universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Das surrealistische Verfahren der *trouvaille* in Ginka Steinwachs' Roman *barnarella oder das herzkunstwerk in der flamme*

Verfasserin

Katharina Kiessler

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im April 2009

Studienkennzahl A-393
Matrikelnummer 0304482
Studienrichtung Vergleichende Literaturwissenschaft
Betreuer Ao. Univ.- Prof. Dr. Norbert Bachleitner

Danksagung

Ich danke in erster Linie meinem Verlobten Markus, der mich durch alle Höhen und Tiefen, die sich beim Schreiben einer solchen Arbeit ergeben, wohlwollend begleitet hat und immer ein paar aufmunternde Worte für mich parat hatte. Ganz herzlich möchte ich mich auch bei meinen Eltern bedanken, die mich all die Jahre bei meinen noch so verrückten Ideen und Vorstellungen immer liebevoll unterstützt haben. Dass diese Arbeit nun (hoffentlich) fehlerfrei vorliegt, ist meinen lieben Freunden zu verdanken, die sich die Mühe gemacht haben, die nachfolgenden Seiten Korrektur zu lesen. Danke!

„Die Grenzen meiner Sprache sind die Grenzen meiner Welt.“
Ludwig Wittgenstein

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung 1

2 Einführung in die Begriffe der Intertextualität und Intermedialität 3
- 2.1 Intertextualität bei Julia Kristeva 4
- 2.2 Typen transtextueller Beziehungen bei Gérard Genette 6
- 2.3 Definition von Intermedialität 8

3 Die Romantheorie von Ginka Steinwachs 13
- 3.1 Maximalismus und Totalität 14
- 3.2 Surrealismus, Manierismus und barocke Kunstformen als Bezugsrahmen 17
- 3.3 Sprachkonzeption 20
- 3.4 *Origin(k)alkopie* - Intertextualität 24
- 3.5 Rezipient als *Lekt-akteur* 28

4 Romankonzeption 31
- 4.1 Inhalt 31
- 4.2 Personen 33
- 4.3 Struktur 35

5 Formen der Transtextualität und Intermedialität in *barnarella* 39
- 5.1 Paratextualität 40
  - 5.1.1 Anspielung auf Kurt Schwitters' Merzkunst im Titel 40
  - 5.1.2 Anlehnung an die Kapiteleinteilung des *I-Ging* 43
  - 5.1.3 Anklänge an Arno Schmidt im ersten Motto 45
- 5.2 Intertextualität und Metatextualität 46
  - 5.2.1 Carl Einsteins *Bebuquin* (1912) als Vorbild für *barnarella* . . . 47
  - 5.2.2 Dr. John C. Lilly und der Isolationstank 49

5.2.3 *An Anna Blume* und die Vertraute Barnarellas 51
5.2.4 Märchenanklänge - *Tausendundeine Nacht* 53
5.2.5 Mythologie - Scylla und Charybdis 55
5.2.6 Verhältnis Künstler und Rezipient 57
5.2.7 Das Frida Kahlo-Syndrom oder Autotextualität 58
5.3 Intermedialität 60
5.3.1 Architektur 61
5.3.1.1 Barcelona und Antoni Gaudí 62
5.3.1.2 Entstehung der vertikalen Stadt 63
5.3.2 Film 64
5.3.2.1 Technik der Montage 65
5.3.2.2 Parallelen zu Fellinis Filmen 69
5.3.3 Kunst 70
5.3.3.1 *Arcimboldo-Effekt* 71
5.3.3.2 Antoni Tàpies und seine Materialbilder 73
5.3.4 Musik 74
5.3.4.1 Sprachmusik 75
5.3.4.2 Kurt Schwitters' *Ursonate* (1926-1932) 77

6 Funktionen der Transtextualität und Intermedialität in *barnarella* 81
6.1 Kontrastives Spiel mit Verweisen 81
6.2 Referenz auf Struktur des Textes 83

7 Schlussbemerkung 85

Bibliographie 87

Abbildungsverzeichnis 95

A Abstract 97

KAPITEL 1

Einleitung

„heran heran wer lesen kann.“[1] Diese einladenden Worte stellt die (leider) eher unbekannte deutsche Autorin Ginka Steinwachs an den Beginn ihres Romans *barnarella oder das herzkunstwerk in der flamme*, um dem Leser[2] die Scheu vor ihrem gewaltigen Wortkunstwerk zu nehmen. Schließlich ist die 1942 in Göttingen geborene Schriftstellerin für ihre vielschichtigen Texte, die sich durch das Spiel *an* und *mit* der Sprache auszeichen, bekannt. Neben ihrer Vorliebe, poetologische Überlegungen in ihre Werk miteinzubeziehen, zählt die surrealistische Praxis der *trouvaille* zu der wohl auffälligsten Arbeitstechnik der Autorin. Der Rückgriff auf bereits Vorhandenes ist bei Ginka Steinwachs ein derart zentrales Produktionsverfahren, dass die Schriftstellerin ihre Werke auch gerne als „Originalkopien“ bezeichnet. Dabei beruft sich die Wortvirtuosien in ihren Schriften häufig auf die von ihr sogenannten „Säulenheiligen der Weltkunst“, zu denen Philosophen, Literaten und Künstler wie André Breton, Carl Einstein oder Salvador Dalí zählen, denen sie durch Erwähnung Ehre erweist. Durch zahlreiche Modifikationen am vorgegebenen Material wird aber zugleich eine kritische Betrachtung dieser Künstler miteingeschlossen.

1 Ginka Steinwachs: barnarella oder das herzkunstwerk in der flamme. Wien: Passagen-Verlag, 2002. S. 12. In der Folge wird aus der Ausgabe von 2002 mit Angabe der Seitenzahl im Text zitiert in der Abkürzung „B“. Es existieren zudem zwei Teilabdrucke:
„barnarella oder die Dilettantin des Wunders vom Dandysmus der Armen“ in: *Schreibheft*, 30, 1987, S. 111-117 und „barnarella oder das herzkunstwerk in flammen“ in: *LiteraPur*, 1, 1989, S. 40-56.

2 Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird in dieser Arbeit ausschließlich die männliche Form für die Bezeichnung von Personen verwendet. Selbstverständlich sind dadurch aber immer beide Geschlechter gleichermaßen angesprochen.

Auf diesen in der Forschungsliteratur bisher eher unbeachteten transtextuellen wie auch intermedialen Referenzen innerhalb des Romans *barnarella oder das herzkunstwerk in der flamme* liegt der Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit. Dabei gilt es zu versuchen, die mehr oder weniger effektvoll in das Romangeschehen eingebauten Fremdmaterialen heraus zu destillieren und ihre Bedeutung für das Werk näher zu untersuchen. Der stellvertretend gewählte Text bietet sich für eine solche Analyse an, da sich in ihm alle bieherigen Themen und Ideen Ginka Steinwachs' komprimiert wiederfinden.

