirth, Uwe (2009): *Paratext und Text als Übergangszone*. S. 173-175

⁴⁷ Genette, Gérard (1993): *Palimpseste*. S. 9

⁴⁸ Ebd. S. 10

⁴⁹ Ebd. S. 13

⁵⁰ Ebd. S. 9- 15

„Darunter verstehe ich jede Beziehung zwischen einem Text B (den ich als *Hypertext* bezeichne) und einem Text A (den ich, wie zu erwarten, als *Hypotext* bezeichne), wobei Text B Text A auf eine andere Art und Weise überlagert, die nicht die des Kommentars ist. [...] Oder, um es anders zu sagen: Wir gehen vom allgemeinen Begriff eines Textes zweiten Grades aus [...], d.h. eines Textes aus, der von einem anderen, früheren Text abgeleitet ist.“⁵¹

Hypertextualität bezieht sich demnach auf ein bestimmtes Verfahren, welches einen ursprünglichen Text in gewisser Weise transformiert. Diese Operation setzt voraus, dass jeder Text eine offene Struktur aufweist, die, mit Roland Barthes gesprochen, als Gewebe beschrieben werden kann. Barthes Definition vom Text basiert auf der Anschauung, „daß [sic!] der Text durch ein ständiges Flechten entsteht und sich selbst bearbeitet“⁵². Genette ergänzt dahingehend, dass es kein literarisches Werk gäbe, das nicht an ein anderes erinnere. Er folgert daraus, dass alle Werke Hypertexte sind.⁵³

4.3. Der Hypertext als Modell der Zitation

Uwe Wirth folgt diesem grundlegenden Gedanken von Gérard Genette, wenn er den Hypertext als ein Modell der Übergänge beschreibt. In seiner Schrift „Hypertextuelle Aufpfropfung als Übergangsform zwischen Intermedialität und Transmedialität“ fokussiert er den Hypertext als ein Darstellungsmedium, welches eine Überwindung medialer Grenzen zulässt. In seiner Analyse konzentriert er sich insbesondere auf die Performanz der medialen Transpositionen – des Hyper-Links – innerhalb der hypertextuellen Rahmung.⁵⁴

„Da Hypertextualität durch die Möglichkeit ausgezeichnet ist, verschiedene Zeichensysteme – Text, Bild und Ton – zu verbinden, muss der Semiotizität des *Hyper-Links* besonderes Augenmerk geschenkt werden. Damit ist eine *medial-performative Betrachtungsweise* impliziert, die den Hypertext als dynamisches, aufpfropfendes Rahmungsverfahren analysiert: ein Verfahren, das einerseits durch besondere performative Verkörperungs-, Übertragungs-

⁵¹ Genette, Gérard (1993): *Palimpseste*. S. 15

⁵² Barthes, Roland (1974): *Die Lust am Text*. S. 94

⁵³ Genette, Gérard (1993): *Palimpseste*. S. 20

⁵⁴ Wirth, Uwe (2006): *Hypertextuelle Aufpfropfung als Übergangsform zwischen Intermedialität und Transmedialität*. S. 19/20

und Inszenierungsformen ausgezeichnet ist, andererseits die Möglichkeit einer transmedialen Grenzüberschreitung eröffnet.⁵⁵

Die Grenze zwischen den Medien bezeichnet Wirth als ‚Schnittstelle‘. Während ein Text in sich abgeschlossen ist, weist er sogleich intertextuelle Bezüge auf, sodass Roland Barthes vom Text als ein „tissu de citations“⁵⁶ spricht. Wirth bezieht sich in seiner Schrift vor allem auf Derrida, der ebenso die wiederholende Struktur von Zeichen untersuchte. In „Signatur Ereignis Kontext“ schreibt Derrida:

„Jedes Zeichen [*signe*], sprachlich oder nicht, gesprochen oder geschrieben [...], als kleine oder große Einheit, kann zitiert – in Anführungszeichen gesetzt – werden; von dort aus kann es mit jedem gegebenen Kontext brechen und auf absolut nicht sättigbare Weise unendlich viele Kontexte zeugen.“⁵⁷

Auch Derrida beschreibt die Möglichkeit des „zitathaften Aufpfropfens“⁵⁸, welches von Wirth nun weitergedacht wird. Das Zitieren bezeichnet eine Geste des Herausnehmens und Wiedereinfügens, wobei dieses Verfahren an jeder zitierten Stelle eine „vernarbte Schnittstelle“⁵⁹ bzw. einen Link hinterlässt. Durch diese intertextuelle Operation ist jeder Text ein Gewebe aus Eigenem und Fremden, was wiederum eine Hybridisierung bedeutet, auf die Bachtin in „Die Ästhetik des Wortes“ hinwies. Wirth definiert diese Hybridisierung als „eine semantische Überlagerung von zwei Äußerungen, die durch einen Kontextwechsel zustande kommt.“⁶⁰ Auf diese Weise verweist ein Text auf eine Vielzahl verschiedener Kontexte, mit denen er in einer intertextuellen Beziehung steht. Von der Intertextualität ausgehend erweitert Wirth diese Betrachtungen auf intermediale Bezüge, die ähnliche Verfahren aufweisen.⁶¹

„Deutet man das »Zeichensystem« nicht als semiotisches, sondern auch als mediales System, dann werden Hybridisierung und Aufpfropfung zum Modell intermedialer und hypermedialer, aber auch transmedialer Beziehungen.“⁶²

⁵⁵ Wirth, Uwe (2006): *Hypertextuelle Aufpfropfung als Übergangsform zwischen Intermedialität und Transmedialität*. S. 19/20

⁵⁶ Barthes, Roland (1984): *La mort de l’auteur*. S.65 (siehe Uwe Wirth (2006) S. 23)

⁵⁷ Derrida, Jacques (2004): *Signatur Ereignis Kontext*. S. 89

⁵⁸ Ebd. S. 89

⁵⁹ Wirth, Uwe (2006): *Hypertextuelle Aufpfropfung als Übergangsform zwischen Intermedialität und Transmedialität*. S. 26

⁶⁰ Ebd. S. 26

⁶¹ Ebd. S. 20-27

⁶² Ebd. S. 26/27

Die Link-Struktur zwischen verschiedenen Zeichensystemen lässt sich dementsprechend auch zwischen Medien ausmachen, sodass hier der Kontextwechsel mit einem Medienwechsel einhergeht. In diesem Sinne entspricht der Link einer „Absprungstelle“⁶³, die eine Spur nach sich zieht. Im Übergang zwischen den Medien offenbart sich der performative Zug. Wenngleich auch in intermedialen Beziehungen Hybridisierungen erkennbar sind, bleiben die einzelnen medialen Formen doch erhalten. Denn jedes Zeichensystem ist eine Mischung aus Zeichentypen (symbolisch, indexikalisch, ikonisch), in der ein Typus die anderen dominiert. Wirth zieht den Vergleich zu einem Gemälde, welches dominant ikonisch ist und sogleich auch symbolische und indexikalische Züge aufweist. So schlägt er vor, anstelle von Zeichensystemen eher von Zeichenverbundsystemen zu sprechen.⁶⁴

Der Hypertext ist dementsprechend ein Modell, welches einen Transfer zwischen Zeichensystemen/Zeichenverbundsystemen zulässt, indem er eine Rahmung bzw. eine Matrix vorgibt. Der Transfer, der von Wirth als Hyper-Link bestimmt wurde, bietet sowohl die Möglichkeit der medialen Grenzüberschreitung, der medialen Grenzziehung wie auch der transmedialen Kommunikation zwischen den Systemen. In einem Ausblick fasst Wirth noch einmal zusammen:

„Als gemeinsames Modell intertextueller, intermedialer und hypertextueller Verknüpfungsformen wurde die Aufpfropfung ausgemacht, die ihre Spuren in den Brüchen, Schnitten, Rissen der Texte hinterlässt und damit zugleich die Verknüpfungsstellen, also die Übergänge zwischen verschiedenen Textteilen oder Medienverbundsystemen, sichtbar werden lässt. Der Link wird damit – sowohl in medialer wie in konzeptioneller Hinsicht – zum Medium hypertextueller Aufpfropfungen: Er vermittelt zwischen Übergangsmöglichkeiten.“⁶⁵

An dieser Stelle angelangt, lässt sich ein Zugang zu dem hier vorgestellten Projekt „Ganymed Goes Europe“ erkennen. Die Ausstellung gibt einen Rahmen vor, in welchem Geschichten transmedial erzählt werden. Indem Bild, Text und Aufführung miteinander kommunizieren, gelingt es, dem Besucher auf interaktive Weise in Beziehung zu den Bildgeschichten zu setzen.⁶⁶

⁶³ Ebd. S. 37

⁶⁴ Ebd. S. 27-38

⁶⁵ Wirth, Uwe (2006): Hypertextuelle Aufpfropfung als Übergangsform zwischen Intermedialität und Transmedialität. S. 38

⁶⁶ Ebd. S. 20-27

4.4. Transmedialität

Bei der Beschäftigung mit den transmedialen Erzählstrategien muss man sich zunächst den Begrifflichkeiten der Intermedialitätsforschung widmen, die je nach wissenschaftlichen Fokus Schwankungen und Ungenauigkeiten unterliegen. Volker Dörr widmete sich 2014 mit seinem Band „Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität“ diesen verzweigten Begriffsbestimmungen und stellt darin ein Modell vor, welches ich für meine Arbeit nutzen möchte.⁶⁷

Volker Dörr setzt ebenso bei der Intertextualität an, geht jedoch zugleich zur Intermedialität über, da nicht alle Medien Texte sind. Zudem öffnet sich die Intermedialität für eine interdisziplinäre Forschung und schließt neben den traditionellen auch die neuen Medien mit ein. So bestimmt er die Intermedialität zunächst allgemein als „Wechselbeziehung und Interaktion zwischen Medien“⁶⁸. Die Intermedialität eignet sich dementsprechend zur Untersuchung der Hybridität von Medien ebenso wie der Dynamik medialer Beziehungen. Anhand der Intermedialität können vor allem auch langfristige Entwicklungen im historischen Kontext beobachtet werden. Der Begriff ‚Intermedialität‘ erfährt seit Beginn der Forschung eine stetige Ausdifferenzierung, wobei die interdisziplinäre Forschung noch relativ jung ist. Allzu lange haben sich die Wissenschaften des Begriffs nur einseitig angenommen. Dabei ist die Intermedialität „per se interdisziplinär, insofern sie Phänomene beleuchtet, die traditionell von unterschiedlichen Disziplinen untersucht wurden, nun aber unter einem Konzept zusammengeführt werden.“⁶⁹ Dies fördere schließlich die Kontextualisierung von Medien, folgert Dörr. Betrachtet man Medien hinsichtlich gemeinsamer Merkmale, können Ästhetische Illusion, Deskriptivität, Metareferenz, aber auch die Narrativität als gemeinsame, Medien übergreifende Verfahren beobachtet werden. Gerade bei der zuletzt genannten Narrativität betont Dörr, dass der Fokus allzu lange auf der Rolle des Erzählers lag und dabei Erzählstrategien anderer Medien wie im Drama oder Film unberücksichtigt blieben.⁷⁰

Hinsichtlich einer Begriffsbestimmung der verschiedenen Formen der Intermedialität, begibt sich Dörr zunächst auf die Suche nach einer Mediendefinition, die für kultur- und literaturwissenschaftliche Zwecke nicht zu eng gefasst ist und gleichzeitig die von

⁶⁷ Dörr, Volker (2014): *Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität*. S. 11

⁶⁸ Ebd., S. 12

⁶⁹ Ebd. S. 13

⁷⁰ Ebd. S. 12/13

McLuhan einst gegebene Bestimmung des Medium als „any extension [...] of man“⁷¹ spezifiziert. So legt er diese, von Werner Wolf stammende Definition als Basis seiner Untersuchung fest:

„Medium, wie es in der Kulturwissenschaft einschließlich der Literaturwissenschaft und Intermedialitätsforschung gebraucht wird, ist ein konventionell als distinkt angesehenes Kommunikationsdispositiv, das nicht nur bestimmte technische und institutionelle Übertragungskanäle, sondern auch durch die Verwendung eines semiotischen Systems (oder mehrerer solcher Systeme) zur öffentlichen Übermittlung von Inhalten gekennzeichnet ist; zu diesen Inhalten gehören referentielle ‚Botschaften‘, sie sind aber nicht beschränkt auf diese. Allgemein beeinflusst [sic] das verwendete Medium die Art der übermittelnden Inhalte, aber auch, wie diese präsentiert und erfahren werden.“⁷²

Diese Definition ist für die vorliegende Arbeit besonders geeignet, da in ihr neben dem vermittelnden Merkmal auch vermerkt wird, dass Medien maßgeblich die Form der Präsentation von Inhalten beeinflussen. Dieses Charakteristikum wird in „Ganymed Goes Europe“ bildlich vor Augen geführt, wie sich später noch genauer zeigen wird.

Folgt man Volker Dörr in seiner Begriffsbestimmung muss zunächst zwischen Intra- und Intermedialität differenziert werden. Beide gelten als Arten intersemiotischer Beziehungen. Während sich die Intramedialität auf Beziehungen innerhalb eines Mediums bezieht (also im Sinne der Intertextualität, Interpiktorialität, etc.), bezeichnet die Intermedialität einen Medien überschreitenden Ansatz.⁷³

Bei der Analyse intermedialer Formen fokussiert Dörr eine systematische Betrachtungsweise und unterscheidet die Intermedialität dahingehend in werkinterne und werkübergreifende Intermedialität. Der Begriff ‚Werk‘ bezieht sich hierbei auch auf ‚Aufführung‘. Hinsichtlich „Ganymed Goes Europe“ könnte sowohl die gesamte Ausstellung, aber auch die einzelnen Stationen als Aufführung(en) bezeichnet werden. Innerhalb dieser Arbeit betrachte ich die einzelnen Aufführungen als eigenständige Stücke, in denen Bilder, Texte und Aufführungen miteinander in Beziehung stehen und Geschichten erzählen. Ähnlich einem Mosaikstein, der sowohl eigenständig wie auch in Beziehung zu den ihn umgebenden steht. Da Bild, Text und Aufführung jedoch als separate Medien auch hinsichtlich ihrer Produzenten/Autoren/Maler eigenständig sind, will ich diese als eigentliche ‚Werke‘ bezeichnen, die gemeinsam, also werkübergreifend,

⁷¹ Dörr, Volker (2014): *Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität* S. 19

⁷² Ebd. S. 20

⁷³ EbdS. 20/21

erzählen. Die Narrativität, zählt zu eben jenen Medien verbindenden Eigenschaften, die Volker Dörr als transmedial bezeichnet:

„Transmedial sind Phänomene, die nicht medienspezifisch sind – oder unter Absehung eines medienspezifischen Ursprungs quasi medienkomparatistisch in den Blick genommen werden – und daher in mehr als einem Medium beobachtbar sind oder betrachtet werden. [...] Transmedial kann sich auf historische Phänomene beziehen, [...] aber auch auf transhistorische Phänomene ästhetischer Illusion, der Rahmung, der Deskriptivität oder der Narrativität.“⁷⁴

Die Transmedialität zählt folglich zu den werkübergreifenden intermedialen Beziehungen. Da die Formen der Intermedialität vielfältig auftreten und innerhalb der Aufführung changieren, möchte ich die verschiedenen Arten der Intermedialität kurz darstellen. Beginnend bei den werkindernen Beziehungen lassen sich zwei Formen unterscheiden: Plurimedialität und intermediale Referenz. Allgemein lässt sich sagen, dass ein intermedialer Verweis innerhalb eines Werkes meist mit einer bestimmten Intention verbunden ist, die einen wichtigen Bestandteil des Werkes darstellt. Plurimedialität „erzeugt den Eindruck medialer Hybridität“⁷⁵, d.h. unterschiedliche Medien treten gleichwertig im Werk auf und ergänzen einander. Wie in der Oper das einzelne Werk durch die Verbindung von Musik und Drama definiert ist, treten auch im Theater verschiedene Medien wie Körper, Sprache und Text miteinander in Beziehung und konstituieren so erst die Aufführung.⁷⁶

Intermediale Referenz hingegen fördert nicht die Hybridisierung, sondern eher die Homogenität eines Werks, indem es innerhalb eines semiotischen Systems einen Verweis generiert. Auch hier differenziert Volker Dörr erneut, indem er zwischen expliziter und impliziter Referenz unterscheidet. Bei der expliziten Referenz handelt es sich um eine Form der Thematisierung. Diese explizite Form findet man beispielsweise in den Texten zu „Ganymed Goes Europe“, die ein Bild thematisch aufgreifen und so eine Art der Bildbeschreibung darstellen. Indem die Aufführungen dann diese Texte inszenieren, transponieren sie auch die darin angelegte explizite Referenz.⁷⁷

Eine implizite Referenz jedoch tritt beispielsweise in verschiedenen Varianten der Imitation auf: Teilreproduktion, Evokation und formale Imitation. Es sind Formen des Zi-

⁷⁴ Dörr, Volker (2014): *Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität*. S. 25

⁷⁵ Ebd. S. 29

⁷⁶ Ebd. S. 28/29

⁷⁷ Ebd. S. 29/30

tats oder der Assoziation, die zu einem Vergleich anregen oder neue Diskurse eröffnen. Zur Unterstützung dieser Effekte werden zumeist mehrere Formen, als explizite und implizite, miteinander vermischt. Implizite Referenz lässt sich beim Ganymed-Projekt beispielsweise in der besonderen Form der Rahmung erkennen. Text und Aufführungen nehmen dazu formale Aspekte des Bildes in die eigene Darstellungsform auf.⁷⁸

Während die Formen der werkinternen Intermedialität nun weit ausgefächert wurden, möchte ich nun wieder auf die werkübergreifende zu sprechen kommen. Wie schon bemerkt, erzählen Medien Geschichten innerhalb ihrer eigenen Repräsentationsformen. Während sich dies bei Aufführungen und Texten leicht erschließt, gilt es auch bei Bildern narrative Wurzeln zu erkennen. Wenngleich diese verkürzt als Mini-Narrationen auftreten, lässt sich Zeitlichkeit in Bildern ausmachen. Das Einzelbild, als Momentaufnahme verstanden, befindet sich in einem Kontext, der kausal und teleologisch ausgeweitet werden kann. Volker Dörr unterstreicht diesen Aspekt, da diese narrativen Spuren vom Rezipienten erst erkannt und gelesen werden wollen.⁷⁹

Neben der Transmedialität gilt auch die Intermediale Transposition zu den werkübergreifenden Verfahren. Diese bezeichnet die Übernahme von Inhalten eines Quellmediums, welche nun in einem anderen Medium dargestellt werden, beispielsweise bei der Verfilmung von Romanen. Es geht dabei nicht um die reine Inhaltsübertragung, sondern auch um die Medienspezifische Darstellung als Spielform der Übersetzung.⁸⁰

Einen Überblick über die hier vorgestellten Typen der Intermedialität, gibt noch einmal die folgende Abbildung.⁸¹

⁷⁸ Dörr, Volker (2014): *Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität*. S. 30/31

⁷⁹ Ebd. S. 25/26

⁸⁰ Ebd. S. 27

⁸¹ Ebd. S. 32-38

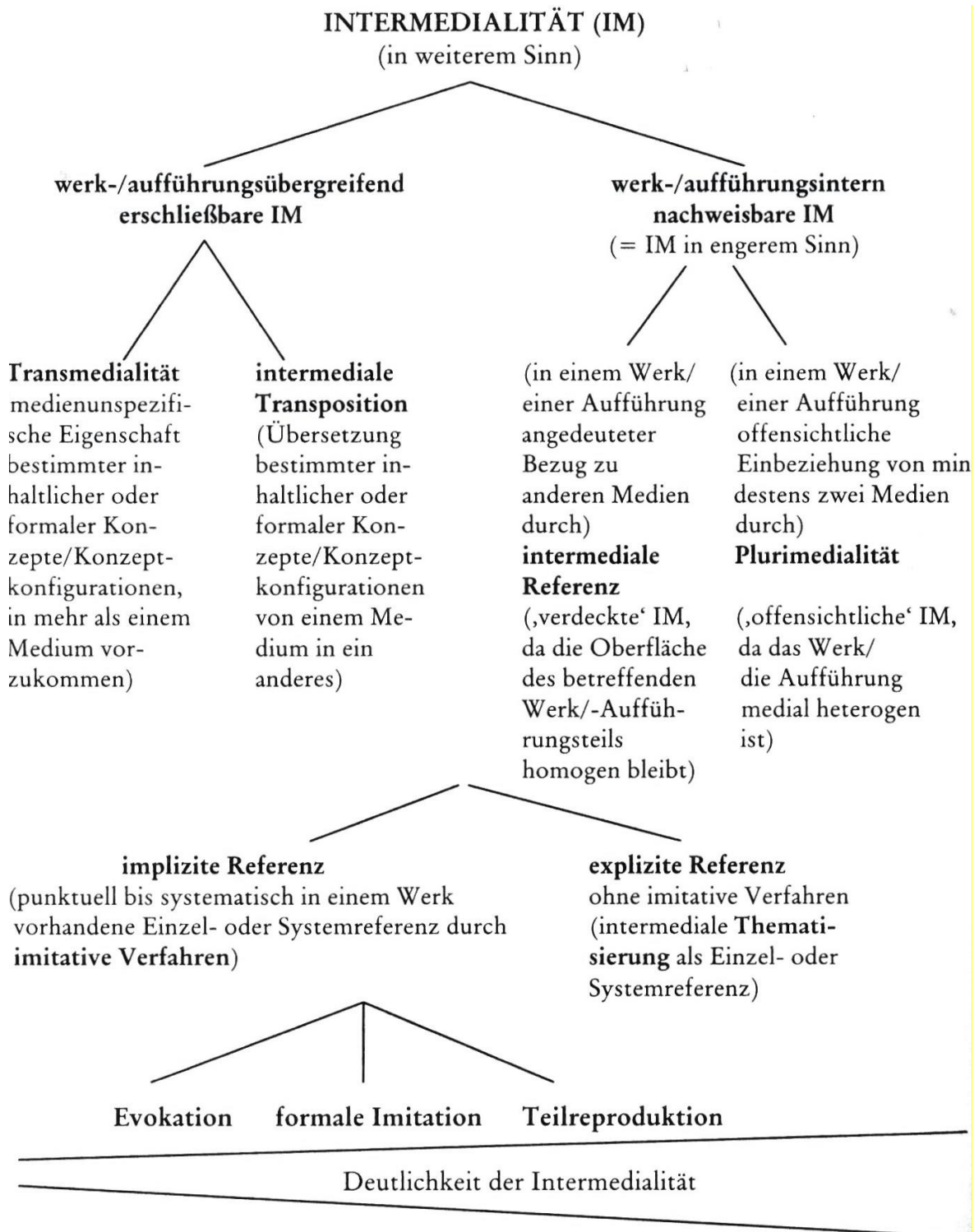


Abbildung 3: System intermedialer Beziehungen nach Rajewsky 2002 und Wolf 2002, Intermedialität, S. 178

4.5. Das Erzählen auf der Schwelle

Transmedialität bezeichnet ein Phänomen, welches in der Rezeption sichtbar wird. Erst im Übergang öffnet sich, um noch einmal mit Uwe Wirth zu sprechen, ein ‚Thirdspace‘, eine Schwelle. Im Vorwort zum Sammelband „Transmedialität“ von Urs Meyer, Roberto Simanowski und Christoph Zeller, wird dieser Aspekt noch einmal verdeutlicht.⁸²