Zugunsten einer praktikablen Arbeitsgrundlage werden zunächst im ersten Kapitel die vielseitigen Begriffe der Intertextualität wie auch Intermedialität näher beleuchtet. Im Anschluss daran werden die von Ginka Steinwachs immer wieder in ihren Werken behandelten poetologischen Überlegungen einer genaueren Betrachtung unterzogen. Dabei erweisen sich der von Sonia Nowoselsky-Müller herausgegebene Sammelband *ein mund von welt: ginka steinwachs* (1989) sowie die Diplomarbeit *Montage, Maximalismus und Manie* (1992) von Helga Kaspar als gute Grundlage der Analyse. Nach einer kurzen Werkbesprechung folgt dann im Hauptteil die spezifische Textbetrachtung, bei der intertextuelle wie intermediale Referenzen innerhalb des *barnarella*-Romans herausgearbeitet werden. Aufgrund der zahlreichen Verweise richtet sich das Hauptaugenmerk auf Bezüge, die entweder wegen ihrer Häufigkeit beziehungsweise ihrer Auffälligkeit hervorstechen oder aber durch ihre Bedeutung für die Romanstruktur wesentlich sind. Die Frage, ob trotz aller historischer und literarischer Unterschiede eine gemeinsame Konstante der zahlreichen Referenzen vorhanden ist, steht im Zentrum der Untersuchungen. Zum Abschluss sollen die Konsequenzen eines solchen Verfahrens der Intertextualität für das Romangeschehen noch einmal pointiert zusammengefasst werden, um auf diese Weise „ein kontinuum mit den mitteln der diskontinuität" (B, 193), wie Ginka Steinwachs es auszudrücken pflegt, zu erzeugen.

KAPITEL 2

Einführung in die Begriffe der Intertextualität und Intermedialität

Für das bessere Verständnis der für den Hauptteil wesentlichen Begriffsinstrumentarien, werde ich die Termini *Intertextualität und Intermedialität* in diesem der eigentlichen Arbeit vorangestellten Kapitel kurz umreißen.

In den letzten Jahrzehnten wurde vor allem durch die Rezeptionsästhetik die Vorstellung eines statischen Textes, bei der von einem festen, in sich geschlossenen Werk ausgegangen wird, immer mehr zugunsten eines dynamischen Textbegriffs aufgegeben. Demnach ist ein Text kein unabhängiges, fertiges Produkt, sondern er wird durch das jeweilige Vorwissen des Lesers mitproduziert. Zudem schreibt sich jeder Text in ein bereits vorhandenes „*Universum[] der Texte*“[1] ein, mit denen er in eine vielseitige Beziehung tritt, und beeinflusst seinerseits wieder spätere Werke. Bei einer solchen Vorstellung der unendlichen Bezogenheit der Texte scheint dieser in erster Linie durch „[...] die Kategorie der Dezentrierung und der Offenheit“ bestimmt zu werden[2]. Für dieses Phänomen der Verweise eines Textes auf andere Texte, das heißt für die Verweise innerhalb des Mediums Literatur, prägte Julia Kristeva in den sechziger Jahren den Begriff der Intertextualität, welcher sich vom lateinischen *intertexere* ableitet und im herkömmlichen Sinn soviel bedeutet wie *durchwebt*. Nun kann ein Text aber auch Kontakt zu anderen Medien herstellen. In diesem Fall spricht man auf den Begriff

1 Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemeyer, 1985. S. 9. Hervorhebung im Original.

2 Karlheinz Stierle: Werk und Intertextualität. In: Stierle, Karlheinz/Warning, Rainer (Hg.): Das Gespräch. München: Fink, 1984. S. 139-151. S. 142.

der Intertextualität rekurrierend von Intermedialität, wodurch ein transdisziplinäres Forschungsfeld zwischen Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaft entsteht, dem besonders in den letzten Jahren vermehrt Aufmerksamkeit in der Theorie geschenkt wird.

2.1 Intertextualität bei Julia Kristeva

Ende der sechziger Jahre prägte die bulgarisch-französische Literaturtheoretikerin Julia Kristeva im Anschluss an die Theorie der Dialogizität von Michail Bachtin in ihrem Aufsatz *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*[3] (1966) den Begriff der Intertextualität.

Der russische Literaturtheoretiker, auf den sich Kristeva bereits im Titel ihres Textes beruft, sieht in den beiden Grundprinzipien der *Monologizität* und der *Dialogizität*, das heißt in der Bejahung der literarischen Tradition und des Staates und in der *dialogischen* Auseinandersetzung mit Autorität eine Möglichkeit, Gesellschaft und Literatur in einen Zusammenhang zu bringen. Gerade der moderne Roman verfügt aufgrund seiner dialogischen Struktur über das Potenzial, die Gesellschaft zu verändern. Nur eine solche Dialogizität, die sich durch die verschiedenen eingeflochtenen Diskurse und den Dialog zwischen Erzählerrede und Figurenrede auszeichnet, ermöglicht es dem Schriftsteller, sich in die Geschichte einzuschreiben.[4]

> Das zweistimmige Wort ist stets im Inneren dialogisiert. So ist das humoristische, ironische, parodistische Wort in den Reden des Helden und so ist schließlich das Wort der eingebetteten Gattung beschaffen: sie alle sind zweistimmige, innerlich dialogisierte Wörter. In ihnen ist ein potentieller, unentwickelter und konzentrierter Dialog zweier Stimmen, zweier Weltanschauungen, zweier Sprachen angelegt.[5]

3 Julia Kristeva: Bakhtine, le mot, le dialogue, le roman (1966). In: Critique, 23 (1967). S. 438-465. Geringfügig verändert in der hier verwendeten Ausgabe: Julia Kristeva: Sémeiotiké: Recherches pour une sémanalyse. Paris: Ed. du Seuil, 1969. S. 143-173.

4 Vgl. Ebda., S. 150.

5 Michail M. Bachtin: Die Ästhetik des Wortes. Herausgegeben und eingeleitet von Rainer Grübel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979. S. 213.