„*Transmedialität* fokussiert auf die gleichzeitige Anwesenheit der beteiligten Medien und steht somit im Grunde der intermedialen Kopplung nahe. Während dort der Akzent jedoch auf dem Ergebnis als vollzogener Verbindung beider Partner liegt, betont der Begriff der Transmedialität den Transfer. Gegenstand sind die beteiligten Medien *im Prozess* des Übergangs. Dieser Prozess wird z.B. im Moment der Rezeption wirksam“.⁸³

Weiterhin wird unterstrichen, dass das Transmediale in paraliterarischer Form auftritt. Unter dem Aspekt der paraliterarischen Prozesse löst sich der Fokus von einem traditionellen Literaturverständnis und beleuchtet ästhetische Phänomene, die der Frage nachgehen, inwieweit literarische Kommunikation jenseits des literarischen Textes stattfindet. Das heißt: im Wechselspiel der Medien.⁸⁴

Roberto Simanowski, einer der Herausgeber, widmet sich der Transmedialität in seiner Erscheinungsform in der modernen Kunst. Mit Verweis auf die grundlegenden Forschungen von Jay David Bolter und Richard Crusin greift er deren Begriff der „Remediation“ auf, welcher als „the representation of one medium in another“⁸⁵ definiert wird. Simanowski untersucht die gegenseitigen Repräsentationsformen der Medien Bild, Text, Plastik und Performance. Er konstatiert, dass Medien sich nicht aufeinander beschränken, sondern vielmehr ineinander greifen und sich Stil und Ausdrucksformen voneinander ‚leihen‘. In Hinblick auf die Transmedialität bezieht sich auch Simanowski auf Genettes Definition der Intertextualität, als „effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text“⁸⁶. Darauf basierend definiert er die Transmedialität als den „den Wechsel von einem Medium in ein anderes als konstituierendes und konditionierendes Ereignis

⁸² Meyer, Urs [u.a.] (2006): *Transmedialität*. S. 10

⁸³ Ebd. S. 10

⁸⁴ Ebd. S. 11

⁸⁵ Bolter, Jay David/Crusin, Richard, zitiert in: Roberto Simanowski (2006): *Transmedialität als Kennzeichen moderner Kunst*. S. 41

⁸⁶ Genette, Gérard (1993): *Palimpseste*. S. 10, zitiert in: Simanowski, Roberto (2006) S. 44

eines hybriden ästhetischen Phänomens⁸⁷. Dieser Wechsel kann sich ebenso zwischen semiotischen Systemen wie auch zwischen Präsentationsformen ereignen. Es geht vor allem um die spezifische Form des Transfers, welche sich in der Rezeption zu erkennen gibt.⁸⁸

So kommt Simanowski zu dem Schluss, dass in allen Beispielen transmedialer Kunst die Botschaft im Medienübergang zu finden sei und demzufolge in der Auflösung der traditionellen Materialgrenzen.⁸⁹ Dieser Erkenntnis folgend, werde ich mich nun dem Ganymed-Projekt widmen, welches eben jene medialen Grenzen durchbricht und auf dieser Basis Geschichten im Raum inszeniert. Jedoch nicht als bloße Theateraufführung, sondern in Form einer spezifisch intermedialen Praxis zwischen Bild, Text und Aufführung, die ich mit Verweis auf Brigitte Brandl-Risi als ‚Lebende Bilder‘ bezeichnen werde.

5. Tableaux Vivants in „Ganymed Goes Europe“

5.1. Das Lebende Bild als intermediale Praxis

Der Text „Der plötzliche Tanz“ veranschaulicht eine sehr spezifische Spielform der Intermedialität: das Zitat. Wenn Hans Dieter Knebel als Prima Ballerina im Museum auftritt, bezieht er seine Position vis-à-vis vom Grafen-Portrait. Der Text Esterházy's knüpft an bestimmte inhaltliche und formale Strukturen des Bildes an und transponiert diese in eine theatrale Szene. So entsteht eine Spannung zwischen dem stummen Portrait des Grafen und der körperlichen Präsenz des Schauspielers, die als eine Verlebendigung des Bildlichen erlebt wird. Diese Darstellungspraxis hat eine lange Tradition und wird als Lebendes Bild bzw. als Tableau Vivant bezeichnet.

Bettina Brandl-Risi widmet sich in „BilderSzenen“ der Geschichte des Tableau Vivants sowie dessen Verfahren in Texten und Aufführungen. Sie definiert das Lebende Bild als ein theaterhistorisches und -theoretisches Konzept, welches zwischen im Übergang zwischen Bild und Theater operiert. Sein zentrales Prinzip besteht in dem Prozess der Verfestigung bzw. Verflüssigung von Bilder-Szenen auf der Bühne bzw. im Text. Das Tableau Vivant bezeichnet eine Aufführungspraxis, die im späten 18. Jahrhundert in der bildlichen Kunst und im Theater entstand. Dabei wurden bekannte Gemälde, Stiche

⁸⁷ Simanowski, Roberto (2006): *Transmedialität als Kennzeichen moderner Kunst*. S. 44

⁸⁸ Ebd. S. 43/44

⁸⁹ Ebd. S. 80

oder auch Plastiken von Darstellern nachgestellt. In diesem Sinne dienten sie vorrangig der Unterhaltung, enthielten jedoch auch eine pädagogische Absicht.⁹⁰

Im Zentrum steht der besondere Augenblick, eine Szene, die von den Darstellern durch Mimik, Gestik sowie mithilfe einer szenischen Rahmung aufgegriffen wird.

„Diese spezifische Form der Körperinszenierung operiert programmatisch an der Schwelle zwischen Lebendigkeit und mortifizierender Stillstellung, die als Oszillation der ephemeren Zuschaustellung des Körpers in seiner Präsenz und einer reiterativen Praxis der Darstellung verstanden werden kann, die auf Wiedererkennbarkeit, Lesbarkeit und Standardisierung der Bilder beruht und den Körper als Schauplatz von Erinnerung ausweist.“⁹¹

Ein weiteres Charakteristikum ist die besondere Rahmung der Werke. Diese generiert gleichermaßen Distanz wie Zugänglichkeit, indem sie die Gemälde-Rahmung imitiert und auf diesem Wege eine gesteigerte Sichtbarkeit erzeugt. Wie im Zitat angedeutet, wird der Bild-Inhalt auf eine theatrale Art lesbar gemacht. Brandl-Risi bezeichnet dies als eine „spezifische Arbeit an der Semiotizität von (ästhetischer) Erfahrung“⁹². Auf Basis ihrer Funktion als Mittel gesellschaftlicher Unterhaltung sowie bürgerlicher Selbstinszenierung gewannen die Tableaux Vivants einen großen Stellenwert. Ausdruck dieser Präsenz zeigt sich in dem Ausruf „Tableau!“, der dazu anhielt, sich eine Situation bewusst vor Augen zu führen.⁹³

Brandl-Risi stützt sich auf die Definitionsvorläufe von Martin Meisel, der sich bemühte die Lebenden Bilder als Gattung zu bestimmen. Dabei verwies er auf zwei Erscheinungsformen: das Dramatic Tableau und das Tableau Vivant. Beide präsentieren bildliche Szenen anhand von Darstellern. Im Unterschied zum Dramatic Tableau, welches die Bewegung einfriert, unterscheidet sich das Tableau Vivant, in dem es Stillstand zum Leben erweckt. Im Fokus des Lebenden Bildes steht vor allem der Übergang, die Schwelle zwischen Stillstand, Dynamisierung und Transformation. Diesen Prozess betrachtet Bettina Brandl-Risi, als ein eigenes ästhetisches Verfahren, welches sowohl in der Aufführung als auch in literarischen Texten Anwendung findet.⁹⁴

Im Sinne einer Verlebendigung einer Szene bezeichnet das Tableau Vivant einen bestimmten Wahrnehmungsmodus, welches auch ein eigenes Genre kreierte. Es war ein

⁹⁰ Brandl-Risi, Bettina (2013): *BilderSzenen*. S. 12-14

⁹¹ Ebd. S. 14

⁹² Ebd. S. 14

⁹³ Ebd. S. 16

⁹⁴ Ebd. S. 16/17

Ausdruck des beginnenden 19. Jahrhundert, in dem Polyfokalität neue Aufmerksamkeit erfährt und sowohl in der Malerei als auch in der Literatur mit neuen Perspektiven experimentiert wurde. Das Spiel des Tableau Vivant auf der Schwelle zwischen Fixierung und Verflüssigung hat eine Dynamisierung der Wahrnehmung zur Folge, die sich in einer betonten Präsenz des Vor-Augen-Stehens ausdrückt. Dieser Tableau-Vivant-Effekt wird auch in literarischen Texten erzielt, sodass Situationen durch detaillierte Beschreibung an Bildlichkeit gewinnen.⁹⁵

„*Tableau vivants* als Verkörperung von bildender Kunst in ›lebenden Bildern‹ sind paradigmatisch für eine ästhetische Praxis, die den Gestus der Transformation in sich birgt. Insofern scheinen sie prädestiniert, als Generatoren innerhalb einer Kunstform zu fungieren und die Möglichkeiten und Grenzen der Darstellung auszuloten. Als Kunst des Zitats bewegen sich *tableau vivants* zwischen den Medien der Malerei und des Theaters, sind also selbst intermediale Praxis.“⁹⁶

Hinter dem Tableau Vivant verbirgt sich dementsprechend ein Darstellungsmodus, der an eine intermediale Erzählstrategie geknüpft ist. Es veranschaulicht ein Spannungsverhältnis zwischen den Gesten des Zeigens und Erzählens und vereint somit bestimmte Lektüre- wie auch Visualisierungsverfahren. Zur Analyse dieser Visualisierungen werde ich zunächst das Portrait des Grafen hinsichtlich inhaltlicher Motive, die die sich in Text und Aufführung spiegeln, untersuchen. Diese Reflexionen bieten schließlich die Grundlage der weiteren Analyse narrativer Verfahren der Tableaux Vivants.

5.2. Das Bild: Graf von Sinzendorf

Ausgangspunkt des Ganymed-Projekts sind die Werke Alter Meister. In dem hier vorgestellten Beispiel handelt es sich um ein Portrait des Grafen von Sinzendorf, gemalt von Hyacinthe Rigaud. Der Graf, der in der habsburgischen Politik eine führende Rolle einnahm, orientierte sich an den großen Monarchen und wählte bewusst den Maler Rigaud, der bereits den Sonnenkönig Louis XIV. portraitiert hatte. Diesen Einfluss erkennt man sowohl in der Raum-Inszenierung, wie auch in Pose, Farbwahl und Requisiten. Ziel dieser Art von Portraits war es, Autorität und Pathos gleichermaßen zum Ausdruck zu bringen und damit die absolute Unantastbarkeit des Monarchen zu

⁹⁵ Brandl-Risi, Bettina (2013): *BilderSzenen*. S. 17-19

⁹⁶ Ebd. S. 20

verdeutlichen.⁹⁷ In „Museum der Träume“ – dem Buch zum Projekt – heißt es zum Portrait des Grafen von Sinzendorf:

„Neben der manierlichen Pose gewährleistet die Wiedergabe des Stofflichen, des Samtes und der Seide Vornehmlichkeit und elegantes Gebaren. Das barocke Pathos offenbart die Bewegung in der Ruhe: Der heftig bewegte Ornat verleiht der Person schwungvolle Dynamik und Tatkraft. Die ihn rahmende Palastarchitektur evoziert zusätzlich Autorität. Spannung und Festigkeit der Haltung verdeutlichen das Selbst- und Standesbewusstsein eines Machtmenschen.“⁹⁸

Diese Beschreibung gilt auch für das Portrait des Sonnenkönigs, welches, wie bereits erwähnt, die Inspiration und Vorlage für den Grafen bildete. Die „Bewegung in der Ruhe“⁹⁹, wie es im oberen Zitat treffend heißt, bildet das Hauptmotiv beider Werke. Es ist der Versuch, die Natürlichkeit des menschlichen Körpers für einen Moment vergessen zu machen. Stattdessen dienen Reichtum und Opulenz als Hilfsmittel der Ausstaffierung einer herrschaftlichen Pose. In beiden Werken dominieren wallende Stoffe, die den männlichen Körper umformen und verdecken. Neben der Kleidung dienen die schweren Baldachine und Vorhänge dazu, eine abgeschirmte Szene zu kreieren, in deren Mitte die Idee eines absoluten Herrschers Stellung bezieht.



Abbildung 4: Graf von Sinzendorf, Portrait von Hyacinthe Rigaud, 1728



Abbildung 5: Louis XIV , Portrait von Hyacinthe Rigaud, 1701

⁹⁷ Kornmüller, Jacqueline (2014): *Museum der Träume*. S. 333

⁹⁸ Ebd. S. 333

⁹⁹ Ebd. S. 333

Ebenso charakteristisch ist die Pose des rechten Armes, die Hand an die Taille gestützt, zur Vermittlung des eigenen Standesbewusstseins. Der Portraitierte nimmt eine Haltung ein, die ein bestimmtes Bild seiner Stärke, Bildung und Autorität transportieren sollen. Dementsprechend finden sich in beiden Werke kaum Hinweise auf Natur bzw. Natürlichkeit. Bis auf Gesicht und Hände, sind alle Körper-Partien bedeckt und auch der Hintergrund verdeutlicht die intime Sphäre der Portraittierung. In diesem Sinne ist das Bild des Grafen weniger ein biografisches Werk als vielmehr ein Zitat von Macht, welches an die gesellschaftliche und historische Stellung anderer Monarchen erinnern soll. Zitiert wird also eine Pose, die mit einer tradierten Rezeptionsgewohnheit in Verbindung steht: Ohnmacht bzw. Staunen.

Diese Opposition von Bild und Betrachtung wird im Rahmen einer Ausstellung im Museum erst verwirklicht, da hier ein Einzelnes einer breiten Masse gegenübersteht. In „Ganymed Goes Europe“ und im Besonderen in der Aufführung „Der plötzliche Tanz“ wird diese Betrachtungsposition selbst inszeniert, indem mithilfe der Kunstform des Zitats die Bilder zum Leben erweckt werden. Es ist ein Spiel an den Materialgrenzen, wie Simanowski es beschreibt, welches dem Betrachter einen Spiegel vorführt.

5.3. Das Tableau Vivant im Text

5.3.1. Inhalt

Péter Esterházy greift mit seinem Text den Blick des Portraitierten in Rigauds Werk „Graf Philipp Ludwig Wenzel Sinzendorf“ auf und verbalisiert einen fiktiven inneren Monolog. Dieser, in drei Teile gegliederte Monolog, beschreibt die Auseinandersetzung des Grafen mit seiner eigenen Sterblichkeit im Moment der Betrachtung durch den Maler. Mitten in der Inszenierung seines Status scheinen die Augen eine innere Bewegung zu vollziehen, die Esterházy mit seinem Text aufgreift.

Im ersten Teil geht es um das Bewusstsein des Angeschaut-Werdens. „Dass ihr mich anschaut, zählt nicht. / Dass ich euch schaue, das zählt.“¹⁰⁰, verdeutlicht die Opposition des Einzelnen gegenüber einer größeren Menge und das darin angelegte Machtverhältnis des Monarchen gegenüber der Gesellschaft. Ein weiterer Gedanke im ersten Teil legt den Fokus auf das Thema des Textes: der Tod. Denn „ihr denkt nicht an den Tod./

¹⁰⁰ Esterházy, Péter (2014): *Der plötzliche Tanz*. Z. 4/5

Aber ich denke daran¹⁰¹. Auch hier kommt die Grenzziehung des Subjekts zu seiner Umgebung charakteristisch zum Ausdruck.

Der zweite Teil breitet die innere Gefühlswelt des Grafen und seinen Standpunkt zum Alter weiter aus. Beschrieben wird der eigene Körper, der sinnbildlich den ‚Sterbenden Schwan‘ aus Tschaikowskis „Schwanensee“ tanzt und notwendigerweise am Ende des Solos stirbt. Das Subjekt nimmt dabei eine bemüht nüchterne Position ein. Bezüglich der Angst vor dem Alter heißt es anschaulich:

„Ich fürchte das Alter nicht,
das konnte ich ihm nicht sagen.
Wenn ich es sagte, sagte ich es nicht kämpferisch, nicht wie
einer, dem ein Schwert kein Leids antun kann,
oder als wäre ich der erste Mensch,
der Prototyp, der nicht sterblich wäre.
[...]
ich möchte nur festhalten, dass ich zwar alle möglichen Ängste
in mir finden kann,
aber eine, die *darauf* hinwies, nicht“¹⁰²

Daran anschließend wird das eigene Alter mit strengem Blick auf den eigenen Körper geprüft, das Auge fährt gewissermaßen die einzelnen Partien ab und dreht sich somit gemäß des Tanzes, um die eigene Achse. Der Tod, der schließlich eintritt, wird als ein langsamer Prozess, „wie wenn die Blätter vom Baum fallen, /schön der Reihe nach, sanft, unaufhaltsam“¹⁰³ beschrieben und wirft das Ich wieder auf die Ausgangssituation zurück.

Im dritten Teil wird der Abstand zwischen Schauenden und Angeschauten dadurch unterstrichen, dass der Tod beide Parteien voneinander scheidet und die Furcht vor dem Tod letztlich bedeutet, noch lebendig sein.

„Mein glänzendes Leben bleibt, meine prunkvolle Perücke.
Und mein Tod, der bleibt auch.
Fürchtet ihr euch nur. Das hält einem am Leben.“¹⁰⁴

¹⁰¹ Esterházy, Péter (2014): *Der plötzliche Tanz*. Z.9/10

¹⁰² Ebd. Z. 24-35

¹⁰³ Ebd. Z. 121/122

¹⁰⁴ Ebd. Z. 132-134

5.3.2. Rahmungen

Der Text „Der plötzliche Tanz“ weist verschiedene äußere und innere Rahmungen auf, die ihn kontextualisieren und strukturieren. So erfährt der Leser zunächst über den Paratext („Péter Ersterházy / zu *Graf Philipp Ludwig Wenzel Sinzendorf* von Hyacinthe Rigauds, 1728“¹⁰⁵) eine Einordnung des nachfolgenden Werkes als Bildbeschreibung eines historisch bedeutsamen Gemäldes. Über den paratextuellen Verweis erschließen sich inhaltliche Fragestellungen des monologisierenden Sprechers. Denn dieser erhält durch den Text eine Stimme, die das Bild und die darin dargestellte Szene ergänzt.

Eine weitere Rahmung ergibt sich über den Titel. „Der plötzliche Tanz“ enthält den Moment der Bewegung, der einem vorherigen Stillstand entspringt. Darin liegt eine Mini-Narration, eine Szene, die durch den Text formal und inhaltlich verarbeitet wird. Formal gesehen stehen erster und dritter Teil linksbündig in Versform während der zweite Teil zentriert verläuft. So ergibt sich rein optisch eine Dynamisierung der Mitte, ausgehend von einer Drei-Akt-Struktur, deren Anfang und Ende die Szene begrenzen. Diese Drei-Teilung verweist auf einen dramatischen Handlungsbogen, jedoch offenbart sich durch die inhaltliche Rückkopplung an die Ausgangssituation eine elliptische Figur. Eine Handlung im Sinne einer Situationsveränderung findet nicht statt. Stattdessen dreht sich der Text sowohl inhaltlich wie formal um sich selbst. So heißt es im ersten Teil:

„Ihr denkt, Ihr kennt mich.
Ihr denkt, ihr seht mich.
Ihr denkt, ihr fürchtet mich. Da habt ihr recht.“¹⁰⁶

Während im zweiten Teil diese Adressierung nicht wieder auftaucht, kehrt sich im dritten Teil wieder zurück.

„Schaut nur.
Schaut mich nur an.
Kraft, Autorität, Macht, ihr könnt sie sehen.“¹⁰⁷

¹⁰⁵ Kornmüller, Jacqueline (2014): *Museum der Träume*. S. 328

¹⁰⁶ Esterházy, Péter (2014): *Der plötzliche Tanz*. Z. 1-3

¹⁰⁷ Ebd. Z. 126-128

Diese Selbstreferenz veranschaulicht gleichermaßen den Textbezug zur Bildvorlage wie auch den Tanz als eine kreisende, in sich geschlossene Bewegung. Das Thema Tanz und die Monologform gehen darüber hinaus noch eine weitere Verbindung miteinander ein. Es ist eine individuelle Bewegung, die Geist und Körper in Beziehung zueinander setzt. Die Furcht vor dem Alter, die der Text thematisiert, entspricht einer Subjektgebundenen Auseinandersetzung mit der Sterblichkeit des Körpers. In diesem Sinne reflektiert das Ich sein Medium, seinen Körper.

Die Bewegung, die im Titel angelegt ist, wird also im Verlauf des Textes nachvollzogen und somit gespiegelt. Durch den paratextuellen Verweis auf die Bild-Szene wird die Bild-Narration mit der Text-Narration durch einen intermedialen Bezug in Verbindung gesetzt. Jedoch ist es nicht nur ein gegenseitiger Bezug, sondern beide Werke, Bild und Text, werden durch ihren Verweis lesbar. Die Grenze des Textes ist dementsprechend eine Schwelle, die sowohl ein- wie auch ausschließt und einen Zugang zum Text erst generiert.¹⁰⁸ Als ein bedeutendes Mittel der Wahrnehmung begrenzen Rahmungen den Blick und dienen der Fokussierung auf einen Gegenstand. Brandl-Risi verweist auf diese Art der Blicklenkung und unterstreicht, dass Rahmungen in der Lage sind,

„durch Verfahren wie Ausblenden oder Fokussieren das Herausgehobene auszuzeichnen, das Umgebende wegzublenden und aus (disparaten) visuellen Eindrücken einen einheitlichen zu schaffen.“¹⁰⁹

Es ist eine zentrale Eigenschaft von Tableaux Vivants einen „gerahmten Blick“¹¹⁰ zu evozieren. Durch dieses Verfahren erhält der Inhalt, die Szene, seinen abgeschlossenen Bezugsrahmen, der ihm auch eine Erzählstruktur zuweist. In diesem Sinne bilden Tableaux Vivants eine Mosaik-ähnliche Struktur.¹¹¹ In sich abgeschlossen gelten sie als eigenständige Werke, die in loser Verbindung zu anderen stehen. Gemeinsam bilden sie eine Einheit. Dies ist das Grundschema von „Ganymed Goes Europe“. Die Einzelwerke bilden einen gemeinsamen Ort. Ihre Geschichten stehen in einem Kontext, werden jedoch singulär erzählt und wahrgenommen. „Der plötzliche Tanz“ entspricht einem dieser Mosaik-Stücke, ein abgeschlossenes Werk, dass seine Geschichte als Lebendes Bild erzählt.