Kristeva sieht in Bachtins Konzept, das wie Manfred Pfister zu bedenken gibt, wohl eher mit dem Begriff der Polyphonie umrissen werden kann[6], die Möglichkeit einer „dynamisation du structuralisme“[7], wobei sie Bachtins Intentionen radikalisiert und letztlich den Textbegriff derart erweitert, dass sowohl Geschichte als auch Gesellschaft als Zeichensysteme gelesen werden können. Nach einer leichten Umakzentuierung ersetzt sie den Begriff der Dialogizität durch jenen der Intertextualität und definiert diesen wie folgt:

> [...] tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorbation et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double.[8]

Diese poststrukturalistische Auffassung einer solchen unendlichen Bezogenheit der Texte, in der alles auf alles verweist, hat einerseits die Problematik zur Folge, dass Intertextualität somit zu einem allgegenwärtigen Phänomen wird und kein spezifisches Charakteristikum eines bestimmten Textes mehr ist. Andererseits wird dadurch dem Autorsubjekt seine Originalität abgesprochen, da dieses Texte nicht selbst erfindet, sondern alte Stoffe nur mehr „auffindet“ und neu zusammenfügt. In weiterer Folge „[...] verschwindet aber auch die Individualität des Werkes selbst, das zum bloßen Abschnitt in einem universalen, kollektiven Text entgrenzt wird.“[9] Diese Auffassung weist, wie ich im Laufe der Arbeit noch genauer zeigen werde, gewisse Parallelen zu der surrealistischen Praxis der *trouvaille* auf, bei der ebenfalls bereits vorhandenes Sprachmaterial herangezogen wird, um Neues zu kreieren. Das Resultat einer solchen Form der Literaturproduktion ist jener Vorstellung eines Universums von Texten, die sich alle aufeinander beziehen, verwandt.

Innerhalb der Intertextualitätsdebatte kann man grundsätzlich zwei Ansätze unterscheiden. Bei ersterem handelt es sich um das eben skizzierte Konzept von Julia Kristeva, bei dem die Offenheit der Literatur im Zentrum steht. Intertextualität ist nach dieser Auffassung ein allgegenwärtiges Prinzip. Der andere, vor allem von Gérard Genette entwickelte Ansatz geht von einer engeren Begriffsfassung der Intertextualität

6 Vgl. Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hg.): Intertextualität. S. 4.
7 Julia Kristeva: Sémeiotiké. S. 144.
8 Ebda., S. 146.
9 Ulrich Broich/Manfred Pfister: Intertextualität. S. 9.

aus, um so die intendierten Beziehungen eines Textes zu seinen Prätexten zu erfassen und zu systematisieren.[10]

2.2 Typen transtextueller Beziehungen bei Gérard Genette

Um das von Bachtin und dann von Kristeva weiter entwickelte Konzept der Intertextualität für die Literaturwissenschaft praktikabler zu machen, musste deren weit gefasster Textbegriff zunächst wieder eingeschränkt werden. So gilt das Interesse von Gérard Genette in erster Linie den konkreten textuellen Beziehungen innerhalb eines Werkes, welche er in seinem Werk *Palimpsestes. La littérature au second degré.* (1982) in fünf verschiedene Typen gliedert, um so die unterschiedlichen Aspekte der Verweise eines Textes auf einen anderen besser klassifizieren und analysieren zu können. Für diese Systematik wählt Genette den Begriff der Transtextualität als Hyperonym anstatt des bisher verwendeten Terminus der Intertextualität.

Bei Genette wird Intertextualität nun zur ersten Unterkategorie, worunter er „[...] la présence effective d'un texte dans un autre“[11] versteht. Für diese greifbare Anwesenheit eines oder mehrerer Prätexte gibt es drei verschiedene Grundformen, die nach der Mittelbarkeit ihres Verweischarakters unterschieden werden. Das Zitat ist ein eindeutig markiertes, wörtlich übernommenes Textstück, wohingegen das Plagiat zwar auch eine wörtliche Übernahme darstellt, diese aber nicht eindeutig deklariert ist. Die Anspielung ist die am wenigsten wörtliche Form, die stark auf die Erkenntnis des Lesers baut.

Den zweiten Typus fasst Genette unter dem Begriff der Paratextualität zusammen, worunter er die Beziehungen eines Textes zu seinem Titel, Vorwort, Umschlag und dergleichen bezeichnet. Für diese die Lektüre steuernden Kommentare rund um den Text prägte Genette den Terminus Paratexte, wohingegen er die oft kritischen Kommentare eines Textes zu einem Prätext mit dem Begriff der Metatextualität bezeichnet. Diese stellt eine Beziehung dar, *„[...] on dit plus couramment de ‚commentaire', qui unit*

10 Vgl. Dorothee Kimmich/Rolf Günter Renner/Bernd Stiegler (Hg.): Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart: Reclam, 1996. S. 327.

11 Gérard Genette: Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris: Ed. du Seuil, 1982. S. 8.

un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer[...]“.[12]

Über die Gattungszugehörigkeit eines Textes, auf welche in Paratexten wie dem Untertitel Hinweise gefunden werden können, gibt die Architextualität Aufschluss. Diese beeinflusst entscheidend den Erwartungshorizont des Lesers. Doch ein Text muss sich nicht vorrangig selbst in die Kategorie einer Gattung einschreiben, da das unter anderem auch zu den Aufgaben der Leser zählt, „[...] qui peuvent fort bien récuser le statut revendiqué par voie de paratexte [...]“.[13]

Das Hauptaugenmerk Genettes liegt schließlich auf der Hypertextualität, worunter er die Umformung eines früheren Textes A (Hypotext) durch einen präsenten Text B (Hypertext) versteht. Hierfür gibt es zwei Möglichkeiten: entweder der Text B übernimmt das Thema oder den Stil des früheren Textes A und deformiert diesen auf diese Weise, oder der Text B macht sich den Hypotext zur Folie. Im ersten Fall spricht Genette von *transformation*, letzteres nennt er *imitation*. „L'imitation est sans doute elle est aussi une transformation, mais d'un procédé plus complexe [...]“.[14] Diese beiden hypertextuellen Verfahren bringen nun je nach ihrer Funktion sechs verschiedene Gattungen hervor, die den Beziehungstypen Transformation und Nachahmung zugeordnet sind. So gehören die Parodie, worunter Genette die minimale thematische Veränderung des Hypotextes versteht, und die Travestie, eine mit satirischer Absicht vorgenommene „transformation stylistique à fonction dégradante“[15] des früheren Textes, dem Oberbegriff der Transformation an, wohingegen der Nachahmung das *Pastiche*, eine eher spielerische Imitation des Stils, und die *Persiflage*, die in satirischer Absicht den Stil nachahmt, untergeordnet sind. Nun gibt es neben dem spielerischen Register des Hypertextes, dem das Pastiche und die Parodie angehören, und dem satirischen, zu welchem die Travestie und die Persiflage zählen, auch ein solches, das eine ernste Funktion ausübt. Darunter fallen die *Transposition* als Form der ernsten Transformation und die *Nachbildung* beziehungsweise das Plagiat, das bei Nachahmung entstehen kann.