¹⁰⁸ Vgl. Uwe Wirth: *Text als Übergangszone*. S.167f

¹⁰⁹ Brandl-Risi, Bettina (2013): *BilderSzenen*. S. 158

¹¹⁰ Ebd. S. 158

¹¹¹ Ebd. S. 159

Der besondere Augenblick in Péter Esterházy's Werk ist das Tanz-Motiv, dass die Handlung bestimmt. Es ist ein innerer Tanz, der einen „transitorischen Augenblick“¹¹² repräsentiert. Der Rahmen dient einerseits der Fokussierung bzw. der Konzentration auf einen besonderen Ausschnitt. Zudem veranschaulicht er die Bedeutung der Stillstellung sowie den Prozess des Erkennens. Erst im Stillstand lässt sich der Gegenstand der Situation richtig fassen. Als drittes Merkmal des *Tableau Vivants* beschreibt Brandl-Risi die ‚Zusammenschau‘, das Erfassen des Einzelnen in seiner Simultanität und damit die Wahrnehmung von Evidenz. Dieser dritte Punkt meint eine Re-kontextualisierung, ein Wiedereinfügen der Situation, sodass die Bedeutung des Einzelbildes in einer Relation bewertet werden kann.¹¹³

Das Anhalten hingegen, die Verfestigung einer Situation, gleicht einer Ikonisierung, wie es bei Brandl-Risi heißt, die mit einer Verdichtung einhergeht. Jedoch geht es im *Tableau Vivant* immer um ein Wechselspiel zwischen Stillstellung und Dynamisierung, sodass das Bild immer auch eine gewisse Unschärfe impliziert. Dies zeigt sich im Handlungsverlauf des Textes, der eine fließende Lesebewegung evoziert. Der Lesefluss verdeutlicht die Prozesshaftigkeit, denn „[e]s sind nicht einfach Bilder [...], die wahrgenommen werden, sondern die Bildwerdung/-verlöschung, die wahrgenommen und dargestellt werden.“¹¹⁴ Dieser Rückbezug der Darstellung an die subjektive Wahrnehmung von Bildern offenbart einerseits, inwiefern der Leser/Betrachter eigenständiger „Produzent“ seiner Wahrnehmung ist, und andererseits, inwieweit diese Wahrnehmung einem Muster folgt.¹¹⁵

„Entscheidend ist dabei die Kopplung von einer scheinbar singulären, subjektiven Wahrnehmung und dem kollektiven, standardisierten Muster, das in der singulären Erfahrung hervortritt, diese überlagert und eine solche Erfahrung überhaupt erst hervorbringt. Es geht dabei nicht in erster Linie um die Abbildlichkeit der Darstellung [...], als vielmehr darum, daß [sic] Sehen und Wahrnehmen (in den Texten) sich als Konstruktionsakt nach überlieferten Mustern beschreiben lassen.“¹¹⁶

Brandl-Risi betrachtet das Subjekt als „Produzent der Bilder, die ihm vor Augen stehen“¹¹⁷. Der Rahmen dient folglich der Generierung eines Wahrnehmungsmodus, der es

¹¹² Brandl-Risi, Bettina (2013): *BilderSzenen*. S.159.

¹¹³ Ebd. S. 159/160

¹¹⁴ Ebd. S. 163

¹¹⁵ Ebd. S. 163

¹¹⁶ Ebd. S. 163/164

¹¹⁷ Ebd. S. 164

erlaubt, Ereignisse selektiv und verdichtet zu betrachten. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass

„der Rahmen dort klare Ränder setzt, wo nach dem eigenen Verständnis der Ereignisse keine sein können, wodurch paradoxerweise aber erst die Wahrnehmung von etwas als Ereignis möglich ist, weil greifbar und damit erzählbar wird“¹¹⁸.

„Der plötzliche Tanz“ kann folglich als eine Verdichtung eines Augenblicks betrachtet werden, wortwörtlich dem Augenblick der Portraitierung des Grafen. Indem Esterházy den Blick als Thema aufgreift und literarisch verarbeitet, spiegelt er dieses charakteristische Verhältnis von Objekt und Subjekt der Bildbetrachtung im Text. Diese Spiegelung entwirft einen Bezugsrahmen zwischen Bild und Text, der es ermöglicht, beide Werke sowohl singulär wie auch im Kontext zu reflektieren.

5.3.3. Augenblick und Pose

Neben der inhaltlichen Verdichtung findet im Tableau Vivant auch eine zeitliche Verdichtung statt. Indem die Handlung sich auf eine singuläre Bewegung konzentriert und diese in ihre Einzelheiten zerlegt, findet eine Fokussierung statt. Diese geht mit einer Zeitdehnung einher. Dementsprechend sind Tableaux Vivants im Text auf Momente ausgerichtet, die das Potential einer Veränderung der Handlung aufweisen.¹¹⁹

Im Fall des Textes von Esterházy entspricht diese Veränderung einer inneren Bewegung, einer zirkulierenden Reflexion. Die Bewegung ist durch eine innere Differenz zwischen formaler Dynamisierung und inhaltlicher Analyse gekennzeichnet.

Zunächst lässt sich im zweiten Teil von „Der plötzliche Tanz“ ein neuer Rhythmus erkennen, der sich deutlich von dem ersten und dritten Teil absetzt. So steht der Text zentriert und zeichnet sich vor allem durch Schachtelsätze und Kommata aus. Während die rahmenden Teile eine klare inhaltliche und formale Position beziehen, ufernt der Text im zweiten Teil zunehmend aus. Diese Art der inneren Reflexion ist noch einmal in zwei Partien unterteilt. Zunächst imaginiert der Sprecher eine dialogische Situation. Durch indirekte Rede findet somit eine Problematisierung statt, die zu einer Selbstanalyse anregt.

¹¹⁸ Brandl-Risi, Bettina (2013): *BilderSzenen*. S. 164

¹¹⁹ Ebd. S. 165/166

„Nicht einfach,
 knifflig,
 knifflig ist es für einen Mann wie mich, Frauenballlettschuhe in
 Größe 44 zu finden,
 Fußballschuhe sind es nicht.
 Aber ich habe welche.
Einen Tüllrock zu finden ist auch nicht einfach,
höre ich richtig? Ihr sagt Tüll, großer Herr,
und ihr werdet welchen haben?
Ihr wollt doch wohl nicht ewig leben?
 Ich tanze im Inneren,
 das konnte ich ihm nicht sagen.“¹²⁰

Zum einem offenbart sich in diesem Zitat die groteske Situation, in der sich der Sprecher befindet, durch das Bild eines Mannes von hohem gesellschaftlichen Stand in Ballettschuhen. Gleichwohl wird diese ernsthaft verhandelt und rückt einen anderen Konflikt in den Fokus: eine Differenz in der zeitlichen Position. Der Sprecher ist in einer überzeitlichen Dimension, in der seine biografische Historie in keinem Widerspruch zu Anachronismen wie Fußballschuhen steht. Um diese Opposition zu begründen, beginnt der Sprecher seine Position darzulegen:

„Ich fürchte das Alter nicht,
 das konnte ich ihm nicht sagen.
 Wenn ich es sagte, sagte ich es nicht kämpferisch, nicht wie
 Einer, dem ein Schwert kein Leids antun kann,
oder als wäre ich der erste Mensch,
 der Prototyp,
 der nicht sterblich wäre.
Und nicht einmal so, wie einer, der seine Schäfchen dort oben
 Schon ins Trockene gebracht hätte,
 oben, ganz weit oben.“¹²¹

Die Art der Begründung wird mithilfe von Metaphern und Negationen zum Ausdruck gebracht. So zirkuliert die Erklärung und mündet in einem negativen Assoziationsfeld, das den Kern der Aussage nicht wörtlich benennt. „Nicht kämpferisch“, „nicht wie“,

¹²⁰ Esterházy, Péter (2014): *Der plötzliche Tanz*. Z. 11-23

¹²¹ Ebd. Z. 24-32, Unterstreichungen zur Hervorhebung formaler Strukturen.

„oder als“¹²² sind Beispiele dieser ‚Ausrede‘, die die ausufernde Struktur des Textes veranschaulicht.

Im zweiten Abschnitt konzentriert sich der Sprecher auf den Tanz, den sein Körper vollzieht. Auch hier verliert sich die Betrachtung in Details. Einzelne Körperpartien werden nahezu plastisch so vor Augen geführt.

„Ich sehe mich im Spiegel,
sehe die gespannten Muskeln, die erzitternden Sehnen,
die skandalöse Nacktheit der Haut,
ihr Alter,
die ganz verschiedenen neuen Flecke,
heitere Sommersprossen-Grüppchen und traurige
Ausdehnungen, die verschiedenen Schattierungen von Braun,
die spröde Trockenheit, die Schrumpfligkeit,
wie der flach gewordene Hintern sich an die Schenkel lehnt
in dieser neuen Tanzordnung, ich sehe die Knochen, hier, die
traditionelle Schutzlosigkeit der Schlüsselbeine“¹²³

Während das Auge über den Körper wandert und seine Physiognomie beschreibt, findet eine Zeitdehnung statt. Der momentane Zustand des Körpers gerät in den Blick. Diese detaillierten Beschreibungen zeichnen ein anschauliches Bild. Das gelingt über die Schilderung von „Schattierungen“¹²⁴, wie sie in der Malerei auftauchen, ebenso wie über Assoziationsfelder, die durch Alliterationen („Schutzlosigkeit der Schlüsselbeine“¹²⁵) evoziert werden. Die Kombination mit personifizierenden Adjektiven, wie auch bei „traurige Ausdehnungen“¹²⁶, unterstreicht sowohl das Bildliche als auch den emotionalen Standpunkt des Sprechers, der seinem Körper gegenübersteht.

Beide Varianten, die ausufernden Darstellungen und die bildliche Beschreibungen, lassen Zeitlichkeit sichtbar werden. Zwischen Stillstand und Bewegung verdichten sie eine Situation zu einer Szene, in der der Prozess der Betrachtung bzw. Reflexion wahrgenommen werden kann. Brandl-Risi verweist in der Analyse von *Tableaux Vivants* in Texten auf Gottfried Böhm, der Zeit und Zeitlichkeit als eine Art der Repräsentation bestimmte.

¹²² Esterházy, Péter (2014): *Der plötzliche Tanz* Z. 26-28

¹²³ Ebd. Z. 59-69, Unterstreichungen dienen der Hervorhebung formaler Strukturen

¹²⁴ Ebd. Z. 65

¹²⁵ Ebd. Z. 69

¹²⁶ Ebd. Z. 64/65

„Die Zeitlichkeit der Bildwahrnehmung changiert so zwischen der ›Erfahrung visueller Simultanität‹ und der Prozessualität des Sehens von Details, der Bewegung des Auges über das/ im Bild.“¹²⁷

Durch die zeitliche Dehnung wird der Augenblick innerhalb einer Szene bedeutend. Zudem ermöglicht die literarische Verarbeitung der ‚visuellen Simultanität‘ des Bildes eine Linearität der Repräsentation, die Lesbarkeit impliziert. In Texten fungiert diese Art der Schilderung von Augenblicken häufig für Situationen, die Handlungen nachhaltig beeinflussen. Brandl-Risi führt aus:

„Nicht zufällig sind diese Augenblicke, die krisenhafte Umschlagmomente markieren, gewöhnlich als ›novellistische Augenblicke‹ identifiziert worden, die das Verhältnis von ›Augenblick und Lebensganzem‹ im Verhältnis erzählerischer Sistierung und Erzählkontinuum spiegeln.“¹²⁸

Dementsprechend kann man von einer „antifinalen Dramaturgie“¹²⁹ sprechen, die kennzeichnend für Tableaux Vivants ist. „Der plötzliche Tanz“ bezieht sich auf den gemalten Blick des Grafen von Sinzenberg im Portrait Hyacinthe Rigauds. Diesem Augenblick entspringt der Text und zu ihm kehrt er schließlich wieder zurück. So zirkuliert der Moment innerhalb einer fixierten, weil bildhaften, Szene. Die abgebildete Szene im Portrait ist unveränderbar, doch in der Betrachtung können immer wieder neue Bewegungen der Bildbetrachtung und -reflexion initiiert werden.¹³⁰

Die Opposition zwischen körperlicher Pose und mentaler Bewegung wird im Text auf mehrfachen Ebenen verarbeitet. Diese wird besonders prägnant, wenn der Text nicht nur Augenblicke hervorbringt, sondern verschiedene Posen bzw. Standpunkte einnimmt. In „Der plötzliche Tanz“ lassen sich verschiedene Varianten ausmachen. Erneut wende ich mich hierfür dem mittleren Teil des Textes zu, der im ersten Abschnitt wie bereits konstatiert seinen Standpunkt darlegt. Dass es sich um verschiedene Standpunkte handelt, lässt sich besonders im Übergang beobachten. So heißt es zunächst „Ich tanze im Inneren,/ das konnte ich ihm nicht sagen./ Ich fürchte das Alter nicht, / das konnte

¹²⁷ Brandl-Risi (2013): *BilderSzenen*. S. 166

¹²⁸ Ebd. S. 167

¹²⁹ Ebd. S. 167

¹³⁰ Ebd. S. 167

ich ihm nicht sagen.“¹³¹ Daran anschließend wird diese mentale Pose näher dargelegt, um dann plötzlich umzuschlagen.

„Aber ist nicht das das Alter?
Dieses allmähliche Ausgeliefertsein,
dieser schleichende Schatten auf Körper und Herz,
diese lauernde treibgutvolle Ebbe?
»Ich fürchte das Alter nicht.«
Einen dümmere Gedanken kann es kaum geben.“¹³²

Die Darstellung der inneren Haltung schlägt durch die Selbstbefragung um, sodass der Blick für eine kritische Auseinandersetzung mit dem Alter frei wird. Dies führt zu der Beschreibung des eigenen Körpers, die an bestimmte Tanzfiguren aus dem Ballett „Schwanensee“ geknüpft sind. Dass dieser ‚Tanz‘ eine mentale Bewegung ist, schildert die Ausgangssituation.

„Die für diesen Abend verpflichtete, eine Dame spielende junge
Frau nimmt mich am Arm,
der Saum ihres korallenroten Rockes schleift über das Parkett,
sie führt mich in die Mitte, wirbelt mich herum,
Spitze, Spitze.
Das bin ich, innen, dieser Spitzentanz!“¹³³

Die Drehbewegung um die eigene Achse wird mit der nachfolgenden Betrachtung der eigenen Figur im Spiegelbild in Beziehung gesetzt, sodass Körper und Geist eine ähnliche Bewegung vollziehen. Diese scheinbare Verbundenheit löst sich bei einem zweiten Blick in den Spiegel auf. Während der Körper einen Schwan imitiert, distanziert sich der mentale Betrachtung zunehmend und erkennt die Diskrepanz zwischen Tanz und Alter.

„ich sehe mich im Spiegel.
[...]
oben flattere ich mit den Händen über meinem Kopf herum,
die banalste Nachahmung eines Schwans,
unten die Krampfader auf meinen Waden wie bei

¹³¹ Esterházy, Péter (2014): *Der plötzliche Tanz*. Z. 22-25

¹³² Ebd. Z. 41-46

¹³³ Ebd. Z. 53-58

einer alten Putzschabracke,
 die Musik wird schneller,
 immer heftiger flattere ich,
 die Krampfadern werden nicht schneller,
 ganz langsam wird mein Rücken krumm, als hätte ich
 einen Buckel¹³⁴

Dieser innere Widerspruch spitzt sich im Rhythmus des Textes zu. „[D]a oben sind nur die sich windenden Arme, und unten die / sich über die Waden windenden Adern, / und ohnehin naht schon der Tod des Schwans.“¹³⁵, heißt das abschließende Eingeständnis. Der Gegensatz, der in der Opposition von ‚oben‘ und ‚unten‘ zum Ausdruck kommt, spiegelt somit die eigene Lächerlichkeit und innere Widersprüchlichkeit. Der Tanz entspricht einer Demaskierung: „Die Schwäne sind nur von Weitem weiß und elegant,/ aus der Nähe sind sie schmutzig, stinkig, gewalttätig“¹³⁶. Demgemäß beschreibt der Text eine letzte Pose: den sterbenden Schwan.

„In mehreren Schritten komme ich auf die Erde zurück,
 knie mich hin, stütze mich auf.
 Kaum zu verstehen, was so schwer ist, aber es ist sehr schwer.
 Ich lege mich auf das Parkett, als würde ich schwimmen,
 strample nach vorn, immer langsamer, mein Kopf kommt
 klopfend auf, eine Schulter versteift sich, zuckt auf,
 die aus dem Rosa hervorspringenden Rückgratknochen,
 die Wirbel, wie ein Bogen gespannt,
 der Körper in Spannung.
 Es ist still.
 Ostern passte besser zu dieser Körperhaltung.“¹³⁷

Veranschaulicht wird weniger der Tod als der Prozess des Sterbens. Körper und Geist resignieren, kommen wieder in Einklang zueinander. Das Sterben wird in seiner Zeitlichkeit greifbar, indem jeder Bewegung ein Moment des nahenden Todes zugeschrieben wird. Die einzelnen Posen sind dementsprechend an eine aktive Wahrnehmung gebunden, die Bewegungsabläufe, das Verfestigen und Verflüssigen der Positionen, erfasst. Gerade in den letzten Zeilen erfolgt eine Verfestigung, in der der beschriebene

¹³⁴ Esterházy, Péter (2014): *Der plötzliche Tanz*. Z. 84-94

¹³⁵ Ebd. Z. 103-105

¹³⁶ Ebd. Z. 106/107

¹³⁷ Ebd. Z. 110-119

Tod auch formal auf den Punkt kommt. Doch der Text endet nicht hier. Vielmehr wird der thematische Faden wieder aufgegriffen. Der Sprecher beschreibt den Tod, als einen Prozess, „wie wenn die Blätter vom Baum fallen, / schön der Reihe nach, sanft, unaufhaltsam“¹³⁸, und kehrt damit wieder zu einer inneren Reflexion zurück, die letztlich in den dritten Teil mündet. Am Ende angekommen stehen sich Sprecher und Betrachter erneut gegenüber.

Es zeigt sich, dass der Text eine eigene „Körpersprache“¹³⁹ verwendet. Die Posen, die er nachformt, lenken den Fokus auf seine oberflächliche Struktur. Als charakteristischstes Merkmal der Tableaux Vivants dienen Posen der Zitation bekannter Wahrnehmungsbilder. „Die Pose ersetzt im Zitat die Physiognomie des Zitierens“¹⁴⁰, schreibt Brandl-Risi und bestimmt damit, inwieweit der Text auf struktureller Ebene agiert. Im Rückbezug auf Uwe Wirths Thesen zum Hypertext kann man die Pose als Link verstehen, da sie als Schnittstelle im Text fungiert. Die Geste des Zitierens entpersönlicht, sodass sich das Fremde mit dem Eigenen vermischt.¹⁴¹ Dabei werden gezielt tradierte Rezeptionsgewohnheiten wachgerufen. Wenn der Sprecher das Alter als „lauernde treibgutvolle Ebene“¹⁴² beschreibt, evoziert er ein emotional aufgeladenes Bild aus dem kollektiven Bewusstsein. Brandl-Risi bezieht sich an dieser Stelle auf das Warburgsche Konzept der Pathosformel und bestimmt dieses mit Verweis auf Gabriele Brandstetter als ein

„Bildmuster von symbolisch geprägten Ausdruckswerten der Bewegung, die im Inventar des kulturellen Gedächtnisses gewissermaßen formelhaft abrufbar und transformierbar erscheinen.“¹⁴³

Brandstetters Analyse folgend wirkt der Text manipulierend, indem er die Rezeption maßgeblich durch die Nachahmung steuert. Die Pose selbst ist demnach eine spezifische Raum-Zeit-Figur, die zwischen Bild und Performance situiert ist.¹⁴⁴

„Jenes Verhältnis von Bewegung und Bewegungslosigkeit, das in den Lebenden Bildern (wie auch in der Malerei und Skulptur) als spezifische Form von Bewegungsdarstellung in einer statischen, gleichwohl angespannten Anordnung des Körpers fungiert, als nicht im

¹³⁸ Esterházy, Péter (2014): *Der plötzliche Tanz*. Z. 121/122

¹³⁹ Brandl-Risi (2013): *BilderSzenen*. S. 171

¹⁴⁰ Ebd. S. 170

¹⁴¹ Ebd. S. 171

¹⁴² Esterházy, Péter (2014): *Der plötzliche Tanz*. Z. 44

¹⁴³ Brandl-Risi (2013): *BilderSzenen*. S. 172

¹⁴⁴ Ebd. S. 172

Sinne einer Opposition zu verstehen ist, ist treffend charakterisiert in Lotmans Begriff der »dynamischen Pose«.¹⁴⁵

Anhand der Text-Beispiele hat sich gezeigt, inwieweit „Der plötzliche Tanz“ sowohl auf inhaltlicher (Meinungen, Standpunkte) wie auch auf körperlich/formeller Ebene (Tanz) Posen einnimmt, die eine empathische Rezeption zur Folge haben. Diese Bilder lassen sich als Zitate, Kopien und Klischees zusammenfassen.

5.3.4. Standardisierte Bilder

Wie bereits deutlich wurde prägt die Pose den Still der Darstellung, Wahrnehmung und Rezeption. In Texten rückt das Momentane in den Blick, das mit einem Innenhalten einhergeht. So verschiebt sich die Perspektive und das Abwesende gewinnt an Bedeutung. Brandl-Risi bezieht sich auf Barthes Definition des Augenblicks als „die Anwesenheit aller Abwesenheiten“¹⁴⁶ und ergänzt:

„Ganz in diesem Sinne erweist sich das *tableau vivant* in vielen Fällen als Kristallisationspunkt von Bedeutung im Text. [...] Der Augenblick, der hier in Rede steht, kann sowohl spektakulär (Anhalten der Zeit) als auch malerisch (Verweilen) sein. Indem der prägnante Augenblick auf andere Elemente des Textes verweist, verleiht er diesen (und diese ihm) zusätzliche Bedeutung.“¹⁴⁷

Die Bilder, die der Text benutzt, dienen sowohl der zeitlichen Verdichtung, als auch der Blicklenkung. In „Der plötzliche Tanz“ treten diese Bilder durch die rhetorische Figur der Metapher zutage, vor allem aber durch das Tanz-Motiv, das den allgegenwärtigen Bezugspunkt bildet. Die Metaphern erzeugen eine literarische Dichte, da sie Inhalte mit Bildern des kollektiven Bewusstseins verbinden und so den Leser emotiv ansprechen. Beispiele dieser Bildsprache treten in Form von Vergleichen auf: „einer, dem ein Schwert kein Leids antun kann“¹⁴⁸, „einer, der seine Schäfchen dort oben / schon ins Trockene gebracht hat“¹⁴⁹ oder auch das Bild des nahenden Todes als eine Art Nebel:

¹⁴⁵ Brandl-Risi (2013) *BilderSzenen*. S. 172

¹⁴⁶ Ebd. S. 181

¹⁴⁷ Ebd. S. 181

¹⁴⁸ Esterházy, Peter (2014): *Der plötzliche Tanz*. Z. 27

¹⁴⁹ Ebd. Z. 30/31

„milchweiße Unschuld, anwachsende Undurchsichtigkeit“¹⁵⁰. Auch „Ostern“¹⁵¹ als ein Fest, das sowohl mit der christlichen Auferstehung als auch mit dem Schlachten eines Lammes assoziiert wird, dient dieser bildlichen Erzählweise.