12 Ebda., S. 10. Hervorhebung im Original.
13 Ebda., S. 11.
14 Ebda., S. 13.
15 Ebda., S. 33.

Zur besser Übersicht hat Genette eine Tabelle dieser hypertextuellen Verfahren angefertigt, die bei der Analyse von transtextuellen Beziehungen als Schema dienen soll. Da Genette selbst aber bereits erkannt hat, dass eine solche Einteilung in Register aufgrund von Grenzüberschreitungen nicht ganz unproblematisch ist, soll die strichlierte Linie mögliche Übergänge andeuten:

régime / relation	ludique	satirique	sérieux
transformation	PARODIE *(Chapelain décoiffé)*	TRAVESTISSEMENT *(Virgile travesti)*	TRANSPOSITION (le Docteur Faustus)
imitation	PASTICHE (l'Affaire Lemoine)	CHARGE (A la manière de...)	FORGERIE (la Suite d'Homère)

Abbildung 2.1: Hypertextuelle Verfahren im Überblick[16]

Durch die von Genette vorgenommene Einschränkung wie auch Präzision des doch eher allgemeinen Konzepts von Julia Kristeva gewinnt die Intertextualität für die Literaturwissenschaft an Bedeutung. Grundsätzlich spricht zwar auch Genette keinem Werk die Möglichkeit ab, ein Hypertext zu sein, doch bei ihm rücken die vom Autor intendierten Verweise wieder mehr ins Zentrum der Aufmerksamkeit, um so einen Text und seine Bedeutung zu erhellen. Je weniger deutlich die Transtextualität eines Werkes markiert ist, „[...] plus son analyse dépend d'un jugement constitutif, voire d'une décision interprétative du lecteur [...]".[17]

2.3 Definition von Intermedialität

Das linguistische Konzept von Intertextualität, respektive Transtextualität ist in einer Zeit der Existenz von sogenannten Medienverbünden und Hypermedien oft nicht mehr ausreichend, um die vielseitigen „Kontakte zwischen verschiedenen Medien"[18]

16 Ebda., S. 37.
17 Ebda., S. 16.
18 Werner Wolf: Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? Plädoyer für eine literaturzentrierte Erforschung von Grenzüberschreitungen zwischen Wortkunst und anderen Medien am Beispiel von Virginia Woolfs „The String Quartet". In: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik 21, 1996. S. 85-116. S. 86.

zu beschreiben. Die seit den neunziger Jahren vermehrt ins Blickfeld der Aufmerksamkeit gerückte Theorie der Intermedialität, die analog zum Intertextualitätsbegriff definiert wurde, ist ein Versuch, dem Phänomen der medienüberscheitenden Beziehungen gerecht zu werden. Um die Aspekte von Intermedialität vollständig erfassen zu können, ist eine „*medienkulturwissenschaftliche Öffnung*“[19] der Literaturwissenschaft zugunsten eines interdisziplinären Forschungsfeldes zwischen Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaft Voraussetzung.

Die Vermischung der Medien ist keine Erscheinung der letzten Jahre, sondern ihre poetologischen Ursprünge können weit zurückverfolgt werden. Doch erst 1812 taucht der heute gebräuchliche Begriff *intermedium* bei dem englischen Dichter Samuel Taylor Coleridge auf, der damit allerdings ein bestimmtes literarisches Verfahren, nämlich das der erzählenden Allegorie, beschreibt[20]. Auch wenn sich diese erste Definition von Intermedialität noch nicht auf das „Medium im modernen Sinne“[21] bezieht, hat diese trotz allem mit der gängigen medientheoretischen ihren hybriden Charakter, das Zwischen-Stehende, bereits gemeinsam. So wird Intermedialität heute nach Metzlers Lexikon der Medientheorie folgendermaßen ausgelegt:

> Intermedialität [...] bezeichnet eine gegenwärtige Forschungsrichtung, die im engeren Sinn die Beziehungen zwischen Medien behandelt, wie sie aufgrund eines Zusammenspiels mindestens zweier distinkter Medien bestehen.[22]

Für den Leser entstehen durch solche medienüberschreitenden Beziehungen synästhetische Erfahrungsbereiche, die „[...] gewaltige neue Kräfte und Energien frei [setzen]“[23]. Diese variieren je nach Form und Intensität der intermedialen Beziehungsgefüge und

19 Uwe Wirth: Hypertextuelle Aufpfropfung als Übergangsform zwischen Intermedialität und Transmedialität. In: Urs Meyer/Roberto Simanowski/Christoph Zeller (Hg.) Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren. Göttingen: Wallstein Verl., 2006. S. 19-38. S. 19.

20 Vgl. Joachim Paech: Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen. In: Jörg Helbig (Hg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin: Erich Schmidt, 1998. S. 14-30. S. 17.

21 Ebda., S. 17.

22 Jan Siebert: Intermedialität. In: Helmut Schanze, Susanne Pietz (Hg.): Metzler Lexikon Medientheorie-Medienwissenschaft. Ansätze. Personen. Grundbegriffe. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2002.

23 Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle. Understanding Media. Übersetzt von Meinrad Amann. Düsseldorf, Wien: Econ-Verlag GmbH, 1968. S. 58.

werden von Werner Wolf in verschiedene Typologien unterteilt, wobei er zunächst Intermedialität „[...] in eine *werkübergreifende* und eine *werkinterne* Variante [aufteilt]“.[24] Innerhalb dieser beiden Varianten erfolgt eine weitere Unterscheidung in diverse Unterkategorien.

Zu der „werkübergreifenden Intermedialität“, das heißt zu den die Mediengrenzen überschreitenden Formen, zählt Werner Wolf in Anlehnung an Rajewsky die „Transmedialität“ sowie die „intermediale Transposition“. Bei der „Transmedialität“ handelt es sich um „[...] medienunspezifische Phänomene, die gerade deshalb in mehreren Medien auftreten und insofern indirekte Beziehungen zwischen ihnen stiften können“[25]. Dazu zählen unter anderen bestimmte formale Verfahren, wie zum Beispiel die Collage, oder aber auch Stoffe, die in verschiedenen Medien behandelt werden. Bei der „intermedialen Transposition“ hingegen kommt es zu einer Übertragung eines inhaltlichen oder formalen Konzepts von einem Medium in ein anderes, wie das bei der Literaturverfilmung der Fall ist.

Innerhalb der „werkinternen Variante“, worunter intermediale Phänomene innerhalb eines Werkes gemeint sind, kommt es zu einer Unterscheidung in „Plurimedialität“ und in „intermediale Referenzen“. Das offensichtliche Einbeziehen von unterschiedlichen Medien in einem Werk bezeichnet man als Plurimedialität, die sich in Form einer „Medienkombination“ wie bei Comics bis hin zu einer „Medienmischung“ im Tonfilm äußern kann. In beiden Fällen kommt es aber zu einer Hybridisierung der Werkoberfläche. Den lediglichen Bezug zu einem anderen Medium fasst Wolf unter dem Terminus „intermediale Referenz“ zusammen. Dabei ist zwischen der „intermedialen Imitation“, bei der es zu einer „Nachahmung von Merkmalen eines Fremdmediums“[26] durch die Möglichkeiten des eigenen Mediums kommt, wie das zum Beispiel bei der Übernahme des filmischen Verfahrens der Collage in moderner Literatur der Fall ist, und der „intermedialen Thematisierung“ zu unterscheiden. Allerdings zählt der bloße Verweis auf ein Fremdmedium (z.B. die Thematisierung von Malerei in Literatur) nicht zu Intermedialität im engeren Sinne, wenngleich er „[...] aber sehr wohl ein Indiz

24 Werner Wolf: Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft. In: Literaturwissenschaft: intermedial-interdisziplinär. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaft, 2002. S. 163-193. S. 169. Hervorhebung im Original.

25 Ebda., S. 170.

26 Ebda., S. 178.

für deren Vorliegen sein [kann]“.[27] Zum besseren Überblick dieser unterschiedlichen intermedialen Formen hat Werner Wolf das in Abbildung 2.2 dargestellte Diagramm erstellt.

Bei Uwe Wirth[29] sowie bei Jan Siebert[30] findet sich ebenfalls der Versuch den Intermedialitätsbegriffs nach verschiedenen Formen zu unterteilen, wobei sich ihre Schemen lediglich durch die von ihnen gewählte Terminologie von jener oben skizzierten Typologie Werner Wolfs unterscheiden.

Bei Wirth stellt die Nullstufe die schwächste Art dar, bei der ein Medium in einem anderen thematisiert wird. Wenn es zu einer „*medialen Modulation*“[31] kommt, das heißt zu einer Überführung eines Mediums in ein anderes, spricht Uwe Wirth von der ersten Stufe der Intermedialität, wohingegen Jan Siebert hierfür den Begriff sekundäre Intermedialität einführt. Die zweite Stufe stellt laut Wirth eine Verbindung unterschiedlicher Medien dar, wodurch zum Beispiel Bild und Text zusammengeführt

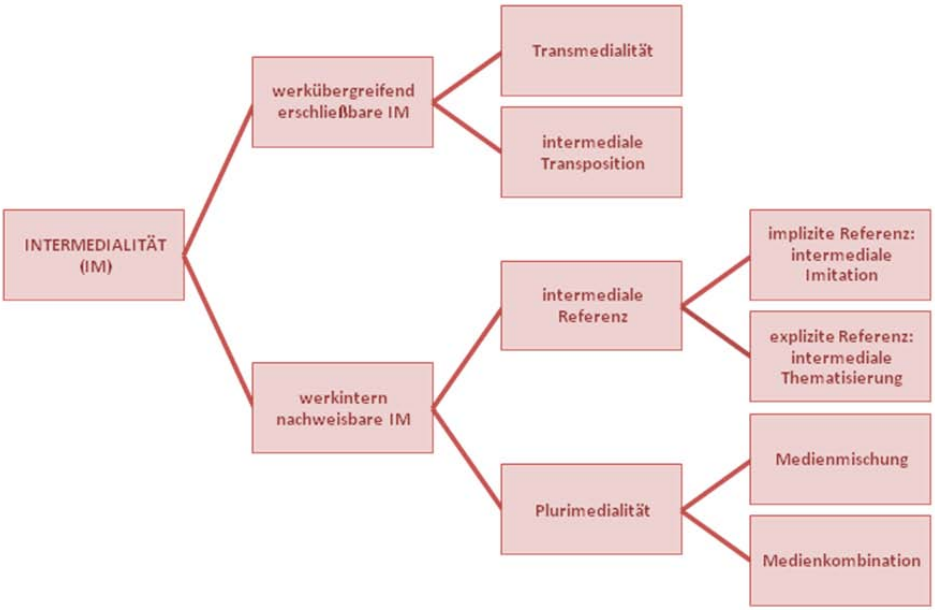

Abbildung 2.2: System intermedialer Formen[28]

27 Ebda., S. 88.
28 Werner Wolf: Intermedialität. S. 178.
29 Vgl. Uwe Wirth: : Hypertextuelle Aufpfropfung. S. 31-34.
30 Vgl. Jan Siebert: Intermedialität.
31 Uwe Wirth: Hypertextuelle Aufpfropfung. S. 32. Hervorhebung im Original.

werden. Diese Form trägt die Merkmale, die man unter Intermedialität im „*engeren Sinn*“[32] versteht und wird bei Siebert demnach auch als primäre oder inhärente Intermedialität bezeichnet. Bei der dritten und letzten Stufe der Intermedialität, auch als figurative Intermedialität beschrieben, kommt es zu einer Übertragung eines medialen Konzepts auf ein anderes, ohne dass dieses dem neuen Medium angepasst wird. Aus diesem Grund verwendet Uwe Wirth in diesem Zusammenhang auch den Terminus der „*konzeptionelle[n] Aufpfropfung*“[33].

Offensichtlich ist aber eine allgemeine, einheitliche Terminologie für die verschiedenen Formen der intermedialen Phänomene noch nicht gefunden worden. Das System von Werner Wolf erscheint mir aber als äußerst übersichtlich und vollständig zu sein und somit werde ich auf seine Differenzierung und Terminologie im Folgenden zurückgreifen.

32 Ebda., S. 33. Hervorhebung im Original.
33 Ebda., S. 32. Hervorhebung im Original.

KAPITEL 3

Die Romantheorie von Ginka Steinwachs

Für das weitere Verständnis der doch sehr vielschichtigen Texte von Ginka Steinwachs ist ein Blick auf ihre zentralen poetologischen Ansichten, die sie nicht nur in ihren literaturwissenschaftlichen Arbeiten reflektiert, sondern auch in Form von metasprachlichen Kommentaren in ihr Werk einstreut, unvermeidlich. Denn auch wenn es auf den ersten Blick so scheint, als wären ihre „ausufernden Wortkonstruktionen“[1] wahllose Aneinanderreihungen ihrer Phantasie entsprungene Ideen, verbirgt sich hinter dieser labyrinthischen Oberfläche ein ästhetisches Prinzip, auf das sämtliche ihrer Werke Bezug nehmen. Diese wesentlichen Grundpfeiler der Texte von Ginka Steinwachs hat erstmals Helga Kaspar[2], auf die ich mich im Folgenden stützen werde, in ihrer Diplomarbeit dargestellt. Nach leichter Anpassung und Erweiterung ihres Schemas in Hinblick auf die Romantexte der Autorin können die folgenden fünf Merkmale als konstituierende Bestandteile ihrer Werke festgehalten werden.