Die Bilder selbst entsprechen Klischees, die in ihrer Tradierung so inflationär gebraucht wurden, dass sie im Text als Mittel der Groteske verwendet werden. Dazu zählt vor allem das Klischee des „Sterbenden Schwans“ aus dem Ballett Schwanensee. Ein Mann im Tüllrock, Frauenballettschuhe in Größe 44 und ein rosa Oberteil – all dies lässt die Lächerlichkeit des Tanzes hervortreten. Der Eindruck verstärkt sich durch den Sprecher, der seine Figur in allen Einzelheiten beschreibt und die Diskrepanz zwischen der Schwanenrolle und der eigenen Statur erkennt. So steht „ein klassischer Hexenrücken“¹⁵² in direkter Verbindung zu „Schleifen aus Tüll, / die manchmal aufschimmern im Licht, / wie faustgroße Diamanten“¹⁵³. Wie eine Marionette tanzt der Körper über das Parkett während der Geist sich schon entzieht. „Die Lächerlichkeit hat eine Grenze überschritten“¹⁵⁴, heißt das resignierende Urteil, das die Todesszene einläutet. Die angedeutete Musik des Balletts ist so präsent im kollektiven Bewusstsein, dass es keiner weiteren Untermalung bedarf. Der Leser bemerkt das Muster, erinnert sich an den Rhythmus und erkennt den unfreiwilligen Humor, den die Szene weckt. So entsteht ein emotionaler Zugang zum geschilderten Inhalt, der sich schließlich auch auf die Rezeption des Grafen Portraits auswirkt. Es ist eine tragische Komik.

Dass es sich nicht nur um eine Nachahmung, sondern um eine Dekonstruktion des Bildes vom Sterbenden Schwan handelt, tritt schließlich ganz dezidiert hervor:

„Die Schwäne sind nur von weitem weiß und elegant,
aus der Nähe sind sie schmutzig, stinkig, gewalttätig und
gefährlich, sie beißen,
Schwanenbiss.“¹⁵⁵

Dieses Bild wirkt sich so prägend auf die weitere Rezeption aus, da es standardisierte Bilder mit individuellen Erinnerungen der Rezipienten vermischt, Musik suggeriert und dadurch auch die Sinne ganz bewusst anspricht. Es weckt das Gefühl von Ekel, ein Ge-

¹⁵⁰ Esterházy, Peter (2014): *Der plötzliche Tanz*. Z. 125

¹⁵¹ Ebd. Z. 119

¹⁵² Ebd. Z.95

¹⁵³ Ebd. Z. 97-99

¹⁵⁴ Ebd. Z.100

¹⁵⁵ Ebd. Z. 106-109, Unterstreichungen zur Hervorhebung formaler Strukturen

fühl, das sich nachhaltig auf die Wahrnehmung der ganzen Szene auswirkt. Alliterationen dienen auch hier als Stilfiguren und unterstreichen die innere Kohärenz des Bildes. Zusammen ergeben diese Einzelbilder im Text mannigfaltige Formen von Verweisen, die über den Rahmen des Textes hinausgreifen. Zum einen reflektieren sie die Bildszene. „Ich sehe mich im Spiegel“¹⁵⁶ ist programmatischer Ausspruch, der gleich zweifach im Text auftritt und die gesamte Szene als eine egozentrische Bewegung beschreibt. Zum anderen werden die Bilder des kollektiven Gedächtnisses nicht nur in den Text eingeschrieben, sondern vielmehr mit einer zusätzlichen Bedeutung versehen. Tableaux Vivants sind nicht einfach Kopien. Sie produzieren ein Plus, indem sie die Bilder besonders lebendig vor Augen treten lassen und sie neu kodieren. So entsteht eine eigene Variante des Kunstwerks.¹⁵⁷

„Die semiotische Funktionsweise von Lebenden Bildern im Text betrachtend, lassen sich *tableau vivants* als Aktualisierung einer externen Struktur, d.h. eines Bildes aus dem kulturellen Gedächtnis verstehen. Demzufolge erklärt sich die »Anwesenheit aller Abwesenheiten« im Sinne eines intertextuellen Phänomens, das das Ereignis des Augenblicks transformiert in einen ästhetischen Dialog von Texten und Bildern.“¹⁵⁸

In diesem Sinne bildet der gesamte Text ein Tableau Vivant, eine »Zusammenschau« einer Tanz-Bewegung, die an einen konkreten Augenblick des Grafen-Bildes geknüpft ist. Ihm entspringt es und zu ihm kehrt es auch wieder zurück. Da die Handlung in der Szene verankert ist und sich dementsprechend nicht vollzieht, ist das Tableau Vivant ein rein selbstreferentielles Gebilde, ein „dead end“¹⁵⁹, welches sowohl Lesbarkeit generiert als auch Unbestimmtheit produziert. Dementsprechend dienen sie sowohl der Sinnstiftung, können aber auch destabilisierend wirken. In Conclusio lässt sich mit Brandl-Risi noch einmal die implizite Flüchtigkeit bzw. Dynamik konstatieren, die den gesamten Text determiniert.¹⁶⁰

„Dadurch, daß [sic!] *tableau vivants* als Aufführungsgeschehen nur kurze Zeit den Blicken der Betrachter gezeigt werden, wird die prozessuale Qualität von Bildwahrnehmung noch

¹⁵⁶ Esterházy, Peter (2014): *Der plötzliche Tanz*. Z. 59/83

¹⁵⁷ Brandl-Risi (2013) *BilderSzenen*. S. 174/175

¹⁵⁸ Ebd. S. 181/182

¹⁵⁹ Ebd. S. 182

¹⁶⁰ Ebd. S. 182

potenziert. Lebende Bilder sind flüchtig und haben keinen Fortbestand materialiter, sondern nur in der Erinnerung bzw. Imagination.“¹⁶¹

Hier offenbart sich die Nähe zur Aufführung. Das Tableau Vivant oszilliert zwischen Text und Imagination sowie zwischen den Medien selbst. Erst im Medienwechsel, in der flüchtigen Interaktion, kommt es zu einem Zusammenspiel, das den Werken einen neuen anschaulichen Duktus verleiht.

5.3.5. Die Intermedialität des Tableau Vivants

Lebende Bilder rekurren auf Vorstellungsbilder, die sich prägend auf die Rezeption auswirken. Man kann in diesem Sinne von einer Art Konditionierung sprechen, die über den Verweis ins Bildliche bzw. Imaginäre realisiert wird. Im Text stellen die Tableaux Vivants eine Spielform der Intermedialität dar. Der darin angelegte Medienwechsel tritt im Text als Theatralisierung hervor.¹⁶²

„Der plötzliche Tanz“ befindet sich auch Genre-spezifisch auf der Schwelle zwischen lyrischem und dramatischem Text. Optisch scheint es sich zunächst um ein Gedicht in Versform zu handeln. Dieser Eindruck wird durch die Dreiteilung in Strophen sowie die Verwendung von klassischen rhetorischen Figuren unterstützt.

„Ihr denkt, ihr kennt mich.

Ihr denkt, ihr seht mich.

Ihr denkt, ihr fürchtet mich. Da habt ihr recht.

Dass ihr mich anschaut, zählt nicht.

Dass ich euch schaue, das zählt.“¹⁶³

Die im Zitat markierten Analepsen sind Ausdruck und Beispiel dieser Stilfiguren; neben den Alliterationen und zahlreichen Metaphern, die bereits in den vorherigen Kapiteln besprochen wurden. Durch bekannte Muster wird die Rezeption bereits in den ersten Zeilen gesteuert, sodass der Leser den Text als Gedicht liest und seine weitere Rezeption dahingehend anpasst. Dementsprechend stützen auch die weiteren Zeilen und Strophen diese Erwartungshaltung. Die kurzen Sätze bzw. Teilsätze durchlaufen den gesam-

¹⁶¹ Brandl-Risi (2013) *BilderSzenen*. S. 183/184

¹⁶² Ebd. S. 188

¹⁶³ Esterházy, Péter (2013) *Der plötzliche Tanz*. Z. 1-5, Markierung zur Hervorhebung formaler Strukturen

ten Text in Versform, jedoch potenziert sich die Interpunktion im zweiten Teil merklich. Dies verweist einerseits auf die Form des inneren Monologs, der sich zunehmend in der Selbstanalyse verliert. Andererseits sprengt der mittlere Teil das Gedicht von innen auf. Die Länge der Strophe steht in starken Kontrast zu den beiden rahmenden, sodass der Mediensprung nicht nur inhaltlich, sondern auch formal zum Ausdruck kommt. Der Text überschreitet die formalen Grenzen des Gedichts und geht über ins Dramatische. So kann die Dreiteilung sowohl in Strophen als auch in Akten gelesen werden, stimmt das lyrische Ich auch mit der Figurenrede überein. Damit ergeben sich variable Lesarten des Textes. Das Dramatische zeigt sich nicht durch Regieanweisungen oder Dialoge, sondern anhand indirekter Rede („höre ich richtig? Ihr sagt Tüll, großer Herr“¹⁶⁴) sowie durch den paratextuellen Verweis, der den inneren Monolog mit dem Grafen-Portrait in Verbindung setzt. Die Rede wird durch diesen intermedialen Bezug dem Bild zugeordnet, sodass Monolog und Figur bzw. Stimme und Bild-Szene eine Einheit bilden. Die Inszenierung/Zusammenschau findet dementsprechend außerhalb des Textes statt. Der Leser des Textes ist zugleich Betrachter einer Szene. Diese Doppelfunktion verursacht eine Irritation, da nun der Bezugsrahmen fehlt. Der Text löst sich aus seiner Genre-Zugehörigkeit wie das Bild vom Rahmen, sodass beide ineinander greifen. Erst im Zusammenspiel der Medien gelingt es, die Geschichte des Portraits bildlich zu erzählen. Die Tableaux Vivants, die diesen Mediensprung realisieren, werden von Brandl-Risi als transitorische Phänomene, als „Zwitter“ gewissermaßen, beschrieben.¹⁶⁵

„Über die Grenzen der Medien Malerei – Theater – Buch/ (narrativer Text) hinweg operieren *tableaux vivants* mit dem Verfahren der Zitation zwischen Bild und Text. Als intermediale Zitate reflektieren sie auf die Darstellungsbedingungen der jeweiligen Medien, die sie implizieren.“¹⁶⁶

Brandl-Risi verdeutlicht in diesem Zitat, inwieweit die Tableaux Vivants nicht nur vermitteln, sondern Medien spezifische Eigenschaften verarbeiten bzw. spiegeln. Es ist diese Form der Adaption, die das Tableau Vivant nicht als einfache Kopie, sondern als eigenständiges Kunstwerk in Erscheinung treten lassen. Somit begründen sie auch eine besondere Form der Narration.¹⁶⁷

¹⁶⁴ Esterházy, Péter (2013) *Der plötzliche Tanz*. Z. 19

¹⁶⁵ Brandl-Risi (2013) *BilderSzenen*. S. 188

¹⁶⁶ Ebd. S. 188

¹⁶⁷ Ebd. S. 188

„Das Konzept intermedialen Zitierens setzt die Vorstellung der Koexistenz und gleichzeitigen Verfügbarkeit von Bildern und Texten voraus, die beim Lesen des einen Textes immer mit aufgerufen werden können. Begreift man die Erzähltechnik und die rhetorische Strategie als Bestandteil der Medialität narrativer Texte und als Teil ihres Codes, so erweisen sich *tableaux vivants* im Sinne einer Textstrategie als intermediale Phänomene von bildhafter Simultanität, Abgeschlossenheit und Anschaulichkeit.“¹⁶⁸

Die Tableaux Vivants verweisen somit immer wieder auf einen aktiven Leser/Betrachter, der sie in ihrer Visualität wahrnimmt. Dazu bedarf es gerade in Bezug zu Texten einer imaginativen Kraft, die den literarischen Text ins Optische übersetzt.¹⁶⁹

5.4. Tableaux Vivants in der Aufführung

5.4.1. Bild-Text-Aufführung

Während sich die Rezeption der Tableaux Vivants im Text durch Imagination realisiert, treten diese in der Aufführung physisch vor die Augen der Betrachter. Der Darsteller verkörpert die Figur des Bildes und leiht ihm seine Stimme. So entspricht die Aufführung des Tableau Vivants einer Form der Animation.¹⁷⁰

In „Ganymed Goes Europe“ übernahm diese Funktion Hans Dieter Knebel. Der Darsteller bezog seine Position auf einem Podest in räumlicher Nähe zum Bild, sodass seine Rede nicht nur inhaltlich, sondern auch szenisch mit dem Bild korrespondierte. Der literarischen Verarbeitung getreu trat er in einem mit Federn geschmückten Ballettkostüm auf und rezipierte den Text als in sich geschlossenes Werk. Die Aufführung orientierte sich dementsprechend inhaltlich am Text und visualisierte den intermedialen Bezug beider Medien. Die im Text angelegte Metapher des Grafen als Sterbenden Schwan wurde mittels des Kostüms so veranschaulicht, dass die Lächerlichkeit im Vergleich beider Garderoben, des Darstellers und des Grafen, deutlich hervortrat. Die Verkörperung dieser bildlichen Szene verdeutlicht, dass die Aufführung einer „Zeigehandlung“¹⁷¹ entspricht. Als lebendiger Verweis befindet sich der Darsteller auf einem Podest, wel-

¹⁶⁸ Brandl-Risi (2013) *BilderSzenen*. S. 188/189

¹⁶⁹ Ebd. S. 190-193

¹⁷⁰ Ebd. S. 285

¹⁷¹ Ebd. S. 146

ches ihm ermöglicht, in zwei verschiedene Richtungen zu zeigen. In diesem Sinne verbinden sich Präsentation und Repräsentation des Vor-Bilds/Vor-Textes.¹⁷²

Dass die Aufführung als Tableau Vivant den Vor-Text zitiert, wird wie bereits konstatiert, durch Rede und Kostüm veranschaulicht. Gleichzeitig kommt es auch auf formaler Ebene der Inszenierung zur Zitation des Bildlichen. Wie Bild und Text ist auch die Aufführung durch das Podest gerahmt. Dieses bildet einen runden Sockel, der zusätzlich die Zirkulation der Handlung unterstreicht. Neben der räumlichen Begrenzung kann auch der wiederkehrende Rhythmus der Vorstellung als Rahmung reflektiert werden. Wie im Text nimmt der Sprecher am Ende seiner Aufführung erneut seine Ausgangsposition ein. So kommt es auf mehreren Ebenen zu einer Spiegelung der medialen Strukturen.

„*Tableaux vivants* rekurren auf Vor-Bilder, indem sie deren Darstellungsstrategien in die Medialität und Materialität der Aufführungssituation konstellierter Körper zu übertragen versuchen. [...] Die Praxis der Lebenden Bilder als Inszenierung von Bildlichkeit versucht die Darstellungsbedingungen des Theaters, in die sie eintritt, so weit als möglich an die Bedingungen der Bildlichkeit des Vor-Bildes anzunähern: Die Transitorik der unwiederbringlich verstreichenden Zeit der Aufführung wird die Dauer der Betrachtung einer sich nicht verändernden Szene entgegengesetzt, die dreidimensionale Räumlichkeit der Bühne und die Konstellation der Körper in der Tiefe an die Flachheit eines Gemäldes angenähert, der Fluss der Bewegung von interagierenden Personen auf der Bühne in die Stillstellung der Körper und die multimodale Verfasstheit von Aufführungen[...] in die reine Sichtbarkeit und ausschließlich visuelle Inszenierung von Bildern übertragen.“¹⁷³

Brandl-Risi bezieht sich in diesem Zitat auf das reine Tableau Vivant als Gegenüberstellung von Bild und Aufführung des Bildes. Demgegenüber kommt es beim Ganymed-Projekt zu einer Vermischung von Vor-Bild und Vor-Text, sodass sich die Aufführung an beide Medien annähert. In diesem Sinne übernimmt die Aufführung die lineare Text-Struktur wie auch bildliche Posen und überträgt sie in die Inszenierung. Text als auch Bild werden in ihrer Intermedialität repräsentiert. Das Besondere der Aufführung liegt in der Präsentation dieser Repräsentation. Aufgrund von Temporalität und Prozessualität entsteht eine Präsenz, die einen Vergleich zwischen Anwesenden und Abwesenden anregt. So kommt es zu einer veränderten Wahrnehmung, in der Bild und Text in ihrer Zeichenhaftigkeit erfahrbar werden.¹⁷⁴

¹⁷² Brandl-Risi (2013) *BilderSzenen*. S. 146

¹⁷³ Brandl-Risi (2011) *Tableau vivant – Die Wirklichkeit des Bildes in der Aufführung*. S. 287/288

¹⁷⁴ Brandl-Risi, Bettina (2013) *BilderSzenen*. S. 146-148

Brandl-Risi nutzt für die Analyse die Präsenz-Definition von Erika Fischer-Lichte, die das „Auffälligwerden des Gewöhnlichen“¹⁷⁵ als charakteristisches Merkmal bestimmte.

„Das Wechselspiel von Präsenz und Repräsentation, oder – wie Fischer Lichte argumentiert – das »Umspringen« der Wahrnehmung zwischen der »Ordnung der Präsenz« und der »Ordnung der Repräsentation«, stellt sich im Falle der Aufführungspraxis Lebender Bilder als Oszillation zwischen der Wahrnehmung der Leiblichkeit des Darstellers und der Wahrnehmung seines Körpers als Zeichen für ein bildkünstlerisches Vor-Bild dar.“¹⁷⁶

Auch hier muss in Bezug zur Ganymed-Aufführung der literarische Vor-Text noch ergänzt werden, der ebenso in Erscheinung tritt. Die Präsentation der Aufführung sowie die Repräsentation der Medien werden über die Bewegung des Körpers wahrnehmbar.¹⁷⁷

5.4.2. Pose und Bewegung

Die Aufführung von „Der plötzliche Tanz“ ist ein Spiel auf der Schwelle. Der Darsteller repräsentiert darin sowohl den abwesenden Text wie auch das Bild.

Das Ineinandergreifen von Handlung und Pose wird dementsprechend in der Aufführung reflektiert.

„Der plötzliche Tanz“ wurde während der Ausstellung mehrfach hintereinander präsentiert. Eine dieser Aufführungen wurde von dem deut-



Abbildung 6: „Ihr denkt, Ihr kennt mich“

schen Sender 3sat aufgenommen. Ich beziehe mich in meiner Analyse repräsentativ auf dieses Beispiel. Zu Beginn nimmt der Darsteller die Pose des Grafen ein und rezitiert den ersten Teil des Textes (Abb.6). Das Podest begrenzt die Szene und verdeutlicht ihre Rahmung. Getreu der Bildinszenierung fokussiert der Ausschnitt den Oberkörper der Figur.¹⁷⁸

¹⁷⁵ Brandl-Risi (2013) *BilderSzenen*. S. 147

¹⁷⁶ Ebd. S. 148

¹⁷⁷ Ebd. S. 148

¹⁷⁸ 3Sat (D 2014): *Museumscheck*. <http://www.3sat.de/mediathek/?mode=play&obj=47750,TC:00:00:48,Stand 21.09.2015>.



Abbildung 7: „Ich tanze im Inneren.“

Die Beine des Darstellers ragen heraus. Auch die gestützte Haltung des Arms in die Seite verweist auf die Inszenierung des ausgestellten Bildes. Der Betrachter erkennt die Ähnlichkeit zwischen den Figuren und beginnt sie miteinander zu vergleichen. Zusätzlich zur körperlichen Pose erinnert auch das Kostüm an die Garderobe des Grafen – doch anstelle der prachtvollen Perücke und Gewänder trägt der Darsteller das Schwanenkostüm. Die Aufführung dient dementsprechend nicht der detailgetreuen Nachahmung einer Bildszene, sondern veranschaulicht eine künstlerische Auseinandersetzung mit dem Portrait. Gerade im Kontrast

beider Szenen entsteht die künstlerische Spannung. Aus der Anfangspose heraus entwickelt sich der Übergang zum zweiten Teil des Textes, in dem die innere Auseinandersetzung des Grafen thematisiert wird. Der Tanz beginnt. Die Posen, die der Darsteller währenddessen einnimmt verweisen nur noch indirekt auf das Bild. Vielmehr veranschaulichen sie die literarische Vorlage und die Metapher des Sterbenden Schwans.¹⁷⁹

„Ich tanze im Inneren“¹⁸⁰, zählt zu einem jener Momente, in denen der Darsteller Text und Pose miteinander vereint. Im Spiel zwischen Bewegung und Fixierung einer Haltung tritt einerseits der Tanz-Charakter bildlich vor Augen. Andererseits reflektieren diese Stellen erneut die intermedialen Bezüge zum Vor-Text. Die Handlung friert ein und verweist simultan auf die literarische und bildliche Vorlage. Es zeigt sich in der Aufführung eine sich wiederholende Spiegelungen medialer Strukturen, die bereits im Text angelegt ist. Erneut werden die geistigen Haltungen mit den Posen des Ster-



Abbildung 8:
"Ostern passte besser zu dieser Körperhaltung."

¹⁷⁹ 3Sat (D 2014): *Museumscheck*. <http://www.3sat.de/mediathek/?mode=play&obj=47750,TC:00:00:48-00:05:50>, Stand 21.09.2015.

¹⁸⁰ 3Sat (D 2014): *Museumscheck*. <http://www.3sat.de/mediathek/?mode=play&obj=47750,TC:00:01:31>, Stand 21.09.2015.

benden Schwans in der Darstellung verbunden: Den Körper gestreckt und gänzlich in Spannung verharret der Darsteller für kurze Zeit. Hierbei zeigt sich der einzelne Augenblick. „Ostern passte besser zu dieser Körperhaltung“¹⁸¹, spricht die Figur und fügt sich selbst eine Art Kommentar oder Bildunterschrift hinzu. Die gesamte Aufführung ist dementsprechend durch eine absolute Selbstreferenz geprägt, die das Thema der Sterblichkeit fokussiert. Dabei wird die innere Auseinandersetzung über die intermediale Spielform des Tableau Vivants vergegenwärtigt. Bewegung und Pose lassen sich auch in der Aufführung als Prozesse der Verfestigung bzw. Verflüssigung beobachten. Diese sind immer dann wahrnehmbar, wenn beide ineinander übergehen.¹⁸²

„Die Erfahrung von Präsenz im Lebenden Bild, die sich an Materialität, Gegenwärtigkeit und Taktilität knüpft, ist allerdings gekoppelt an die Wahrnehmung der Erstarrung des Körpers in der Pose. Die arretierte Bewegung, das Stillstellen des menschlichen Körpers gemahnt an die Nähe des Lebenden Bildes zum Tod, auf die Roland Barthes hingewiesen hat. Die Pose schleicht sich als ›Störfaktor‹ vor die Vergegenwärtigung und Verlebendigung als deren notwendige Bedingung.“¹⁸³

Während der Betrachter die leibliche Präsenz der Figur spürt und das Bild ‚greifbar‘ erscheint, entzieht es gleichermaßen durch das Innehalten der Bewegung. „Die Pose ersetzt im Zitat die Physiognomie des Zitierens“¹⁸⁴, schreibt Brandl-Risi in Bezug zu Tableaux Vivants im Text. Diese Physiognomie des Zitierens erscheint in der Aufführung am Körper des Darstellers. In der Pose verweist er ebenso auf den abwesenden Text wie auch auf das ausgestellte Bild. Dementsprechend wendet er sich nicht nur in seiner Rede, sondern auch körperlich dem Abwesenden zu. Diese Zuwendung entspricht dem Wesen des Zitierens selbst. Indem der darstellende Körper innehält, visualisiert er seine eigene Zeichenhaftigkeit. Darin offenbart sich die von Barthes konstatierte „Nähe des Lebenden Bildes zum Tod“.¹⁸⁵

Parallel dazu kommt es auch zu Prozessen der Verflüssigung bzw. der Destabilisierung. Während der Körper in seiner Haltung einfriert, fährt der Darsteller in seiner Rede fort. Das Bild spricht. Es kann sich vermitteln und erhält dadurch eine Qualität, die es ohne die Aufführung nicht gäbe. Diese Verlebendigung ereignet sich simultan zur Pose/

¹⁸¹ 3Sat (D 2014): *Museumscheck*. <http://www.3sat.de/mediathek/?mode=play&obj=47750,TC:00:05:11>, Stand 21.09.2015.