Der Hang zur Übertreibung, den die Wortvirtuosin mit dem selbstkreierten Neologismus „Bombismus“ bezeichnet, hat seine Wurzeln in barocken wie auch surrealistischen Auffassungen, die den wohl stärksten Bezugsrahmen der Werke Steinwachs’ bilden. Trotz allem stellt aber Metasprachlichkeit die wohl auffälligste Besonderheit ihrer Kunstauffassung dar, neben ihrem Hang, bei der Produktion der Texte auf bereits

1 Sonia Nowoselsky-Müller: Bilder pour une Femme de Lettres. In: Sonia Nowoselsky-Müller (Hg.): ein mund von welt: ginka steinwachs. TEXT//S//ORTE//N//. Bremen: Zeichen und Spuren, 1989. S. 8-14. S. 11.

2 Helga Kaspar: Montage, Maximalismus und Manie. Betrachtungen zur Ästhetik von Ginka Steinwachs, mit anschließender Analyse ihres Stückes „George Sand. Eine Frau in Bewegung, die Frau von Stand“. Innsbruck: Dipl., 1991.

vorhandenes sprachliches Material zurückzugreifen. Dass diese doch sehr komplexen ästhetischen Betrachtungen von Steinwachs einen aktiven Rezipienten voraussetzen, der selbst tätig werden muss, um den Text zu entschlüsseln, ist wohl als Resultat aus den vorangegangenen Merkmalen zu verstehen.

3.1 Maximalismus und Totalität

In Steinwachs' poetologisch wohl wichtigstem Text *Die fünf großen Ds oder: Trampolin für den Aufschwung ins bombistische Manifest*[3] fordert sie anstelle der „minimalisierenden Verdünnung" (BM, 114) einen „bombistische[n] Überschwang" (BM, 115), der für sie „[...] ein lebensbejahendes Gegengift zur Apokalypse" (BM, 116) darstellt. Mit dieser Deklaration, die gewisse Ähnlichkeiten zu anderen Manifesten, vor allem zu jenen des Surrealismus aufweist, stellt sie sich gegen den ihrer Meinung nach in zeitgenössischer Literatur vorherrschenden, nicht gezielt eingesetzten Reduktionismus, der sich in erster Linie in einer verkürzten, vereinfachten und oft gehaltlosen Syntax äußert.[4] Die Autorin kritisiert aber nicht das minimalistische Verfahren selbst, wie dieses bewusst zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts von avantgardistischen Künstlern wie „Gertrude Stein - - - Anton von Webern - - - Piet Mondrian" (BM, 112) als Protest gegen den Ästhetizismus eingesetzt wurde, um „[...] die Funktionslosigkeit autonomer Kunst durch die Versöhnung mit der [modernen] Lebenspraxis zu überwinden"[5], sondern den heute immer mehr nicht hinterfragten Einsatz der Reduktion. Und so heißt es gleich zu Beginn des Romans *barnarella oder das herzkunstwerk in der flamme*:

> ah, die ahnmacht der kontemplation. [...]
> ja, sie proustet.
> jaja, sie rollt joyce.

3 Ginka Steinwachs: Die fünf großen Ds oder: Trampolin für den Aufschwung ins bombistische Manifest. In: Sonia Nowoselsky-Müller (Hg.): ein mund von welt: ginka steinwachs. TEXT//S//ORTE//N//. Bremen: Zeichen und Spuren, 1989. S. 111-122. Künftig mit Angabe der Seitenzahl im Text zitiert in der Abkürzung „BM".

4 Vgl. Sonia Nowoselsky-Müller: Alles plus eine Tomate. Interview mit Ginka Steinwachs. In: Sonia-Nowoselsky-Müller. S. 32-43. S. 36.

5 Andreas Kramer: Gertrude Stein und die deutsche Avantgarde. Eggingen: Klaus Isele, 1993. S. 19.

> jajaja, sie konzertiert +++ aber unter umgekehrtem, nämlich maximalistischem vorzeichen +++ in der gertrude
> stein
> way.(B, 22)

Steinwachs ist der Meinung, dass der Minimalismus nicht den Bedürfnissen des sich nach mehr Substanz sehnenden Menschen, den Steinwachs mit dem Begriff der „Wollust-post-Maschine"(BM, 112) umschreibt, gerecht wird. Gerade in einer Zeit, die sich durch die beiden Kategorien des Flüchtigen und Oberflächlichen auszeichnet, sucht der Mensch wieder nach verlorenen Bereichen des Lebens, die sich in den von der Autorin bevorzugten hypotaktischen Sätzen wieder finden lassen. Ihre Romane stellen also den Versuch dar, der von Georg Lukács zunächst für das Epos postulierten Anforderung, die Totalität abzubilden, gerecht zu werden.[6] Vor allem aber sollen mit ihrer Kunst die verschiedensten Sinne angesprochen werden. „Ihr Bestreben ist es, dem Wort sinnlich wahrnehmbare Qualitäten wie Geschmack, Geruch, Farbe und damit auch Gewicht zurückzugeben."[7] Genau das wird auch durch die im dritten Abschnitt des sich wie ein klassisches Drama in fünf Teile gegliederten *Bombistischen Manifests* formulierten Devise der Autorin bekräftigt:

> Mehr - - - ist - - - mehr - - -
> Mehr - - - ist - - - gerade genug - - -
> Weniger - - - ist - - - zuwenig - - -
> Her mit dem Ornament - - -
> Den transpa - apparenten phantas - mallorquiner Wort - Liebes - Spielen
> Akzidenz wird Substanz - - -
> Damit ist es heraus - - - allererst der Bombist erhebt die Welt wieder zur vollen Potenz. (BM, 116)

Autoren, bei denen man jenen propagierten Bombismus, die Darstellung der „Fülle des Lebens" (BM, 115) finden kann, gibt es zu jeder Zeit. Allen voran kann Carl Einstein, den die Schriftstellerin oft auch liebevoll mit seinem lateinischen Namen Carolus Pedrolus bezeichnet, mit seinem *Bebuquin* (1912) zu den sogenannten „Säulenheiligen

6 Vgl. Tilbert Stegmann: Aspekte von Ginka Steinwachs' Romangebäude *marylinparis*. In: Ginka Steinwachs: marylinparis. montageroman. Wien: Rhombus Verlag, 1978. S. 227-241. S. 227.