¹⁸² Brandl-Risi (2011) *Tableau vivant – Die Wirklichkeit des Bildes in der Aufführung*. S. 295/296

¹⁸³ Ebd. S. 295/296

¹⁸⁴ Ebd. S. 295/296

¹⁸⁵ Ebd. S. 296

Bildwerdung. Wie im Text teilt sich auch der Tanz in verschiedene Phasen. Im ersten Teil, der den Standpunkt „Ich tanze im Inneren“¹⁸⁶ ausdrückt, nimmt der Darsteller eine in sich geschlossene Pose ein. (Vgl. Abb.7) Die Destabilisierung liegt hier in der Differenz von visuellen und akustischen Zeichen. Jedoch ist auch diese im Übergang begriffen, kann auch der Körper die physische Anspannung nur schwer aufrechterhalten.¹⁸⁷ In Abbildung 9 wird deutlich, wie Pose und Rede ein „Zittern“¹⁸⁸ hervorrufen, sodass das Bild verwackelt, wie Brandl-Risi es beschreibt:

„Der Körper kommt dazwischen und produziert in seiner eigenen Bewegung und in seiner Materialität Unschärfe und Destabilisierung. Bewegung erscheint in diesem Sinne als Störung, aber zugleich als Bedingung des Lebendigen.“¹⁸⁹

Die Bewegung der Lebenden Bilder aktiviert eine bewusste Wahrnehmung der Aufführung in Relation zu Bild und Text. Die Dynamisierung der Mitte, im Text verbunden mit der inneren Auseinandersetzung, wird in der Aufführung aufgegriffen. „Ich sehe mich



Abbildung 9

im Spiegel“¹⁹⁰ leitet eine Veränderung ein und rahmt durch sein zweifaches Auftreten die nächste Phase. Der Körper nimmt nun verschiedene Posen ein, während der Text



Abbildung 10



Abbildung 11

¹⁸⁶ Esterházy, Péter (2014): *Der plötzliche Tanz*. Z. 23/23

¹⁸⁷ 3Sat (D 2014): *Museumscheck*. <http://www.3sat.de/mediathek/?mode=play&obj=47750>, TC 00:01:04-00:02:30, Stand 21.09.2015.

¹⁸⁸ Brandl-Risi (2011) *Tableau vivant – Die Wirklichkeit des Bildes in der Aufführung*. S. 299

¹⁸⁹ Ebd. S. 298

¹⁹⁰ 3Sat (D 2014): *Museumscheck*. <http://www.3sat.de/mediathek/?mode=play&obj=47750>, TC 00:02:30, Stand 21.09.2015.

sich inhaltlich dem Thema des Alterns widmet. Inhalt und Pose nähern sich dabei aneinander an. Gleichzeitig steigert sich die Dynamik der Rede, die Posen gehen flüssig ineinander über und folgen dem Rhythmus.¹⁹¹

Dies hat zur Folge, dass die einzelnen Posen an bildlicher Schärfe verlieren. Im Übergang kommt es hingegen zu einer tänzerischen Bewegung. Das Tempo der Bewegung nimmt zu und veranschaulicht, inwiefern der Tanz den Körper beansprucht und ihn ermüdet. Während der Sprecher die Diskrepanz zwischen seiner Kostümierung und inneren Verfasstheit erkennt, laufen Tanz und Reflexion einem gemeinsamen Höhepunkt entgegen. Das Bild des Sterbenden Schwans beschreibt diese dritte Phase.¹⁹² Einem Todeskampf vorführend windet sich die Figur und geht schließlich zu Boden. (Abb. 8). Während dieser Phase folgt der Körper den Beschreibungen, die in der Rede beschrieben werden. So gibt sich die Aufführung als audio-visuelle Repräsentation der literarischen Vorlage deutlich zu erkennen. Das Zittern, welches Brandl-Risi beschreibt, liegt in diesen Formen der Destabilisierung begründet. Folglich veranschaulicht das Ineinanderlaufen von Text, Bild und Aufführung auch die Hybridisierung der Medien.¹⁹³

„Und mein Tod, der bleibt auch“¹⁹⁴: Wenn die Figur zum Ende der Szene erneut in die Ausgangsposition wechselt, zeigt sich, welche Kraft der Tanz den Körper gekostet hat. Die körperliche Vergänglichkeit steht schließlich im deutlichen Kontrast zum Grafen-Portrait, welche in der abschließenden Pose erneut aufgegriffen wird. Indem der innere Monolog eine Ermüdung aufführt, distanzieren sich Bild und Darsteller folglich voneinander. Im Gegensatz zur Pose des Gra-



Abbildung 12: "Fürchtet ihr euch nur"

fen, die alle Zweifel zurückweist und anhaltende Macht deklarieren will, visualisiert das Lebende Bild diese optische Täuschung. Am Schluss fügt sich die Szene rein formal in

¹⁹¹ 3Sat (D 2014): *Museumscheck*. <http://www.3sat.de/mediathek/?mode=play&obj=47750>, TC 00:02:30-00:03:48, Stand 21.09.2015.

¹⁹² 3Sat (D 2014): *Museumscheck*. <http://www.3sat.de/mediathek/?mode=play&obj=47750>, TC 00:03:49-00:05:11, Stand 21.09.2015.

¹⁹³ Brandl-Risi (2011) *Tableau vivant – Die Wirklichkeit des Bildes in der Aufführung*. S. 299

¹⁹⁴ 3Sat (D 2014): *Museumscheck*. <http://www.3sat.de/mediathek/?mode=play&obj=47750>, TC 00:06:23, Stand 21.09.2015.

die Rahmung ein, jedoch bleibt durch die Destabilisierungen der Aufführung eine betonte Diskrepanz bestehen.¹⁹⁵

5.4.3. Reproduzierbarkeit

Die Tableaux Vivants veranschaulichen ihre sinnliche Qualität, indem sie selbst als Zeichen inszeniert werden.¹⁹⁶ Als sich wiederholende Ereignisse sind Sie „zitationelle Phänomene *par excellence*“¹⁹⁷ im Sinne Derridas, der die Iterierbarkeit von Zeichen untersuchte und das Zitieren als ein Ineinandergreifen von Ereignis, Wiederholung und Differenz beschrieb.¹⁹⁸ Da Tableaux Vivants charakteristisch auf eine Vorlage rekurrieren, ist das Ereignis immer schon passé, tritt somit nachträglich und wiederkehrend auf. Brandl-Risi spricht in diesem Zusammenhang auch von einer „Entgegenwärtigung“¹⁹⁹ der Aufführung.²⁰⁰

Der wiederkehrende Rhythmus der Tableaux Vivants überträgt sich auch auf den Akt der Bildbetrachtung, die immer wieder neu initiiert wird. Brandl-Risi beschreibt die Aufführungen daher als „Live re-enactments“²⁰¹, die in Anwesenheit von Bild und Betrachter entstehen. Die Wahrnehmungssituation wird als „geteilte Zeit der Körper, die auf Körper antworten“²⁰² erlebt. Denn die Aufführung impliziert das In-Erscheinung-Treten der Darsteller in Relation zur Bildbetrachtung. „Nicht nur die Betrachter, auch die Darsteller unterliegen der Zeitverknappung des Sich-Kurz-Präsentierens als Bedingung ihres Auftritts“²⁰³, führt Brandl weiter aus. Insofern folgt die Aufführung insgesamt dem Bild-Modus und damit einer inhärenten Reproduzierbarkeit.²⁰⁴

Hierin offenbart sich ein zugrunde liegendes Archiv-Konzept. Rebecca Schneider, die das Verhältnis von Performance und Bildlichkeit in ihren Arbeiten thematisiert, erkennt im ‚re-enactment‘ eine kulturelle Praxis,

¹⁹⁵ 3Sat (D 2014): *Museumscheck*. <http://www.3sat.de/mediathek/?mode=play&obj=47750>, TC 00:06:60-00:06:24, Stand 21.09.2015.

¹⁹⁶ Brandl-Risi(2013) *BilderSzenen*. S. 145

¹⁹⁷ Brandl-Risi (2011) *Tableau vivant – Die Wirklichkeit des Bildes in der Aufführung* S. 296

¹⁹⁸ Ebd. S. 296

¹⁹⁹ Ebd. S. 296

²⁰⁰ Ebd. S. 296

²⁰¹ Ebd. S. 296

²⁰² Ebd. S. 297

²⁰³ Ebd. S. 297

²⁰⁴ Ebd. S. 297

„die als Akt, als Ereignis operiert, aber zugleich immer schon iterativ gedacht ist. Die Perspektive auf das Wieder-Aufführen als eine Form des Umgehens mit einem kulturellen Archiv, die an körperliche Praktiken und die Beglaubigung von Erinnerung durch körperliche Übertragung gebunden ist, erlaubt auch, die Lebenden Bilder noch einmal neu zu konturieren im Sinne eines *re-enactment* von Bild-Performanz: eine Herausforderung der Theorie des Performativen durch das Bild.“²⁰⁵

Dementsprechend folgen die Tableaux Vivants den Verfahren der Entnahme und des Wieder-Einfügens in einen Bestand als Beispiel einer kulturellen Praxis. Diese Praxis entspricht in „Ganymed Goes Europe“ dem eigentlichen Prozess des Sehens, der durch die Lebenden Bilder reflektiert wird.

5.4.4. Blickakte

Im Spiel zwischen Stillstand und Bewegung orientiert sich die Handlung der Aufführung an der Bildszene, die einen Augenblick manifestiert. Dieser Moment erhält seine Bedeutung durch seine zeitliche Ausdehnung und Wiederaufführung durch das Tableau Vivant. Die Handlung selbst konzentriert sich dementsprechend nicht auf einer Veränderung einer Ausgangssituation bzw. Konfliktbewältigung, sondern vielmehr auf die Form der Darstellung selbst. So markiert das Wahrnehmen eines Augenblicks das eigentliche Thema dieser intermedialen Praxis. Auf der Schwelle von Stillstand und Bewegung entstehen Bilder vor den Augen der Betrachter, die einander ähneln, aufeinander verweisen bzw. einander kommentieren. Dementsprechend wird die Qualität des Bildlichen über verschiedene mediale Verfahren veranschaulicht. Die Besonderheit dieser Erfahrung liegt in einem Spiel der Perspektiven, sodass der Betrachter sich seiner selbst als wahrnehmendes Subjekt bewusst wird.²⁰⁶

Indem die Besucher des Kunsthistorischen Museums in Wien vor die Lebenden Bilder treten, kommt es zunächst zu einer tradierten Rezeption von Artefakten. Dabei nehmen die Besucher eine distanzierte Position vor den ausgestellten Objekten ein und betrachten diese über eine gewisse Zeit hinweg. Diese Form der Rezeption besitzt in „Ganymed Goes Europe“ das Potenzial zur Irritation. Der Museumsbesucher sieht sich plötzlich einer theatralen Szene, dem Lebenden Bild, ausgesetzt. Während das Tableau Vivant im

²⁰⁵ Brandl-Risi (2011) *Tableau vivant – Die Wirklichkeit des Bildes in der Aufführung* S. 297/298

²⁰⁶ Ebd. S. 289/290

Text an bestimmte Vorstellungsbilder appellierte und damit die Rezeption steuerte, ruft die Aufführung dieser Bilder ebenso unbewusste Rezeptionsgewohnheiten hervor.

In einem Film des Kunsthistorischen Museums zu „Ganymed Goes Europe“ wurden sowohl ausgewählte Beispiele der Lebenden Bilder präsentiert wie auch die Reaktionen der Besucher/Zuschauer festgehalten.²⁰⁷ Wie in den Abbildungen ersichtlich wird die szenische Rahmung nicht immer eingehalten, kommt es zu einer Interaktion zwischen den Lebenden Bildern und den Betrachtenden. (siehe Abb. 13-16) Es ist eine Form der Kommunikation, die nicht in einem sprachlichen Dialog, sondern über physische Ko-Präsenz und den Blickakten generiert wird. So vermitteln die Lebenden Bilder ihre autoritativen Kräfte als Kunstwerke. Die geteilte Präsenz in der Aufführung führt auch zu einer Erfahrung von Taktilität. Sehen und Fühlen stehen diesbezüglich in einem engen Zusammenhang und führen nach Brandl-Risi zu einer Neugewichtung des Sehens als Handlung.²⁰⁸

Auch Sybille Krämer unterstreicht in ihrer Schrift „Gibt es eine Performanz des Bildlichen? Reflexionen über ›Blickakte‹“ die sinnlichen Eigenschaften der Malerei und rekurriert auf die Wirklichkeitsmacht der Bilder. Sie verweist damit auf die erkenntnistheoretischen Grundlagen der menschlichen Wahrnehmung und fügt dem Sprechakt Hör- und Blickakte hinzu, die in den Diskursen wenig reflektiert werden.²⁰⁹ Sie konstatiert, dass es bei der Betrachtung der Tableau Vivants zu einem Ineinandergreifen von Sprech- und Blickakten kommt, welche die Animation des Bildlichen begleiten. Dies führt schließlich zu einer Neu-Bewertung der ausgestellten Objekte.²¹⁰



Abbildung 13



Abbildung 14

²⁰⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=HJJvyJRUPBg>, Stand: 20.11.2015

²⁰⁸ Brandl-Risi (2011) *Tableau vivant – Die Wirklichkeit des Bildes in der Aufführung* S. 290

²⁰⁹ Krämer, Sybille (2011) *Gibt es eine Performanz des Bildlichen?* S. 64-68

²¹⁰ Ebd. S.68



Abbildung 15



Abbildung 16

Sybille Krämer unterscheidet drei Formen von Blickakten: etwas sehen, etwas als etwas sehen und zuletzt etwas in etwas sehen. Sie stellt fest, dass ein Bild nicht nur angesehen, sondern angeblickt wird und folgt in ihren Überlegungen Jean Paul Sartres Ausführungen²¹¹, der folgendes Phänomen beschrieb:

„Wenn ich angelbickt werde, so höre ich auf, die Augen, die mich da anblicken, wahrzunehmen, ihre Farbe etwa oder wie sie geformt sind; der Blick des Anderen – so Sartre – verbirgt geradezu seine Augen. Wir können nicht zugleich angeblickt werden und dabei wahrnehmen.“²¹²

In Bezug zur Ganymed-Ausstellung bedeutet diese Unterscheidung, dass während der Rezeption der Lebenden Bilder ein aktives Spiel mit den Zuschauern stattfindet. Die Bilder blicken zurück, sodass diese sich selbst als Angeblickte zu spüren beginnen. Weiterhin heißt es bei Sartre: „Das Auge kann entweder nur sehen oder blicken, jedenfalls in der intersubjektiven Begegnung“²¹³ So kommt es während der Aufführung zu einer Verschiebung der Wahrnehmung von Objekten und Subjekten. Sybille Krämer fasst Sartres Beobachtungen zusammen und stellt heraus, dass der Blick des Anderen blendet. In diesem Sinne spürt der Rezipient den Blick des Lebenden Bildes auf sich und erfährt sich dadurch zunächst als Zuschauer neben anderen.²¹⁴

„Der Andere ist nicht der, mit dem ich kommuniziere, sondern derjenige, durch den ich angeschaut werde. [...] Das Auge interessiert Sartre also nicht als Sinnesorgan des Sehens, sondern als Träger des Blicks. Und darin wird es – prosaisch gesehen – zu einer Art Sozialorgan. Genau genommen: nicht Augen, sondern Subjekte, als Personen, blicken, denn Blickwechsel sind Handlungen. [...] Es anzublicken, ist ein Akt der Ermächtigung; das

²¹¹ Sartre, Jean Paul (1949): *L'Être et le néant*, S. 310-367, zitiert nach Sybille Krämer (2011)

²¹² Vgl. Krämer, Sybille (2011) *Gibt es eine Performanz des Bildlichen?* S. 69

²¹³ Vgl. Ebd. S.69

²¹⁴ Krämer, Sybille (2011) *Gibt es eine Performanz des Bildlichen?* S. 69/70

Angeblicktwerden jedoch, vielleicht gar: diesem Blick auszuweichen, ist – nicht selten – das Erlebnis einer Entmächtigung.²¹⁵

Diese „Entmächtigung“ wird als soziales Wechselspiel zwischen den Darstellern der Tableaux Vivants und den Zuschauern sichtbar. Die tradierte Machtkonstellation zwischen Subjekten und ausgestellten Objekten wird über den Zeitraum der Aufführung hinweg außer Kraft gesetzt, sodass die Protagonisten der Bilder in ihrer leiblichen Präsenz hervortreten und die Körper beginnen, aufeinander zu reagieren. Diese Form der Kommunikation wird durch die mediale Übersetzung generiert. Im Spiel zwischen Bild, Text und Aufführung dient der Körper aufgrund seiner Fähigkeit zur Taktilität als intersubjektive Kontaktfläche.²¹⁶

Die Zuschauer werden dementsprechend von den Bildern berührt. Das Mächteverhältnis von Macht und Ohnmacht orientiert sich an den ausgesendeten Blicken. Krämer konstatiert eine Objektivierung der angeblickten Subjekte.

„Indem ich den anderen sehe, objektiviere ich ihn; indem ich ihn anblicke oder von ihm angeblickt werde, fühle ich ihn, nicht selten – wie Sartre vermerkt – wie in einem Akt der Erstarrung. In der Blickrelation waltet eine Anziehungskraft [...]. Eine körperlich zu verstehende Wirkungsrelation in und durch Distanz. Das Auge gilt uns als Fernsinn, doch im Blick verschwistern sich Distanz und Distanzlosigkeit in einer inversiven Relation: Indem ich angeblickt werde, ist derjenige, der blickt, distanzlos bei mir anwesend durch seinen Blick, mit dem er mich zugleich jedoch in und auf Distanz hält.“²¹⁷

Was Sibylle Krämer hier festhält, ist für die Tableaux Vivants von besonderer Bedeutung, da in der Aufführung das Verfestigen und Verflüssigen von Bildern sich gleichsam auch auf die Zuschauer auswirkt. Habe ich zuvor festgehalten, dass der Darsteller in seiner Aufführung Posen einnimmt, die die intermedialen Bezüge zu Bild und Text vor Augen treten lassen, lässt die Stillstellung des Körpers in der Pose die Medialität der Objekte selbst hervortreten. In der Pose erblickt der Rezipient den abwesenden Text bzw. das Bild, kann Vergleiche zwischen Aufführung und Bild anstellen und damit, Sybille Krämer folgend, die Subjekt-Objekt-Relation wiederherstellen, die in der Aufführung aufgebrochen wird. Da der Sprechakt auch mit dem Hör- und Blickakt verbunden ist, wird im Übergang der Posen eine intersubjektive und damit auch soziale Hand-

²¹⁵ Krämer, Sybille (2011) *Gibt es eine Performanz des Bildlichen?* S. 69

²¹⁶ Ebd. S.69/70

²¹⁷ Ebd. 70

lung ermöglicht. Betrachten wir noch einmal die in Abbildung 13 festgehaltene Berührung zwischen Zuschauer und Darsteller. Das Sehen und Zurückblicken wird als soziale Handlung erfahrbar, sodass die mediale Distanz zu den Bildern in der Aufführung unterlaufen werden kann. Im Wechselspiel zwischen Distanz und Distanzlosigkeit werden Bild-Inhalte sinnlich erlebt und damit körperlich auf den Rezipienten übertragen.²¹⁸

Diese neue Beziehung zwischen Werk und Betrachter bezeichnet Sybille Krämer als ein spezifisches „Interaktionsverhältnis“²¹⁹, welches mit fünf charakteristischen Aspekten verbunden ist. Zum einen kann konstatiert werden, dass das Anschauen von Bildern auch ein Angeblicktwerden durch die Bilder impliziert. Dieser implizite Faktor wird bei den Tableaux Vivants durch den Körper realisiert. Zweitens wird das Bild durch das Zurückblicken zum Akteur. Der Betrachter erfährt dies als eine Widerfahrnis. Zum Dritten ist dieses Blicken selbst an ein „somatisches Milieu“²²⁰ gebunden, das mit der Materialität des Bildes zusammenhängt. Somatisch bezieht sich auf den imaginativen Charakter dieser Kommunikation zwischen Bild und Betrachter, die in der Aufführung in ein tatsächliches Ereignis überführt wird. Als vierten Punkt führt Krämer die Blickbeziehung an, die dem Fühlen näher steht als dem Denken. Zuletzt betont sie noch einmal, dass der Blick die Distanz zwischen Subjekt und Objekt für die Zeit der Betrachtung aufhebt, sodass die Medialität des Bildes selbst zurücktritt. An diese Zusammenführung anschließend folgert Krämer eine Sprachkraft der Bilder. Ausgangspunkt dieser Kraft ist die reine Visualität, die eine „Blickkonfrontation“²²¹ erst hervorbringt.²²²

Es ist die Wirkungsmacht der Bilder, die hierbei in den Fokus rückt. Um diesen Aspekt noch einmal genauer zu untersuchen, zieht Krämer die Arbeiten von Davis Freedberg, Georges Didi-Hubermann sowie Kathrin Busch heran, die sich jeweils mit der sinnlichen Qualität des Bildes und seinem Einfluss auf das wahrnehmende Subjekt auseinandersetzen. Davis Freedberg interessiert sich besonders für das Berührungspotenzial von Bildern. Er untersucht in diesem Zusammenhang die Reaktionen, die Bildbetrachtungen zur Folge haben und hinterfragt die „ikonische Differenz“²²³ der Bilder zur Realität. Davis Freedberg annulliert die Trennung von Symbol und Wirklichkeit und weist dem Bild damit einen Platz im sozialen Gefüge zu. Entgegen der Kunstwissenschaft interes-

²¹⁸ Freedberg, Davis, zitiert in: Sybille Krämer (2011) *Gibt es eine Performanz des Bildlichen?* S. 70/71

²¹⁹ Ebd. S. 71

²²⁰ Ebd. S. 71

²²¹ Didi-Hubermann, Georges, zitiert in: Sybille Krämer (2011) *Gibt es eine Performanz des Bildlichen?* S. 73

²²² Ebd. S. 71-73

²²³ Ebd. S. 75

siert ihn der Einfluss der Bilder, ihr „Widerfahrnischarakter“²²⁴ der sich auf die Betrachter auswirkt. Indem das Bild den Betrachter zu fesseln vermag, zeigt sich: „Die Paradoxie des Bildes liegt darin, dass das, was wir erzeugt haben, und zwar durch und durch, uns seinerseits zu entmachten vermag.“²²⁵ Die Kraft des Bildes liegt dementsprechend in der Fähigkeit, Distanz zu durchbrechen, begründet; in der Fähigkeit also, medial zu kommunizieren.²²⁶

Georges Didi-Hubermann unterstreicht ebenso wie Krämer und Freedberg die Verwandtschaft zwischen Sehen und Fühlen. Gleichzeitig erkennt er im Bild auch immer einen Rückzug auf einen vorangegangenen Zeitpunkt. So beschreibt er Bilder mit Pforten, durch welche Abwesendes visualisiert wird. Denn die Anwesenheit des Bildes verweist auch immer auf etwas darin Abwesendes. Didi-Hubermann spricht in diesem Zusammenhang von der „Negativität des Visuellen“²²⁷ im Sinne einer unüberbrückbaren Schwelle. Krämer fasst diesen Gedanken noch einmal zusammen:

„Jedem Bild, das uns anblickt, haftet etwas Unzulängliches, Unnahbares, Distanziertes und Unheimliches an. Physische Präsenz und Unerreichbarkeit verschwistern sich in ihm. [...] [A]ls Körper, der einen anderen Körper anblickt, berührt und ergreift das Bild den Betrachter selbst in der Distanz, so nah auch immer sie ihm treten mögen. Doch unter dem Gesichtspunkt ein Körper zu sein, ergreifen sie ihn.“²²⁸

Didi-Hubermann beschreibt mit dem Aspekt des Abwesenden im Visuellen die Eigenschaft des Bildes als Medium, welches immer eine Vermittlung einschließt. Kennzeichen dieses Mediums ist es, diese Vermittlung zurücktreten zu lassen und dadurch Nähe zu generieren. Bei den Tableaux Vivants wird die Materialität des Bildes in den Leib des Darstellers übertragen, sodass eine Interaktion der Körper tatsächlich möglich erscheint. Dennoch findet dieser Kontakt nur auf der Schwelle statt, da selbst in der Berührung der Körper dem Lebenden Bild der intermediale Verweis auf die zitierten Bild- bzw. Textinhalte anhaftet. In diesem Sinne berührt der Zuschauer das leibliche Zitat, das sich zugleich, seinem Wesen getreu, entzieht. Diese Beobachtung lässt sich im Ganymed-Projekt verifizieren. Die Tableaux Vivants, die inmitten der Zuschauer agie-

²²⁴ Krämer, Sybille (2011) *Gibt es eine Performanz des Bildlichen?* S. 76

²²⁵ Ebd. S. 76

²²⁶ Ebd. S. 75/76

²²⁷ Didi-Hubermann, Georges, zitiert in: Krämer, Sybille (2011) *Gibt es eine Performanz des Bildlichen?* S. 78

²²⁸ Krämer, Sybille (2011) *Gibt es eine Performanz des Bildlichen?* S. 78/79

ren, werden als Erzähler/Boten wahrgenommen und damit auch als Repräsentanten einer abwesenden Zeitlichkeit, die in den Bilder eingeschlossen ist.²²⁹

Zuletzt kommt Sybille Krämer auf die Analysen Kathrin Buschs zurück, die die Affizierung durch Bilder untersuchte. Auch sie bestätigt die Bildbetrachtung im Sinne einer Widerfahrnis durch das Bild. Im Spiel zwischen Affekt und Affizierung kommt es auch zu einer Entmächtigung des jeweils anderen. Auf diese Weise konstituieren Bilder auch ihr Gegenüber.²³⁰

Hierbei offenbart sich eine Reziprozität, die den Bildern und damit auch den Lebenden Bildern eingeschrieben ist. Im wechselseitigen Erblicken findet eine gegenseitige Wahrnehmung und Objektivierung statt. Nicht nur die Materialität des Bildes wird erfasst, vielmehr erlebt sich auch der Betrachter in seiner Körperlichkeit. Im Rückbezug auf Brandl-Risi lässt sich erkennen, dass die *Tableaux Vivants* durch ihre Lebendigkeit die Betrachter selbst stillstellen.²³¹

„Folgt man Barthes Bindung des Figur-Begriffs an die Körperlichkeit, so spiegelt sich die Frage des Körpers in der Szene der Figur zwischen dem Dargestellten und dem Wahrnehmenden. Der Körper des Betrachters, der in der Szene des Lebenden Bildes involviert wird, gerät in den Blick: diejenigen, die die Aufführung des *tableau vivant* wahrnehmen, erscheinen als selbst Stillgestellte, die ihrerseits zum Lebenden Bild werden [...]. Eine möglicherweise naheliegende Aktiv-/Passiv-Zuordnung hebt sich in dieser Figur als Szene auf: Die vermeintlichen Akteure sind ebenso passive Betrachtete wie passiv selbst regungslos zum Tableau werdende Versammlung.“²³²

Die Spiegelung des Lebenden Bildes auf die Betrachter lässt sich auch im Ganyemed-Projekt festhalten. Die Betrachter formieren sich um die einzelnen Bilder beliebig und sind frei in der Verweildauer, und dennoch kommt es zu einer kurzzeitigen Fixierung. Wie die Bilder in „Der plötzliche Tanz“ ineinander übergehen und der Darsteller von einer Pose in die nächste übergeht, um schließlich seine Aufführung erneut zu beginnen, bewegt sich auch die Zuschauermenge in einer Art Stop-and-go durch das Museum, von Bild zu Bild. Im Wechselspiel von Aktivität und Passivität kommt es zu einer Spiegelung der formalen Verhältnisse, sodass die Bildrahmung schließlich auch in eine soziale Rahmung übertragen wird:

²²⁹ Busch, Kathrin, zitiert in: Krämer, Sybille (2011) *Gibt es eine Performanz des Bildlichen?* S. 79/80

²³⁰ Ebd. S. 80-83

²³¹ Brandl-Risi (2011) *Tableau vivant – Die Wirklichkeit des Bildes in der Aufführung.* S. 290/291

²³² Ebd. S. 290/291

„Versteht man Performanz im Sinne einer Qualität von Aufführungen als das inszenierende Aufführen von Handlungen in Anwesenheit anderer, das sich in einer Öffentlichkeit vollzieht, verbindet sich mit dem Performativen stets eine soziale Rahmung, die gemeinschaftsbildend wirken kann. [...] *Tableaux vivants* sind eingebettet in eine (soziale, institutionelle, architektonische) *Situation* der getauschten Blicke auf beiden Seiten des Rahmens/der Rampe, innerhalb derer sich ›Wahrnehmung als performativer Akt‹ vollzieht, in dem ›der Blick eine transformierende Kraft entfaltet‹.“²³³

Brandl-Risi unterstreicht in dieser Passage die Bedeutung der kollektiven Wahrnehmung. Charakteristisch für diese Art der Bildbetrachtung ist, die Wahrnehmung als Handlung spürbar zu machen, in dem das Subjekt sich selbst sowohl als Betrachter als auch als Betrachtetes zugleich erkennt. Auf Basis dieser Schwelle zwischen Objekt und Subjekt, können die Bilder physisch interagieren und affizieren.²³⁴

6. Ganymed – der Bote

Bei der vorangegangenen Untersuchung des Tableau Vivants und seiner charakteristischen Erscheinungsformen, sind verschiedene Verfahrensweisen in den Blick geraten. Zum Einem dienen die Lebenden Bilder als Verweise, in dem sie auf vorliegende Kunstwerke rekurren und diese aufführen. In diesem Sinne eröffnen sie dem Betrachter einen intermediären Zugang zu den Werken und können Geschichten längst vergangener Zeiten erneut vor Augen führen. Zum Zweiten hat sich herausgestellt, dass die Kraft, die von den Bildern ausgeht, einen affizierenden Charakter hat, wenngleich die Distanz zwischen Bild und Betrachter nie zur Gänze aufgegeben wird. Weiterhin lässt sich nun konstatieren, dass die Erzählweise der Lebenden Bilder diese Schwellenmomente aufgreift, um historische und mythische Geschichten wieder ins Hier und Jetzt zu übersetzen. Erzählt wird von bedeutenden Augenblicken, die den Bildern innewohnen. Dennoch besteht die eigentliche Bedeutung der Tableaux Vivants darin, dass sie uns die Praxis des Geschichtenerzählens selbst vermitteln. Und diese Praxis ist eine mediale, weshalb die Betrachtung der Lebenden Bilder auch eine Auseinandersetzung mit den Medien selbst nach sich zieht.

Sybille Krämer hat auch in diesem Zusammenhang wichtige Impulse geliefert, die ich für diese Arbeit aufgreifen möchte. In „Medien, Boten, Spuren“ widmet sie sich dezi-

²³³ Brandl-Risi (2011) *Tableau vivant – Die Wirklichkeit des Bildes in der Aufführung* S. 291, 292

²³⁴ Ebd. S. 292

diert dem Medium als Boten und dessen Modus Operandi. Ihr Ansatz steht nicht in Opposition zu einem Medienapriori. So vertritt sie die Annahme, dass es ein Außerhalb der Medien gibt und die Medien als Mittler in einen Zwischenraum treten. Es sind drei Konzepte, die sie für sich fruchtbar gemacht hat: Medien als Boten, das Postalische Prinzip sowie die Übertragung als Kulturstiftung. Ersteres ist für Krämer von zentraler Bedeutung, da der Bote eine konkrete Bezugsfigur darstellt.²³⁵

„Im Gegenzug zur forcierten Depersonalisierung der Medien in den avantgardistischen Medientheorien gewinnt der Bote als eine grundständige Bezugsperson für die Reflexion der Medialität an Bedeutung. Der Bote steht zwischen verschiedenartigen Welten und bringt kraft seiner Position in deren Mitte und als deren Mittler einen Austausch in Gang.“²³⁶

Es ist diese Funktion als Mittler, die auch hinsichtlich der Lebenden Bilder von Interesse ist. Als Zitatkunst wohnt ihnen eben dieser vermittelnde, Welten verbindende Wesenszug inne, der durch den Boten generiert wird. Dementsprechend fügt Krämer noch hinzu: „Es wundert nicht, dass gerade den himmlischen Boten, den Engeln (*angelos*, griech.: der Bote), dabei ein Augenmerk gilt.“²³⁷ Es liegt also nahe, Ganymed als übergeordnetes Thema noch einmal genauer zu betrachten. In dieser mythologischen Figur lässt sich durchaus ein Gesandter erkennen, der sich auf der Reise befindet. Der Titel „Ganymed Goes Europe“ greift somit in vielfacher Weise nicht nur die Inhalte als auch die Verfahren der Ausstellung selbst auf. Er verbindet dabei die Erzählung kunsthistorischer Motive der Gemälde mit der Zurschaustellung der eigentlichen Form dieser Erzählung als medialer Austausch.

Krämer unterscheidet zwischen Engeln und Boten, insofern erstere mit dem Jenseits kommunizieren und Boten als irdische Gesandte fungieren, wobei sie immer auch die Autorität eines abwesenden Auftraggebers repräsentieren. In diesem Sinne vergegenwärtigen sie einen Sender, der durch sie hindurch kommuniziert. Demgegenüber berichtet der Engel von einer anderen Sphäre, die mit den künstlerischen Welten der Dichter und Maler korrespondiert. Beiden gemeinsam ist die Eigenschaft, sich während der Übermittlung der Botschaft selbst zurückzunehmen. Sie entziehen sich der Wahrnehmung ihrer Adressaten und leihen dem Abwesenden ihre Stimmen. Krämer argumen-

²³⁵ Krämer, Sybille (2008): *Medien, Boten, Spuren*. S. 68/69

²³⁶ Ebd. S. 69

²³⁷ Ebd. S. 69

tiert, dass dieser „Stimmentausch“²³⁸ durch eine dem Medium eigene Neutralität entsteht. So zieht die Funktion des Boten, die Übermittlung, die Funktionslosigkeit desselben nach sich.²³⁹

Gleiches lässt sich nun auch an den Medien selbst erkennen, die immer auch auf etwas Abwesendes verweisen. In Anlehnung an Luhmann lässt sich in diesem Sinne auch von einer „Fremdstrukturiertheit der Medien“²⁴⁰ sprechen. Zudem bezieht sich Sybille Krämer auch auf Dieter Mersch und dessen Beobachtungen zur Praxis der Medien:

„Das Medium hat also die Eigenschaft, im Vollzug seiner Übermittlungstätigkeit zu verschwinden, mithin unsichtbar zu sein. Ohne dies ausdrücklich mit der Boteninstanz in Verbindung zu bringen, hat Dieter Mersch auf dieses Phänomen mit Nachdruck verwiesen: Medien an-aisthetisieren sich: Der Vollzug des Mediums realisiert sich als sein Entzug.“²⁴¹

Auch das Sozialpotenzial der Medien ist für Krämer von Interesse. Neben der Repräsentation des Senders und der Neutralität der Medien verweist sie auch auf die Eigenschaft einer Figur des Dritten, die zwischen zwei Positionen tritt und damit sowohl verbindet als auch voneinander trennt. Somit ist das Medium auch eine Form der Unterbrechung und in der Lage, die Kommunikation maßgeblich zu beeinflussen. So offenbart sich der ambivalente Charakter der Medien.²⁴²

Es sind diese drei Eigenschaften, die Sybille Krämer nun zusammenführt und sie mit dem Postalischen Prinzip in Verbindung setzt. Der Bote, der Fernkommunikation ermöglicht, lässt auch Rückbezüge auf unsere aktuellen Verhältnisse zu. Gerade die Distanz, die zwischen Sender und Empfänger entsteht, stellt sich als kennzeichnend für soziale Interaktion heraus. Es ist das Postalische Prinzip, welches die Distanz als „Generalnenner unserer Kommunikationsverhältnisse“²⁴³ bezeichnet. Dieser Aspekt erinnert stark an die Erkenntnisse Nancys, der die Teilung als Voraussetzung jeder Mitteilung herausstellte. Auch Sybille Krämer zieht diesen Vergleich heran und bindet ihn in ihre Argumentation mit ein:

²³⁸ Krämer, Sybille (2008): *Medien, Boten, Spuren*. S. 71

²³⁹ Ebd. S. 69-71

²⁴⁰ Ebd. S. 71

²⁴¹ Ebd. S. 72

²⁴² Ebd. 71-73

²⁴³ Ebd. S. 73

„Unser Mitteilen ist eine Form der über-setzenden (transduction) Kontaktaufnahme, bei der in einem zutiefst materialen, körperlich und äußerlich zu verstehenden Sinne etwas ›von Einen zum Anderen‹ gegeben wird.“²⁴⁴

Die Übersetzung der Mitteilung über eine Distanz hinweg ist demnach ein wesentliches Merkmal der Medien und damit auch aller Zeichen. In Anlehnung an Derrida und der Zirkulation von Zeichen lässt sich konstatieren, dass das Postalische die Funktion und Verwendung von Zeichen im Allgemeinen charakterisiert. Ziel ist es, Differenzen aufzulösen und Kommunikation anzuregen.²⁴⁵

„Das Postalische bedeutet Vermittlung zwischen dem, was unterschiedlich ist, es realisiert Austauschbeziehungen, die ein System von Korrespondenzen [...] etabliert. Und so [...] ist es die Aufgabe des Postalischen Prinzips, das Gelichartige zwischen dem Verschiedenen zu Tage zu fördern. Möglich ist all dies nur durch das Dazwischentreten eines Dritten, eben des Mediums. Intersubjektivität ohne Medialität ist also undenkbar.“²⁴⁶

Das Medium, das in „Ganymed Goes Europe“ als Figur des Dritten auftritt, entspricht folglich dem Tableau Vivant in der Aufführung. Der Darsteller, der die Bilder zum Leben erweckt, indem er in der Darstellung auf sie verweist, visualisiert eben jene Verfahrensweise, die Sybille Krämer als charakteristisch für Medien herausstellt. Im Vollzug der Aufführung entsteht dementsprechend eine Kommunikation zu den Bildern, die auf Basis der Lebenden Bilder erst ermöglicht wird. Denn die Aufführung bringt Inhalte zum Ausdruck, genauer gesagt literarische Perspektiven auf die ausgestellten Gemälde, indem sie räumlich, körperlich und thematisch auf diese verweist. In diesem Sinne bieten sie eine Kontaktfläche. Die Besucher erleben durch diese Form der Vermittlung einen neuen Zugang zu Geschichte und historischen Motiven, die in den Gemälden verarbeitet wurden. Der Körper des Darstellers selbst bildet dabei das Medium zu anderen Zeiten und Orten. Hans Dieter Knebel tritt somit als eine Projektionsfläche in Erscheinung, an deren Oberfläche alte Diskurse noch einmal neu diskutiert werden können. Dies ist die besondere Funktionsweise der Lebenden Bilder. Sie ermöglichen eine direkte Bezugnahme, eine Art der Kommunikation verschiedener Medien auf der Schwelle zwischen Nähe und Distanz, welche sich, wie bereits konstatiert, in Bildwerdung- bzw. Bildlöschung spiegelt. Zusammenfassend lässt sich für die Lebenden Bilder und damit

²⁴⁴ Krämer, Sybille (2008): *Medien, Boten, Spuren*. S. 74

²⁴⁵ Ebd. S. 73-77

²⁴⁶ Ebd. S. 77

auch für die Medien festhalten, dass sie durch ihre Vermittlungstätigkeit bestimmte Inhalte erst wahrnehmbar machen. Ihre Position der Mitte ermöglicht einen aktiven Austausch zwischen verschiedenartigen Dimensionen. Nach Hartmut Winkler bilden Medien das Scharnier, das diese Übergänge generiert²⁴⁷:

„Das also, was in der Analogie mit der ökonomischen Zirkulation an Medien zutage tritt, ist, dass ihre Übertragungsleistung nicht einfach im Transfer von Daten, vielmehr im Austausch zwischen Ungleichartigen besteht. *Ohne Differenz keine Zirkulation*. Und dieses Ungleichartige ist – in letzter Instanz – die Differenz zwischen räumlich organisierten Strukturen und zeitlich verfassten Handlungen. Medien verflüssigen das Räumliche in Zeitliches und kristallisieren das Zeitliche in Räumlichem aus und bilden mit dieser Übertragung zwischen Raum und Zeit so etwas wie das Entwicklungsprinzip kultureller Dynamik.“²⁴⁸

Durch diese Übersetzertätigkeit ist es schließlich möglich, Bild-Strukturen aufzubrechen, zu verflüssigen und ihre Inhalte am Beispiel der Lebenden Bilder zu erzählen. Denn die lineare Abfolge der Aufführung verdankt sich diesem Medienwechsel von ikonischen in literarische und theatrale Zeichen. Die so erzeugte Linearität zieht sowohl eine zeitliche und räumliche Abfolge als auch Kausalität und Nachvollziehbarkeit nach sich. Auf Basis dieser Umwandlung wird schließlich auch eine neue Kommunikationsgrundlage mit dem Publikum geschaffen. Die Lebenden Bilder regen also auch aktiv zu einem Diskurs über die erzählten Bildwelten an, indem sie Differenzen zwischen Bild, Text und Aufführung erkennen lassen, die erst in Kommunikation mit dem Zuschauer sinnhaft geschlossen werden können. Hier tritt das einzelne Tableau Vivant in Relation zu den Exponaten des Museums, da die museale Narration als organisierte Abfolge der Ausstellungsobjekte auf eben dieser aktiven Ergänzung durch den Betrachter basiert. Die mediale Übertragung von Geschichten entfaltet eine eigene, Kultur und Gesellschaft stiftende Dynamik, wie sie Hartmut Winkler im oben stehenden Zitat anspricht. So tritt das Erzählen selbst als medienübergreifende und soziale Praxis hervor. In diesem Sinne lässt sich bei den Lebenden Bildern eine transmediale Erzählweise erkennen, die Rückschlüsse auf die Kultur des Erzählens selbst zulässt. Dabei übernimmt das Tableau Vivant in der Aufführung die Funktion des Boten, der als lebendiger Verweis auftritt.²⁴⁹

²⁴⁷ Krämer, Sybille (2008): *Medien, Boten, Spuren*. S. 79/80

²⁴⁸ Ebd. S. 80

²⁴⁹ Ebd. S. 80/81

„Obwohl mit dem Boten als Kommunikationsfigur scheinbar das Sprechen privilegiert wird, haben wir also dieses Sagen – genau besehen – als ein Zeigen zu begreifen: Das, was der Bote tut, ist in sprechtheoretischer Hinsicht nicht, einfach zu sprechen, sondern mit der Rede zu zeigen, was ein anderer gesprochen hat.“²⁵⁰

Das ‚was ein anderer gesprochen hat‘ bezieht sich am Beispiel des Lebenden Bildes „Der plötzliche Tanz“ auf ein Zeigen, was ein anderer gedacht oder auch gefühlt hat. Das Bild rahmt eine Situation, in deren Mitte der Graf von Sinzendorf inszeniert wurde. Es geht dementsprechend eher um einen inneren Monolog, der durch die Aufführung nachvollziehbar veranschaulicht wird. Die eigene Stimme des Darstellers wandelt sich im Zuge dessen in die fremde Stimme des Grafen. Auf diese Weise wird er zum Medium.²⁵¹

7. Funktionen der Lebenden Bilder

7.1. Transmediales Erzählen als Kulturstiftung

An diesem Punkt angekommen drängt sich die Frage auf, welche Funktionen die Lebenden Bilder im Museum erfüllen. Wie sich in den vorangegangenen Kapiteln gezeigt hat, bezeichnen die Tableaux Vivants eine bestimmte intermediale Praxis, die auf Zitation von Zeichen beruht. Durch dieses Verfahren, das mit einer inhärenten Zeigehaltung verbunden ist, werden die Inhalte von Meisterwerken in eine sich wiederholende Aufführung übersetzt, sodass die im Bild angedeuteten Narrative für das Publikum zugänglich werden. In diesem Sinne leisten sie einen aktiven Beitrag für einen intersubjektiven Diskurs zwischen Bild und Betrachter. Die Narration der malerischen Themenwelten greift dabei über ihre bloße vermittelnde Praxis hinaus, indem sie sich selbst in ihrer Transmedialität zeigt. Die Lebenden Bilder sind dementsprechend Spiegelungen einer Übersetzungsleistung, die normalerweise unsichtbar zwischen Subjekten und Objekten stattfindet. In dem das Ineinandergreifen der Medien Bild, Text und Aufführung im Tableau zur Aufführung kommt, können die einzelnen Prozesse sowohl für sich als auch in ihrem Übergang beobachtet werden. Der Betrachter erkennt sich schließlich selbst in seiner Rolle, dessen aktive kritische Reflexion einen Beitrag für die gesamte

²⁵⁰ Krämer, Sybille (2008): *Medien, Boten, Spuren*. S. 84

²⁵¹ Vgl. Ebd. S. 84/85

Ausstellung leistet. Erst durch sein Zuspiel gelingt der tatsächliche Austausch, der auch als lebendiger Blickwechsel beschrieben werden kann. Beide, Lebendes Bild und Betrachter, blicken einander an und führen ein Wechselspiel zwischen Nähe und Distanz, Subjektivierung und Objektivierung auf. Durch dieses Spiel der Wahrnehmung erlebt sich der Einzelne sowohl als Teil einer Erzählung sowie als Mitglied einer Erzählgemeinschaft. Denn die Rezeption der Objekte und Tableaux Vivants erfolgt im Museum simultan zu anderen.