7 Monika Dommel: Ginka Steinwachs: Glückliche Fälscherin erlesener Originale. In: Helga Albret/ Ilse Nagelschmidt (Hg.): Zwischen Distanz und Nähe. Eine Autorinnengeneration in den 80er Jahren. Bern: Peter Lang, 1998. S. 87-105. S. 88.

der Weltkunst“ (BM, 115) gezählt werden, die im Werk der Schriftstellerin immer wieder Erwähnung finden. Der von Steinwachs erstellte Kanon dieser die maximalistische Übertreibung pflegenden Autoren reicht von Petronius über Herzmanovsky-Orlando bis zu James Joyce, aus deren Texten die Montagekünstlerin immer wieder Zitate entnimmt, die sie modifiziert und in einen neuen Textzusammenhang in ihre eigenen Werke einmontiert. Doch auch Filmproduzenten wie Frederico Fellini und bildende Künstler wie Salvador Dalí vertreten nach Ginka Steinwachs einen „bombistischen Überschwang“. Gerade das Bild der *weichen Uhren* von Dali wird zum „Erkennungszeichen der internationalen bombistischen Brigade“. (BM, 122)

> Diese Uhr, die nach der Venus und mit der Venus nachgeht, gilt zu Recht weltweit als Insignie des Bombismus oder noch besser: als dessen Wappen-Un-Tier. (BM, 122)

Das verdeutlicht, dass sich das von Steinwachs vertretene Konzept des Bombismus von herkömmlichen (Zeit-)Vorstellungen abgrenzen möchte und als ein „P r o t e s t g e g e n E n t m i s c h u n g“[8], gegen die Verkümmerung und Einschränkungen in der heutigen Zeit zu verstehen ist, mit dem Ziel, einer „kleine[n] gegen-öffentlichkeit“ (B, 130) das zu bieten, wonach sie sich sehnt: „eine welthaltige kleine welt“ (B, 130), in der weit auseinander liegende Größen, Orte, aber auch Personen zusammengeführt werden in Form einer ungewöhnlichen Synthese. So zum Beispiel verfügen Figuren in den Stücken der Autorin durchwegs über mehrere Namen und Identitäten und einen somit auch immer noch andere Personen in sich. Anbetracht dieser Tatsache äußert die vielgeteilte Barnarella an einer Stelle des Romans: „hilfe, ich sind viele.“ (B, 121) und etwas später verlautet sie „ich habe eben soviele ICHE [...] wie werke auf meiner palette.“ (B, 143) In diesem in Ginka Steinwachs' Texten immer wiederkehrenden Ausruf klingt zugleich aber auch Arthur Rimbauds berühmter Ausspruch vom Ich an, den er im zweiten Seherbrief an Paul Demeny 1871 tätigt. Dort heißt es: „Car je est un autre“ und genau diese Worte sind es, die Steinwachs nun mehr als hundert Jahre später wiederholt, zugleich aber auch variiert und modifiziert.[9]

8 Ginka Steinwachs: Die Mythologie des Surrealismus oder die Rückverwandlung von Kultur in Natur. Eine strukturale Analyse von Brétons „Nadja“. Neuwied, Berlin: Luchterhand Verlag, 1971. S. VIII. Hervorhebung im Original. Künftig mit Angabe der Seitenzahl im Text zitiert in der Abkürzung „M“.

9 Vgl. Birgit Schwaner: Träume der Sprache. Die Wortkünstlerin Ginka Steinwachs ist 60 Jahre alt. In: *Wiener Zeitung (extra)*, 1.11.2002. S.11.

Dass sich derartige ästhetische Betrachtungen doch von den herkömmlichen poetologischen Ansichten unterscheiden, ist von Ginka Steinwachs nicht unbeabsichtigt. Denn für sie definiert sich Kunst über die Andersartigkeit. „kunst [...] fängt für sie mit dem wörtchen a∞n∞d∞e∞r∞s an." (B, 30) So bricht die unkonventionelle Autorin in ihren Texten alt eingefahrene literarische Schemata und Motivkomplexe auf, um durch das bis an die Grenzen der Verständlichkeit ausgereizte Verfahren der Collage und den Mitteln der Übertreibung gegen die Verarmung der Sprach- und Sinneswahrnehmung anzuschreiben, immer in der Hoffnung, dass der „[...] von ihr selbst vielbeschworene[n] maximalismus [...] die tendenzwelle verspricht [...]". (B, 128)

3.2 Surrealismus, Manierismus und barocke Kunstformen als Bezugsrahmen

In sämtlichen ihrer Schriften beruft sich Ginka Steinwachs auf diese sogenannten „Säulenheiligen der Weltkunst", wobei bei genauerer Betrachtung vermehrt die Namen wie aber auch die Konzepte barocker sowie surrealistischer Autoren auftauchen, denen Steinwachs auf diese Weise eine Hommage erweist. Die Autorin selbst betont aber auch immer wieder, nicht nur in ihren poetologischen Äußerungen, sondern auch in Epitexten, die Abstammung vom Surrealismus und „[...] aus allen diesen Traditionen, die Surrealismus avant la lettre gewesen sind, wie Manierismus und bestimmte barocke Kunstformen".[10] Doch wo genau liegt nun für Steinwachs der gemeinsame Berührungspunkt dieser beiden doch fast dreihundert Jahre auseinander liegenden Strömungen? Dafür ist es notwendig die typisch barocken wie auch surrealistischen Verfahren einer genaueren Betrachtung zu unterziehen.

In der Barockzeit erhielten die seit dem Mittelalter bedeutenden rhetorischen Figuren der Allegorie und der Metapher neue Impulse, was dazu führte, dass die manieristische Ausdrucksweise stark durch ein uneigentliches Sprechen gekennzeichnet ist.[11] Denn bei

10 Sonia Nowoselsky-Müller: Alles plus eine Tomate. S. 40.

11 Vgl. Gustav René Hocke: Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchemie und Esoterische Kombinationskunst. Beträge zur Vergleichenden Europäischen Literaturwissenschaft. Hamburg: Rowohlt, 1959. S. 69.

der Metapher wie auch der Allegorie wird ein Wort aus seinem ursprünglichen Bedeutungszusammenhang gerissen und in einen anderen übertragen, um so unergründliche, abstrakte Begriffe (bildlich) zu veranschaulichen. Das wiederum erfordert beim Leser einen Gedankensprung vom Dargestellten, Gesagten zum wirklich Gemeinten. Auch in den Schriften Ginka Steinwachs' wird an den Leser die Aufgabe übertragen, den hinter der Oberfläche verborgenen Sinn zu rekonstruieren. Zugleich dient ein solches allegorisches Sprechen auch dazu, der Sehnsucht nach einem - nicht mehr vorhandenen - „universalen Zusammenhang"[12] der Welt Ausdruck zu verleihen. Darin kann auch der Versuch der Autorin gesehen werden, ihre maximalistischen Forderungen praktisch umzusetzen.