Ansgar Nünning hat sich mit dem Stellenwert von Erzählungen für unsere Kultur auseinandergesetzt. In „Wie Erzählungen Kulturen erzeugen“ beschäftigt er sich eingehend mit inter- und transdisziplinären Ansätzen in der Erzählforschung. So erkennt er zunächst eine Renaissance der Narratologie, die zur Folge hatte, dass das Erzählen und die Erzählungen selbst nicht mehr als spezifisch literarische Phänomene gelten, sondern nun auch in nicht-literarischen Kontexten reflektiert werden. Unter dem Blickwinkel der Narratologie als Identitätsstiftung hat sich die Erzählforschung für eine transdisziplinäre Forschung geöffnet. Die Funktion der Identitätsstiftung ist für diese Arbeit von zweifachem Interesse. Zum einem wird die Eigenhaft und grundlegende Bedeutung der Transmedialität von Erzählungen erkennbar. Zum anderen gelingt hier der Rückbezug auf den Kontext Museum, der, wie anfangs bereits angedeutet, auch eine politische Dimension mit einschließt.²⁵²

Zu Beginn ihrer Schrift verweist Ansgar Nünning auf die schon beschriebene Öffnung in der Erzählforschung und erklärt dies durch den Wirklichkeit stiftenden Charakter der Narrationen. So schreibt er, dass der Grund für diese Wende in der Einsicht besteht,

„dass Erzählformen weder überzeitliche Konstanten noch neutrale oder bedeutungsindifferente Medien der Wirklichkeitsdarstellung sind. Vielmehr sind Erzählungen und Erzählformen nicht nur kulturbedingt, sondern auch eigenständige Bedeutungsträger, kognitive Werkzeuge der Sinn- und Identitätsstiftung sowie kulturelle Modi der Weltkonstruktion bzw. *ways of worldmaking*[...]“²⁵³

Diese Entwicklung hatte zur Folge, dass sich eine Vielzahl neuer narratologischer Ansätze herausbildete, was sich schließlich auch auf die Kulturwissenschaft auswirkte. Es hat sich gezeigt, dass Erzählformen einem historischem Wandel unterliegen und damit auch einer kulturellen Variabilität. Unter diesem Aspekt erhält die Erzähltheorie u.a.

²⁵² Nünning, Ansgar (2013): *Wie Erzählungen Kulturen erzeugen*. S. 17/18

²⁵³ Ebd. S. 18

wachsenden Einfluss auf die Forschungsfelder der Anthropologie, Geschichtswissenschaft und Philosophie, aber auch der Wirtschaftswissenschaften und Psychologie. In Folge dieser Adaption narratologischer Modelle auf verschiedene Disziplinen, hat sich schließlich gezeigt, dass je nach Forschungsschwerpunkt teilweise Modifikationen und Revisionen in den Methoden der Analyse nötig waren und sind. Dementsprechend gibt es innerhalb der Narratologie eine Vielzahl von Ansätzen, die miteinander diskutiert werden.²⁵⁴

Für diese Arbeit von Interesse ist allerdings die Rolle von Erzählungen für die Entstehung kultureller Phänomene, wie beispielsweise dem kulturellen Gedächtnis. Erzählungen so zu betrachten, bedeutet sie aus dem literarischen Kontext herauszulösen, wie es am Beispiel musealer Narrationen praktiziert wird. Dies ermöglicht, die wechselseitige Beziehung zwischen Kulturen und Erzählformen neu zu beleuchten. Im Zuge dessen zeigt sich, dass Kulturen neben einer materialen auch eine soziale und mentale Seite aufweisen. Aus diesem Blickwinkel gesehen lässt sich konstatieren, dass Kultur die Gesamtheit menschlicher Vorstellungen, Empfindungsweisen und Werte umfasst.²⁵⁵

Nünning fokussiert dementsprechend in ihrer Untersuchung einen semiotischen Kulturbegriff, der eben diese materialen, sozialen und mentalen Dimensionen mitdenkt. Genauer:

„Aus dieser Perspektive erscheinen narrative Texte als Teil der materialen Dimension der Kultur, die mit kollektiven mentalen Codes bzw. den Erzählmustern einer Kultur und mit den sozialen Zeichenbenutzern bzw. den individuellen, kollektiven und medialen Erzählinstanzen unauflöslich verwoben ist.“²⁵⁶

Dieses Ineinandergreifen der verschiedenen Dimensionen ermöglicht es auch, das Erzählen als eine Praxis zu begreifen, die sich in Relation zur kulturellen Entwicklung stetig verändert. Ansgar Nünning insistiert dementsprechend darauf, dass

„literarische Erzähltexte und nicht-literarische Formen des Erzählens keine in sich geschlossenen, autonomen und selbstreferentiellen Systeme bilden, sondern mit anderen kulturell vorherrschenden Zeichensystemen in einem Verhältnis der Interdependenz stehen und unauflöslich mit sozialen Trägern verknüpft sind, die sich in historisch und kulturell variablen Erzählkontexten und Institutionen überhaupt erst aktualisieren.“²⁵⁷

²⁵⁴ Nünning, Ansgar (2013): *Wie Erzählungen Kulturen erzeugen*. S. 18-25

²⁵⁵ Ebd. S. 27/28

²⁵⁶ Ebd. S. 28

²⁵⁷ Ebd. S. 28

Dementsprechend gelten Kulturen als Erzählgemeinschaften, die über ein kollektives Repertoire an Stoffen und Erzählmustern verfügen. Letztere werden durch verschiedene Medien miteinander geteilt, sodass sie gesellschaftlich verarbeitet und immer wieder von neuem aktualisiert werden. Diese Funktion übernimmt in „Ganymed Goes Europe“ die Institution des Museums. Im Rahmen der Einrichtung kann der kulturelle Wandel nicht nur mithilfe von überlieferten Objekten, sondern auch anhand seines Publikums reflektiert werden. Denn die Kontextualisierung und Aktualisierung von Geschichte ist immer auch an einen aktiven Betrachter gebunden, der den ausgestellten Objekten wieder neuen Wert beimisst. In der gegenseitigen Reflektion wird hierbei auch die Art des Geschichtenerzählens selbst thematisiert. So führen die Tableaux Vivants einen stummen Dialog mit ihrem Publikum, in dem sie verschiedene Verbindungslinien zwischen historischen Bildmotiven und aktuellen gesellschaftlichen Themen entwerfen. Anhand der literarischen Texte visualisieren sie die Art der subjektiven Bedeutungszuschreibung, die sich wiederholt zwischen Objekt und Subjekt ereignet und erheben diesen Transfer selbst zum Thema der Ausstellung. Durch die Analyse dieser Dispositionen im Museum lassen sich folglich auch kulturelle Weltbilder bzw. Wertvorstellungen ablesen.²⁵⁸

Bei der Untersuchung der kulturell gewachsenen Erzählmuster verweist Nünning auf die Erzähltheorie Paul Ricoeurs, der das Erzählen als eine Abfolge von Präfiguration, Konfiguration und Refiguration beschreibt und somit ein kreisförmiges Modell entwirft. Präfiguration bezeichnet die Entstehung eines Textes aus einem konkreten Kontext heraus, mit dem bestimmte Plots und Erzählstrukturen verbunden sind. Die Konfiguration benennt daraufhin die narrative Verarbeitung dieser Stoffe zu eigenen Weltbildern. Im dritten Schritt, der Refiguration, geht es um den rückwirkenden Einfluss dieser fiktiven Wirklichkeitsmodelle auf einen außertextuellen Kontext, sodass Text und Kontext wieder miteinander korrespondieren. Dieses Modell hilft sowohl die Art der Rezeption nachzuvollziehen, die diesen Phasen folgt, als auch andere narrative Verfahren innerhalb der Gesellschaft zu reflektieren. Denn das, was wir uns erzählen, ist nicht auf fiktive Texte begrenzt, sondern spiegelt auch das Erzählen über sich selbst bzw. über die eigene Geschichte mit ein. Dementsprechend offenbart sich auch das Selbst als ein narratives Konstrukt, welches in der Gemeinschaft vermittelt wird. Auf dieser Ebene

²⁵⁸ Vgl. Nünning, Ansgar (2013): *Wie Erzählungen Kulturen erzeugen*. S. 29

lässt sich erkennen, in wie weit auch das Museum ein Ort ist, an dem diese über die Zeit entstandenen Welt- und Selbstbilder nacherzählt werden.²⁵⁹

Ansgar Nünning beleuchtet in seiner Schrift diesen Wirklichkeit konstituierenden Charakter von Erzählungen und konstatiert, dass sich diese meist an einzelnen Biographien orientieren, welche das Verhältnis des Subjekts zur Umwelt in den Fokus stellen. In diesem Sinne rückt auch hier wieder die Frage nach der Identität und den Faktoren ihrer Konstruktion ins Zentrum, welche sich auch auf die räumliche Organisation bezieht. Denn das Ineinandergreifen von Text und Kontext impliziert sogleich die Berücksichtigung des Raumes, in dem erzählt wird. Nünning verweist bei der Analyse dieser Zusammenhänge auch auf die grundlegenden Funktionen des Erzählens. Dazu gehören: Episodenbildung, Kohärenzstiftung, Geschehensintegration und Sinnbildung. Letztere dient hauptsächlich dazu, einzelnen Handlungselementen innerhalb der Erzählung einen Ort und damit eine Bedeutung zuzuweisen. Weiterhin führt er an:

„Erzählungen dienen außerdem der Strukturierung von Erfahrung und der Ordnung von Wissen, weil durch Narrativität [...] ein zeitlicher und oftmals auch kausallogischer Zusammenhang zwischen Ereignissen und Erfahrungen hergestellt wird. Darüber hinaus hat vor allem die narrativistische Geschichtswissenschaft gezeigt, dass Erzählen zugleich ein wesentliches Mittel bzw. eine spezifische Form der Erklärung ist. Zudem ist Erzählen im Alltag und in den Medien ein wichtiger Modus der kulturellen Kommunikation, des Erfahrungsaustausches und der Erzeugung von Intersubjektivität. Diese allgemeinen Funktionen beschränken sich nicht auf individuelle Selbsterzählungen, sondern gelten auch für kulturelle Narrative.“²⁶⁰

Hier kommt zum Ausdruck inwieweit gerade „Ganymed Goes Europe“ die aufgezählten Funktionen des Erzählens nicht nur impliziert, sondern direkt thematisiert. Es führt in einzigartiger Weise vor Augen, inwieweit Gemälde, Texte und Aufführungen uns intersubjektive Erfahrungen vermitteln und wie diese innerhalb einer Gesellschaft sowohl einzeln als auch im Kollektiv wahrgenommen werden. Das Museum, als Ort dieser Aufführungen, bündelt diese einzelnen Lesarten, in dem es das Erzählen selbst historisiert. Das Museum aktualisiert demnach Geschichte, erweckt sie zum Leben, indem es dem Besucher andere Welten eröffnet und damit auch eine individuelle Auseinandersetzung mit den ausgestellten Artefakten fördert. So führt „Ganymed Goes Europe“ nicht nur vor Augen, welche Themen und Motive noch heute für uns als Betrachter relevant sind,

²⁵⁹ Nünning, Ansgar (2013): *Wie Erzählungen Kulturen erzeugen*. S. 32/33

²⁶⁰ Ebd. S. 41

sondern auch, wie diese über die Zeit hinweg erzählt werden. In diesem Sinne hat das Erzählen vor allem eine soziale Dimension, die als Vergemeinschaftung erlebt wird.²⁶¹

Im Rückbezug auf das Museum heißt das:

„Erzählungen dienen nicht nur der gesellschaftlichen Verständigung über Werte und Normen, sondern auch ihrer Archivierung bzw. Memorierung im kulturellen Gedächtnis.“²⁶²

Als institutioneller Rahmung dieser Archivierung und Vergemeinschaftung lässt sich an der Praxis der Museen auch eine zweite Funktion der Tableaux Vivants ablesen: die Partizipation.

7.2. Partizipation als Museumskonzept

Der Museumsbesucher übernimmt in „Ganymed Goes Europe“ eine aktive Rolle, in dem er dazu animiert wird, mit den ausgestellten Exponaten zu kommunizieren. Diese Einbindung des Besuchers entspricht einem Versuch, das Museum als Kontaktzone neu zu begreifen und so dem andauernden Trend des Museumsterbens etwas entgegenzusetzen. Denn die Globalisierung ist nicht mehr wegzudenken und so geraten gerade Institutionen wie Museen zunehmend unter Veränderungsdruck. Der Sammelband „Das partizipative Museum“ greift diese Problematik auf und erkennt in der Forderung nach Partizipation vor allem ein Resultat gesellschaftlicher Transformationen, wie beispielsweise die zunehmende Beschleunigung und Entraditionalisierung. Gerade das Internet und insbesondere das Social Web haben eine Vielzahl von Partizipationsmöglichkeiten geschaffen, die es jedem Einzelnen erlauben, sich jederzeit an Diskussionen zu beteiligen, Kommentare zu verfassen und Positionen zu beziehen. Demensprechend sehen sich die Museen der Aufgabe gegenüber gestellt, neue Integrationsmöglichkeiten zu generieren.²⁶³ Im Vorwort zu „Das partizipative Museum“ wird diese neue Disposition wie folgt erläutert:

„Partizipative Museumsarbeit operiert also mit veränderten Vorstellungen vom Besucher und vom Museum: Der Besucher ist kein unbeschriebenes Blatt, dem im Museum Wissen vermittelt wird. Im Gegenteil, er wird als (Alltags-)Experte angesprochen, seine Erfahrung-

²⁶¹ Nünning, Ansgar (2013): *Wie Erzählungen Kulturen erzeugen*. S. 42-45

²⁶² Ebd. S. 45

²⁶³ Gesser, Susanne (2012): *Das partizipative Museum*. S. 10/11

gen, Meinungen und Ansichten sollen in die Ausstellung integriert werden. Das Museum tritt nicht als allwissend auf, sondern versteht sich selbst als ‚lernende Institution‘, die die jeweiligen Bedeutungen eines Themas gemeinsam mit den Benutzern aushandelt. Damit gleicht das *partizipative Museum* [sic] weniger einem Bildungsinstrument als vielmehr einer Kommunikationsplattform.²⁶⁴

So geraten vor allem Gegenwartsthemen in den Blick, die vom partizipierenden Besucher aufgegriffen und diskutiert werden können. Mit der wachsenden Involvierung der Besucher in die Ausstellungen, eröffnen sich auch neue Themen, die den archivierten Objekten wieder aktuelle Relevanz zuschreiben. Grundlage dieser Form der Teilhabe liegt in der bereits im Zitat angesprochenen, neuen Gleichstellung, die es jedem Besucher erlaubt, auf gegebene Informationen zu reagieren. Der Besucher wird dementsprechend als mündiger Kommunikationspartner anerkannt. In einem Zitat von Christian Hirte kommt dieser Gedanke noch einmal kritisch zum Ausdruck.²⁶⁵

„Den Besucher als musealen Pfadfinder zu akzeptieren, heißt [...], ihn in einer ihm spezifischen Kompetenz ernst zu nehmen, ihm auf Augenhöhe zu begegnen, ihn als konstitutives und autonomes Element des Systems Museums [sic] zu akzeptieren. In der Praxis sind wir davon weit entfernt.“²⁶⁶

Hirte verweist hier auf die Diskrepanz zwischen den Bestrebungen der Museen mit der Beschleunigung der Gesellschaft Schritt zu halten und der tatsächlichen Praxis, die den Museumsalltag beherrscht. Dennoch sind die Institutionen in Bewegung geraten und erproben zunehmend ihre Möglichkeiten als Orte der Reflexion und des Geschichtenerzählens. Beat Hächler widmet sich in „Gegenwartsräume“ diesen neuen Ansätzen der Museen, Besucher in Besucherakteure zu verwandeln und sich damit wieder öffentliche Legitimation zu verschaffen.²⁶⁷

Im Zentrum steht vor allem ein verändertes Verständnis von Raum, der sich erst durch den Vollzug einer Handlung d.h. durch Bewegung eröffnet. Diese Auffassung, die Michel de Certeau entspringt, wurde besonders produktiv gemacht für die Szenografie in Museen, welche die Anordnung der Exponate bestimmt.²⁶⁸

²⁶⁴ Gesser, Susanne (2012): *Das partizipative Museum*. S. 11

²⁶⁵ Hirte, Christian, zitiert in: Susanne Gesser (2012): *Das partizipative Museum*. S. 10-15

²⁶⁶ Ebd. S. 15

²⁶⁷ Hächler, Beat (2012): *Gegenwartsräume*. S. 136-138

²⁶⁸ Ebd. S. 138/139

„[D]ie Szenografie macht unverhandelbare Vorgaben und wirft die Besucher ungefragt in eine vorgegebene Situation. Aber die inhaltlich angelegte Handlungsebene der Besucherakteure entsteht erst aus der Verschränkung von inhaltlicher Konzeption, räumlicher Gestaltung und sozialer Praxis/ Handlung durch die Besucher.“²⁶⁹

Die Bedeutung Letzterer wird in den Konzepten, die auf Partizipation abzielen, nun bewusst stärker fokussiert. Denn es sind die Akteure, die den Museen Relevanz zuschreiben und sie in eine produktive Beziehung zur Gegenwart setzen. Das Museum als „sakrale Zone des Unberührbaren“²⁷⁰ wird dabei grundlegend in Frage gestellt, sodass sogar die Institution selbst, der Bau, fragwürdig erscheint. „Wie aber müssen partizipative Räume aussehen, damit sie einlösen, was sie versprechen?“²⁷¹ und „Wie weit gehört das *partizipative Museum* [sic] in Museum“²⁷² bringt diese Zweifel bezeichnend zum Ausdruck. Denn „[i]m Kern geht es um das Vermögen der Institution Museum, in der Gegenwart neue Räume zu schaffen“²⁷³, fasst Hächler es noch einmal zusammen und führt daran anschließend den Begriff der ‚Gegenwertsräume‘ ins Feld. Diese sind es schließlich, die die Gegenwart selbst zum Vorschein bringen und sie zum Gegenstand aktueller Reflexionen erheben. Da die Gegenwart durch ihre scheinbare Schrumpfung gekennzeichnet ist, die die Beschleunigung der neuen Medien mit sich bringt, können Museen als „Stabilitätszonen“²⁷⁴ geltend gemacht werden. Hierin offenbart sich der neue Ansatz: Denn Vergegenwärtigung schafft eine Form der Auszeit und gerade dieser Aspekt gewinnt aktuell wieder an Wert. Die Vergegenwärtigung beschreibt also eine Methode der Museen, wieder als Orte der Reflexion wahrgenommen zu werden, Reflexion im Sinne von Besinnung.²⁷⁵

„Die Wahrnehmung von Gegenwart erschließt sich nicht automatisch aus Zeitgenossenschaft und der Vervielfachung von Erlebnissen, sondern bedarf der Vergegenwärtigung, der ‚gesellschaftlichen Konstruktion von Wirklichkeit‘, wie dies die Wissenssoziologen Peter Berger und Thomas Luckmann [...] formulierten. Erfahrungen müssen aus Erlebnissen herausgefiltert werden; der in Aussicht gestellte Mehrwert ist Orientierungsgewinn. Vergegenwärtigung geht von Selbstwahrnehmung und Selbstreflexion der Gegenwartsakteure

²⁶⁹ Hächler, Beat (2012): *Gegenwertsräume*. S. 139

²⁷⁰ Ebd. S. 139

²⁷¹ Ebd. S. 140

²⁷² Ebd. S. 140

²⁷³ Ebd. S. 140

²⁷⁴ Ebd. S. 141

²⁷⁵ Ebd. S. 140/141

aus, die nur in der Einnahme einer minimalen Betrachtungsdistanz zum eigenen Tun zu haben sind.“²⁷⁶

Diese Selbstreflexion wird in „Ganymed Goes Europe“ durch die Szenografie hervor gebracht. Der Besucher erlebt innerhalb der Ausstellung Zugänge zu einer Vielzahl an Paralleluniversen und wird durch die Spielform der Tableaux Vivants mit ihnen medial vernetzt. Dies beruht zum einem auf der Methode der Personalisierung, die Beat Hächler als typisches Verfahren neben der Selbstbefragung, Partizipation, Dialogischen Interaktion und Exponierung aufzählt. Die Personalisierung beschreibt Hächler als ein Nähe stiftendes Prinzip, welches dem Journalismus entspringt. Indem die Tableaux Vivants eine Figur der Bilder zur Schau stellen, kann Geschichte individualisiert erzählt werden. So gelingt es gesellschaftliche Themen exemplarisch zu beleuchten. Die Tableaux Vivants dienen dabei als Kontaktfläche, die einen individuellen Zugang und schließlich auch Identifikation ermöglichen. Hächler beschreibt die Personalisierung als eine Benutzeroberfläche und bringt damit die mediale Funktion der Tableaux Vivants prägnant zum Ausdruck. Denn die darstellende Figur, wenngleich physisch real, ist doch nur ein Konstrukt zur Generierung von Nähe und Einsicht. Auch die Selbstbefragung wird somit angestoßen. Die Besucher sollen sich selbst und ihre sozialen Rolle im Spiegelbild erkennen. Das Lebende Bild blickt in die Augen der Besucher und lässt sie selbst für kurze Zeit zu Objekten der Wahrnehmung werden. Diese Objektivierung zielt auf eben jene kritische Selbstreflexion ab, in der der Besucher zum Exponat der Ausstellung wird. Über diesen Dreh gelingt die Legitimierung der Museen als neue Zentren der Selbstbesinnung und Orientierung.²⁷⁷

Arnoud Odding, der sich mit Museen als Netzwerk-Museen auseinandersetzt, erkennt die Notwendigkeit der Museen zu Attraktoren zu werden. Da Ausstellungen nicht mehr an sich als relevant gelten, müssen sie bestimmte Bedürfnisse ansprechen, um für Besucher nicht nur informativ, sondern auch bedeutsam zu sein. Odding appelliert deshalb an eine nicht zu unterschätzende Gefahr.²⁷⁸

„Aber das Ziel ist deutlich. Das Museum braucht mehr Besucher. Der Honigtopf wird also aufgewärmt, damit er wieder stärker duftet und auch Fliegen von weiter weg anzieht. Doch genau darin besteht die Falle vieler Museen: Sie müssen immer mehr Menschen anziehen,

²⁷⁶ Hächler, Beat (2012): *Gegenwartsräume*. S. 141

²⁷⁷ Ebd. S. 142-144

²⁷⁸ Odding, Arnoud (2012): *Das disruptive Museum als Netzwerk-Museum*. S. 82/83

um nicht an Bedeutung zu verlieren. Deswegen geht es den Museen immer mehr darum, wie viele Besucher sie verzeichnen können, und immer weniger darum, in welchem Ausmaß sie die Menschen in Staunen versetzen können.²⁷⁹

Da nicht mehr der Staat, sondern vielmehr der Markt bestimmt, was als attraktiv gilt, ist es für die Museen folglich immer entscheidender, sich neu zu konzeptionieren. Das Museum als Stabilitätszone, wie es Beat Hächler beschreibt, kann dementsprechend als ein Versuch bewertet werden, den Institutionen wieder zu neuer gesellschaftlicher Bedeutung zu verhelfen.²⁸⁰

8. Fazit

Gegenstand dieser Arbeit war die Untersuchung der transmedialen Erzählweise im Kontext aktueller Museumspolitik. Die Ausstellung „Ganymed Goes Europe“ von Jacqueline Kornmüller ist ein besonderes Beispiel, welches darstellende Kunst ebenso integriert wie Literatur und Malerei. Ziel dieser Untersuchung war es, die besonderen narrativen Verfahren der Ausstellung herauszuarbeiten und der Frage nachzugehen, was transmediales Erzählen bedeutet und welche gesellschaftlichen Funktionen es (besonders in Hinblick auf das Museum) erfüllt. Es hat sich gezeigt, dass Texte aufgrund ihrer offenen Struktur ein Gewebe aus eigenen und fremden Stoffen bilden. Dementsprechend generieren sie ein intertextuelles Netz, in dem mithilfe der Zitation Verbindungslinien entstehen. Dieses Verweissystem ist jedoch nicht auf literarische Texte begrenzt, sondern auch auf intermediale Bezüge ausdehnbar. Am Beispiel von „Der plötzliche Tanz“ wurde deutlich, dass die in der Ausstellung enthaltenden Aufführungen das Verfahren der Zitation selbst zur Darstellung bringen. Zwischen Stillstand und Bewegung operieren sie auf der intermedialen Schwelle, welche es ermöglicht, die implizierten Medien wie Bild und Text aufscheinen zu lassen. Hierfür bedient sich die Szenografie eines besonderen Kunstgriffs: des Tableau-Vivant-Effekts. Auf Basis dieses Verfahrens können Bilder und Texte in eine lebendige Darstellung übersetzt werden, sodass die medienspezifischen Eigenschaften sowohl kopiert als auch kritisch reflektiert werden. Die Aufführungen können folglich als Lebende Bilder bezeichnet werden, die zu den

²⁷⁹ Odding, Arnoud (2012): *Das disruptive Museum als Netzwerk-Museum*. S. 83

²⁸⁰ Ebd. S. 84

Museumsbesuchern sprechen. Mit Aufführungsbeginn erwecken sie zum Leben und erzählen die in Malerei eingefassten Geschichten. Ihre Stimme entleihen sie den literarischen Vorlagen, die Schriftsteller wie Péter Esterházy zu den Meisterwerken verfassten. Ihre Bewegungen hingegen orientieren sich an den thematisierten Gemälden. So wird der Besucher Zeuge einer erzählenden Aufführung und erkennt zugleich die Bedingungen, unter welchen es sich vor seinen Augen zusammenfügt. Dass sich der Tableau-Vivant-Effekt nicht nur innerhalb der Aufführung, sondern auch am Text wiederfindet, hat eine genaue Analyse der literarischen Vorlage gezeigt. Die Aufführung des Textes in Verbindung zur Malerei führt zu einer Steigerung des Effekts. Zum anderen jedoch erfährt das Lebende Bild durch seine körperliche Darstellung eine besondere Authentizität. Das Bild blickt zurück. Der Betrachter erlebt sich selbst als Schauender und ist so in der Lage, sich als erkennendes Subjekt wahrzunehmen. Das Museumsprojekt „Ganymed Goes Europe“ zeigt, inwieweit Medien unsere Welt wahrnehmbar machen, inwieweit sie eine vermittelnde Rolle im gesellschaftlichen Alltag einnehmen. Das Tableau Vivant selbst bringt in der Aufführung seinen medienspezifischen Charakter zum Ausdruck und verdeutlicht gleichermaßen die grundlegenden Mechanismen des Erzählens. Denn über das Erzählen kommt es auch heute noch zur Bildung von Erzählgemeinschaften, die unsere Kultur wesentlich ausmachen. Zu dieser Gesellschaft bildende Funktion hat sich noch eine zweite deutlich gezeigt: die Partizipation. Denn die gemeinsame Erfahrung im Museum ist geknüpft an eine aktive Rezeption der Besucher. Projekte wie „Ganymed Goes Europe“ visualisieren einen Versuch der aktuellen Museumspolitik, mit den veränderten gesellschaftlichen Bedingungen umzugehen. Denn die Relevanz der Museen ist längst keine Konstante mehr. Vielmehr fordern Besucher eine aktive Einbeziehung ihrer momentanen Bedürfnisse. Diese Tendenzen aufzugreifen, heißt, das Dasein der Museen als politische Institutionen neu zu legitimieren.

9. Anhang

I. Der plötzliche Tanz

„Der plötzliche Tanz“

Péter Esterházy

zu *Graf Philipp Ludwig Wenzel Sinzendorf*

von Hyacinthe Rigaud, 1728

1.

Ihr denkt, ihr kennt mich.

Ihr denkt, ihr seht mich,

Ihr denkt, ihr fürchtet mich. Da habt ihr recht.

Dass ihr mich anschaut, zählt nicht.

5 Dass ich euch schaue, das zählt.

Nein, auch das zählt nicht.

Mein Reichtum zählt nicht, meine Macht zählt nicht.

Ihr schaut mich an, langsam, lange –

Und ihr denkt nicht an den Tod.

10 Aber ich denke daran.

2.

Nicht einfach,

knifflig,

knifflig ist es für einen Mann wie mich, Frauenballettschuhe in

Größe 44 zu finden,

15 Fußballschuhe sind einfach

Frauenballettschuhe sind es nicht.

Aber ich habe welche.

Einen Tüllrock zu finden ist auch nicht einfach,

höre ich richtig? Ihr sagt Tüll, großer Herr,

20 *und Ihr werdet welchen haben?*

Ihr wollt doch wohl nicht ewig leben?

Ich tanze im Inneren,

das konnte ich ihm nicht sagen.

Ich fürchte das Alter nicht,

25 das konnte ich ihm nicht sagen.

Wenn ich es sagte, sagte ich es nicht kämpferisch, nicht wie
 einer, dem ein Schwert kein Leids antun kann,
 oder als wäre ich der erste Mensch,
 der Prototyp, der nicht sterblich wäre.
 30 Und nicht einmal so, wie einer, der seine Schäfchen dort oben
 schon ins Trockene gebracht hätte,
 oben, ganz weit oben,
 ich möchte nur festhalten, dass ich zwar alle möglichen Ängste
 in mir finden kann,
 35 aber eine, die *darauf* hinwies, nicht,
 so die üblichen, Schmerz, Krankheit,
 Alkoholstopp,
 Nieren-in-Senfsoße-Stopp.
 Dieses Ausgeliefertsein würde ich aufgrund meiner bisherigen
 40 Bescheidenen Erfahrungen vermeiden wollen.
 Aber ist nicht das das Alter?
 Dieses allmähliche Ausgeliefertsein,
 dieser schleichende Schatten auf Körper und Herz,
 diese lauernde treibgutvolle Ebbe?
 45 »Ich fürchte das Alter nicht.«
 Einen dümmere Gedanken kann es kaum geben.
 Ballettschuhe da,
 Tüllrock da,
 und schon erklingt jene tränentreibende Kitschparade
 50 aus Schwanensee.
 Ich habe mich nicht anständig aufgewärmt,
 ich strecke mich nur ein paar Mal, knirschend.
 Die für diesen Abend verpflichtete, eine Dame spielende junge
 Frau nimmt mich am Arm,
 55 der Saum ihres korallenroten Rocks schleift über das Parkett,
 sie führt mich in die Mitte, wirbelt mich einmal herum,
 Spitze, Spitze.
 Das bin ich, innen, dieser Spitzentanz!
 Ich sehe mich im Spiegel,
 60 sehe die gespannten Muskeln, die erzitternden Sehnen,
 die skandalöse Nacktheit der Haut,
 ihr Alter,

diese ganzen verschiedenen neuen Flecke,
heitere Sommersprossen-Grüppchen und traurige
65 Ausdehnungen, die verschiedenen Schattierungen von Braun,
die spröde Trockenheit, die Schrumpfligkeit,
wie der flach gewordene Hintern sich an die Schenkel lehnt
in dieser neuen Tanzordnung, ich sehe die Knochen, hier, die
traditionelle Schutzlosigkeit der Schlüsselbeine,
70 meine Knie sind am hässlichsten geworden,
sie haben ein eigenes Leben bekommen, ragen nach vorne und
man sieht ihnen die Kälte an,
sie verströmen Kälte,
der Liebe entströmt Wärme, meinen Knien entströmt Kälte,
75 blasse Haare legen sich auf die Knorrigkeiten, die Kraft ist aus
meinen Haaren gewichen,
ich sehe es im Spiegel, meine Rippen stechen beinahe durch
das zauberhafte rosa Oberteil,
was für ein Missverständnis wäre es,
80 an die Stelle der Brüste Watte zu stopfen,
meinen Kopf halte ich so, wie von den strengsten Ballettschulen
vorgeschrieben,
ich sehe mich im Spiegel.
Lepeschinskaja plus Stalin,
85 lächerlich und herzergreifend,
oben flattere ich mit den Händen über meinem Kopf herum,
die banalste Nachahmung eines Schwans,
unten die Krampfadern auf meinen Waden wie bei
einer alten Putzschabracke,
90 die Musik wird schneller,
immer heftiger flattere ich,
die Krampfadern werden nicht schneller,
ganz langsam wird mein Rücken krumm, als hätt ich,
einen Buckel,
95 ein klassischer Hexenrücken, kein Fleisch da, nur Haut
und die Spannung der Haut,
und an der Seite an den Schulterblättern die Schleifen aus Tüll,
die manchmal aufschimmern im Licht,
wie faustgroße Diamanten.

100 Die Lächerlichkeit hat eine Grenze überschritten,
 wer sollte über wen lachen, ich über mich, du über dich, er/sie/
 es über uns, oder wir alle über den Allwissenden da oben,
 aber da oben sind nur die sich windenden Arme, und unten die
 sich über die Waden windenden Adern,
 105 und ohnehin naht schon der Tod des Schwans.
 Die Schwäne sind nur von Weitem weiß und elegant,
 aus der Nähe sind sie schmutzig, stinkig, gewalttätig und
 gefährlich, sie beißen,
 Schwanenbiss.
 110 In mehreren Schritten komme ich auf die Erde zurück,
 knie mich hin, stütze mich auf.
 Kaum zu verstehen, was so schwer ist, aber es ist sehr schwer.
 Ich lege mich auf das Parkett, als würde ich schwimmen,
 strample nach vorne, immer langsamer, mein Kopf kommt
 115 klopfend auf, eine Schulter versteift sich, zuckt auf,
 die Wirbel, wie ein Bogen gespannt,
 der Körper in Spannung.
 Es ist still.
 Ostern passte besser zu dieser Körperhaltung.
 120 Auch an den Tod denke ich nicht wie an einen Mörder, eher so,
 wie wenn die Blätter vom Baum fallen,
 schön der Reihe nach, sanft, unaufhaltsam,
 und es wird ein wenig kalt,
 und frühmorgens gibt es vielleicht auch Nebel,
 125 milchweiße Unschuld, anwachsende Undurchsichtigkeit.

3.

Schaut nur.

Schaut mich nur an.

Kraft, Autorität, Macht, ihr könnt sie sehen.

Aber ich schweige.

130 Ich habe nichts gesagt.

Mein glänzendes Leben bleibt, meine prunkvolle Perücke.

Und mein Tod, der bleibt auch.

Fürchtet ihr euch nur. Das hält einen am Leben.

II. Literaturverzeichnis

Barthes, Roland: *Die Lust am Text*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1974.

Baur, Joachim: *Was ist ein Museum? Vier Umkreisungen eines widerspenstigen Gegenstands*. In: Joachim Baur (Hg.): *Museumsanalyse*. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld: Transcript Verlag 2010.

Brandl-Risi, Bettina: *BilderSzenen. „Tableaux vivants“ zwischen bildender Kunst, Theater und Literatur im 19. Jahrhundert*. Freiburg i. Br./Berlin/Wien: Rombach Verlag KG 2013.

Brandl-Risi, Bettina: *Tableau vivant – Die Wirklichkeit des Bildes in der Aufführung*. In: Ludger Schwarte (Hg.): *Bild-Performanz*. München: Fink Verlag 2011.

Büscher, Barbara: *Beweglicher Zugang, Bewegung als Zugang*. Performance - Geschichte(n) – Ausstellen. In: Nadja Elia-Borer [u.a.] (Hg.): *Heterotopien*. Perspektiven der Intermedialen Ästhetik. Bielefeld: Transcript 2013.

Buschmann, Heike: *Geschichten im Raum*. Erzähltheorie als Museumsanalyse. In: Joachim Baur (Hg.): *Museumsanalyse*. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld: Transcript Verlag 2010.

Derrida, Jacques: *Signatur Ereignis Kontext*. In: ders./ Peter Engelmann (Hg.): *Die différance: ausgewählte Texte*. Stuttgart: Reclam Verlag 2004.

Dörr, Volker: *Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität*. Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien. Würzburg: Königshausen und Neumann Verlag 2014.

Esterházy, Péter: *Der plötzliche Tanz*. In: Jacqueline Kornmüller/ Peter Wolf (Hg.): *Museum der Träume*. Schriftsteller schreiben über Meisterwerke der Kunst. Wien: Brandstätter Verlag 2014.

Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1993.

- Gesser, Susanne [u.a.]: *Das partizipative Museum*. In: Susanne Gesser [u.a.] (Hg.): *Das partizipative Museum*. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Aufforderungen an kulturhistorische Ausstellungen. Bielefeld: Transcript Verlag 2012.
- Hächler, Beat: *Gegenwartsräume*. Ansätze einer sozialen Szenografie im Museum. In: Susanne Gesser [u.a.] (Hg.): *Das partizipative Museum*. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Aufforderungen an kulturhistorische Ausstellungen. Bielefeld: Transcript Verlag 2012.
- Krämer, Sybille: *Gibt es eine Performanz des Bildlichen?* Reflexionen über ›Blickakte‹. In: Ludger Schwarte (Hg.): *Bild-Performanz*. München: Fink Verlag 2011.
- Krämer, Sybille: *Medien, Boten, Spuren*. Wenig mehr als ein Literaturbericht. In: Stefan Müller/Alexander Roesler (Hg.): *Was ist ein Medium?* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2008.
- Martinez, Matias [u.a.]: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C.H. Beck Verlag 2002.
- McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle*. »Understanding Media«. Düsseldorf [u.a.]: ECON Verlag 1992.
- Meyer, Urs [u.a.]: *Vorwort*. In: ders. (Hg.): *Transmedialität, Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*. Göttingen: Wallstein Verlag 2006.
- Nünning, Ansgar: *Wie Erzählungen Kulturen erzeugen: Prämissen, Konzepte und Perspektiven für eine kulturwissenschaftliche Narratologie*. In: Alexandra Strohmaier (Hg.): *Kultur – Wissen – Narration*. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften. Bielefeld: Transcript Verlag 2013.
- Odding, Arnoud: *Das disruptive Museum als Netzwerk-Museum*. In: Susanne Gesser [u.a.] (Hg.): *Das partizipative Museum*. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Aufforderungen an kulturhistorische Ausstellungen. Bielefeld: Transcript Verlag 2012.
- Schulte, Philipp: *„Performance Art“ und Stillstand – Wieviel Bewegungslosigkeit erträgt das Theater?* In: Wolfgang Hallet [u.a.] (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur*. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: Transcript Verlag 2009.

Simanowski, Roberto: *Transmedialität als Kennzeichen moderner Kunst*. In: Urs Meyer [u.a.] (Hg.): *Transmedialität, Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*. Göttingen: Wallstein Verlag 2006.

Thiemeyer, Thomas: *Simultane Narration – Erzählen im Museum*. In: Alexandra Strohmaier (Hg.): *Kultur – Wissen – Narration*. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften. Bielefeld: Transcript Verlag 2013.

Tholen, Georg Christoph: *Heterotopien*. Eine epistemologische Skizze. In: Nadja Elia-Borer [u.a.] (Hg.): *Heterotopien*. Perspektiven der Intermedialen Ästhetik. Bielefeld: Transcript 2013.

Wirth, Uwe: *Hypertextuelle Aufpfropfung als Übergangsform zwischen Intermedialität und Transmedialität*. In: Urs Meyer [u.a.] (Hg.): *Transmedialität, Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*. Göttingen: Wallstein Verlag 2006.

Wirth, Uwe: *Paratext und Text als Übergangszone*. In: Wolfgang Hallet [u.a.] (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur*. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: Transcript Verlag 2009.

III. Internetquellen

<http://www.3sat.de/mediathek/?mode=play&obj=47750>, Stand 13.12.2015

<http://www.wennessoweitist.com/>. Stand 13.12.2015

<https://www.youtube.com/watch?v=HJJvyJRUPBg>, Stand 13.12.2015

<http://www.ganymedgoeseurope.com/html/wien.html>, Stand 21.09.2015

IV. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: http://www.ganymedgoeseurope.com/html/wien_plan.html , 21.09.2015	6
Abbildung 2: wennessoweitist (AT 2014): <i>Ganymed Goes Europe</i>	
http://www.ganymedgoeseurope.com/html/wien.html , TC: 00:00:14, 21.09.2015	7
Abbildung 3: In: Volker Dörr (2014): <i>Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität</i>	
Würzburg: Königshausen und Neumann Verlag, S.38	27
Abbildung 4: http://www.capella-academica.at/2005-2006/5-rigaud.html , 21.09.2015	32
Abbildung 5: http://www.versailles3d.com/en/discover-the-3d-scale-models/1715.html ,	
21.09.2015	32
Abbildung 6: 3Sat (D 2014): <i>Museumscheck</i> . TC:00:00:48,	
http://www.3sat.de/mediathek/?mode=play&obj=47750 , 21.09.2015	52
Abbildung 7: 3Sat (D 2014): <i>Museumscheck</i> . TC:00:01:32,	
http://www.3sat.de/mediathek/?mode=play&obj=47750 , 21.09.2015	53
Abbildung 8: 3Sat (D 2014): <i>Museumscheck</i> . TC:00:05:16	
http://www.3sat.de/mediathek/?mode=play&obj=47750 , 21.09.2015	53
Abbildung 9: 3Sat (D 2014): <i>Museumscheck</i> . TC:00:02:04	
http://www.3sat.de/mediathek/?mode=play&obj=47750 , 21.09.2015	55
Abbildung 10: 3Sat (D 2014): <i>Museumscheck</i> . TC:00:03:03	
http://www.3sat.de/mediathek/?mode=play&obj=47750 , 21.09.2015	55
Abbildung 11: 3Sat (D 2014): <i>Museumscheck</i> . TC:00:03:48	
http://www.3sat.de/mediathek/?mode=play&obj=47750 , 21.09.2015	55
Abbildung 12: 3Sat (D 2014): <i>Museumscheck</i> . TC:00:06:24	
http://www.3sat.de/mediathek/?mode=play&obj=47750 , 21.09.2015	56
Abbildung 13: wennessoweitist (AT 2014): <i>Ganymed Goes Europe</i>	
http://www.ganymedgoeseurope.com/html/wien.html , TC: 00:01:27, 21.09.2015	59
Abbildung 14: wennessoweitist (AT 2014): <i>Ganymed Goes Europe</i>	
http://www.ganymedgoeseurope.com/html/wien.html , TC: 00:00:52, 21.09.2015	59
Abbildung 15: wennessoweitist (AT 2014): <i>Ganymed Goes Europe</i>	
http://www.ganymedgoeseurope.com/html/wien.html , TC: 00:00:14, 21.09.2015	60
Abbildung 16: wennessoweitist (AT 2014): <i>Ganymed Goes Europe</i>	
http://www.ganymedgoeseurope.com/html/wien.html , TC: 00:01:30, 21.09.2015	60

V. Abstract

Diese Arbeit hat sich die „Ganymed Goes Europe“-Ausstellung aus dem Jahr 2014 zum Gegenstand erwählt und geht der Frage nach, inwieweit es sich innerhalb der Ausstellung um transmediales Erzählen handelt, anhand welcher Verfahren es operiert und welche Funktionen es darüber hinaus im Kontext aktueller Museumspolitik erfüllt.

Grundlage dieser Analyse bilden sowohl die literaturwissenschaftlichen Schriften Gérard Genettes und Jacques Derrida, neben denen Uwe Wirths sowie den Forschungen zur Intermedialität von Volker Dörr. Das Werk „BilderSzenen“ und die darin enthaltene Definition des Tableau-Vivant-Effekts von Bettina Brandl-Risi stellt eine weitere grundlegende Basis für die Strukturanalyse der Aufführung „Der plötzliche Tanz“ dar. Es zeigt sich, dass die Lebenden Bilder der Aufführungen eine Reflektion von Bild, Text und Darstellung ermöglichen, die den Museumsbesucher konzeptionell integriert. So eröffnet sich ein Spiel der Betrachtungsperspektiven, die je nach Standpunkt variieren. Dabei erfüllen die Tableaux Vivants sowohl eine in- wie auch exkludierenden Funktion. Als Transferzonen generieren sie neue Zugänge zu den kunsthistorischen Meisterwerken. Jedoch tritt in der besonderen transmedialen Erzählweise auch eine Art paratextueller Kommentar zutage, sodass sich die historischen Themen der Gemälde für aktuelle politische Diskussion öffnen. Dementsprechend erfüllt die Ausstellung die Funktion einer Verlebendigung der Bilder wie auch der Institution selbst. Denn das Museum wieder als Ort politischer Diskurse zu begreifen, bedeutet, ihm wieder eine gesellschaftliche Relevanz zuzuschreiben, die für Museen zunehmend in Frage gestellt wird. Die Ausstellung „Ganymed Goes Europe“ hat gezeigt, dass neue Konzepte sich wieder auf ihre Besucher als aktive Rezipienten zurückbesinnen und sie in die Diskurse der Ausstellungen integrieren. Es ist dieser partizipierende Zugang, der das Museum wieder zu einer Begegnungszone werden lässt, die neben den Staunen auch Raum für Kritik und gesellschaftlichen Austausch bietet.

Abstract

This dissertation used the exhibition „Ganymed Goes Europe“ (2014) as a basis to analyse the extent to which transmedial narration is featured, which techniques are operating and which functions it carries within a wider context of museum politics. The foundations used for the analysis are the literary studies by Gérard Genette and Jacques Derrida, the studies by Uwe Wirth's as well as the research on 'Intermediality' by Volker Dörr. The text „BilderSzenen“ (Picture Scenes) by Bettina Brandl-Risi includes the definition of the tableau vivant effect; and presents a fundamental tool to analyse the structure of the performance „Der plötzliche Tanz“ (Engl: The Sudden Dance). The living pictures in the exhibition enable a reflection of the paintings, texts and acts which conceptually integrates the visitor. In doing so the exhibition plays with multiple perspectives which vary according to the viewer's different standpoints. The tableaux vivants fulfill an in- and exclusive function as well as generating new access to the historic works of art as transfer zones. However, the transmedial narration is also a form of paratextual commentary which results in current political discussions of the paintings' historic themes. The exhibition's function is therefore the vivification of the images as well as of the institution itself. To understand the museum as a space for political discourse means to once again attribute to it a social relevance; a relevance which is increasingly in question. The exhibition "Ganymed Goes Europe" has shown that new concepts once again focus on the visitors as integrated and active recipients of the exhibition's discourse. It is this very participatory nature of the exhibition which makes the museum a meeting zone which astonishes whilst leaving room for criticism as well as social exchange.