Ein anderes beliebtes manieristisches Stilmittel, das sich in den Schriften von Steinwachs häufig findet, ist die Wortzerbrechung; die kunstvolle Kombination von unterschiedlichen Wörtern, die sich durch eine Reihe meist phonetischer Assoziationen ergeben.[13] So wird aus „kos-mich", „kos-misch" und schließlich „kos-m-elegisch" (B, 47; 80; 104) oder aber aus einem „ei-satz" ein „ein-satz" sowie ein „einssatz" (B, 154). Weitere Beispiele finden sich im Werk Steinwachs' zur Genüge, denn es scheint fast so, als diene der Autorin dieses Verfahren, die ungewöhnliche Verbindung von Silben, Wörtern und Inhalten dazu, ihrer Sprachartistik Ausdruck zu verleihen. Zugleich bietet diese Methode auch die Möglichkeit, Mehrdeutigkeit durch minimale Veränderungen zu erzeugen.

Generell ist aber die Kombinationskunst sowohl im Barock wie auch im Surrealismus ein beliebtes Mittel zur Anregung der Phantasie. Der bekannteste Barockdichter, der in der Tradition des kombinatorischen Denkens steht, ist wohl Georg Philipp Harsdörffer, der auch im Werk Ginka Steinwachs' des Öfteren Erwähnung findet, vor allem im *Berliner Trichter* (1979). Sein *Fünffacher Denckring der Teutschen Sprache* (1651) ist der Versuch, gemäß der barocken Sprachauffassung, eine Wortbildungsmaschine zu kreieren, die sämtliche Wörter der deutschen Sprache (auch nicht vorhandene Phantasiewörter zu kreativen Zwecken) durch Kombination der auf verschiedenen Scheiben verteilten Silben und Buchstaben herleitet. Mit dieser kombinatorischen

12 Barbara Alms: Wiederkehr des Barock? Ginka Steinwachs' Kunst des Konglomerats. In: Sonia Nowoselsky-Müller. S. 22-31. S. 24.

13 Vgl. Gustav René Hocke: Manierismus. S. 69.

Methode knüpft Harsdörffer bewusst an das in der *Ars generalis ultima* (um 1300) und in der späteren Kurzfassung *Ars brevis* (1308) dargestellte Verfahren von Raimundus Lullus (1232-1316) an, der einen Vorläufer einer solchen permutativen, allerdings theologisch geprägten Dichtungsmaschine entwarf. Dieser mittelalterliche katalanische Philosoph und Dichter gilt als „Erfinder der lullischen Kunst“[14], die ihm dazu dienen sollte, mittels kombinatorischer Logik allgemeine Schlüsse zu ziehen und somit Metaphysisches fassbar zu machen. Eine solche Methode setzt, laut Hans Holländer voraus, „[...] daß Bekanntes von seinen Funktionen befreit, auf Strukturen reduziert wird, die dann vieldeutig sind, und in neue Kontexte eintreten können [...]“.[15]

Hierin liegt auch schon der entscheidende Berührungspunkt des Barocks mit dem Surrealismus, der die kombinatorischen Künste nicht nur wiederentdeckte und weiterentwickelte, sondern auch durch das Verfahren der *trouvaille* (siehe auch Kapitel 3.4) zu einem ganz entscheidenden Theorem des Surrealismus macht. Denn hierbei geht es ähnlich wie bei der „lullischen Kunst“ darum, aus bekannten, vorhandenen Elementen der Wirklichkeit neue, unbekannte Konstellationen zu schaffen. Doch während Lullus' wie auch Harsdörffers Apparatur zur Darstellung des Metaphysischen von einer stark rationalen, mathematischen Methode geprägt ist, möchte der Surrealismus Phantastisches über eine Ausschaltung des Bewusstseins erzeugen.[16] Die *écriture automatique*, ein rasches, unüberlegtes Niederschreiben sowie die ungewöhnliche, irrationale, schockartige Kombination von alten Elementen durch den produktiven Zufall sollen dazu dienen, Neues, noch nie Dagewesenes zu schaffen. Eine solche Schockmontage ist vor allem auch für den surrealistischen Film kennzeichnend.

Genau das kann man auch als das zentrale Anliegen der Texte Ginka Steinwachs' ausmachen, die in ihren den „bombistischen Überschwang“ pflegenden Texten den Leser mit Neologismen, mit neuen Wortkombinationen, Inhalten, poetologischen Auffassungen und Sinneswahrnehmungen konfrontiert, um die Phantasie des Lesers (wieder) anzuregen. So stehen ihre Werke ganz im Zeichen „[...] der drei L, des **l** udischen **ll** ullischen und **l** ukullischen [...]“. (B, 47) Diese drei selbst gewählten,

14 Hans Holländer: Ars inveniendi et investigandi. Zur surrealistischen Methode. In: Peter Bürger (Hg.): Surrealismus (Wege der Forschung). Darmstadt: Wissenschaftl. Buchgesellschaft, 1982. S. 244-312. S. 248.

15 Ebda., S. 309.

16 Vgl. Ebda., S. 310.

eher außergewöhnlichen Adjektive beschreiben die Schriften der Autorin sehr treffend, denn das Spielerische, das Kombinatorische wie auch das Schlemmerische - „denn erstes Organ von Welterfahrung bleibt für sie lebenslänglich *vermutlich darum, weil er zu kurz gekommen ist* der *mund*“ (B, 29; Hervorhebung im Original) - sind ganz zentrale Charakteristika der Werke Steinwachs'.[17]

3.3 Sprachkonzeption

„bitte nach IHNEN allerwerteste allergnädigste deutsche sprache“ (B, 53). Dieses Zitat aus *barnarella* charakterisiert Steinwachs' Verhältnis zur Sprache sehr treffend, denn schließlich betreibt sie das Spiel mit der Sprache derart exzessiv, dass es sogar als das eigentliche Thema ihrer Schriften gesehen werden kann.[18] Für Ginka Steinwachs ist Sprache nach ihren eigenen Aussagen nicht bloß ihr berufliches Werkzeug, sondern auch ihr Lebenselixier, ihre „Nahrung“[19] „[...] und genauso wie sie durch Nahrung, durch Worte lebt [...]“[20], leben ihre Werke auch von ihr. Eine solche parasitäre Vorstellung zwischen Werk und Schöpfer übernimmt die Schriftstellerin von dem französischen Philosophen Michel Serres (*1930), den sie auch immer wieder in ihren Schriften zitiert. In *barnarella oder das herzkunstwerk in der flamme* ist das ganze zweiundvierzigste Fragment der Kommunikationstheorie Serres' gewidmet. Hierbei wird von Steinwachs eine Passage aus Serres' Werk *Le parasite* (1981)[21] fast wörtlich übernommen, um zu zeigen, was für sie die Arbeit an und mit der Sprache bedeutet. Auch hier findet sich wieder vermehrt Vokabular, das Assoziationen zu Mund und Essen hervorruft.

17 Im Übrigen leitet sich das Adjektiv lukullisch vom Namen des römischen Feldherrn Lucius Lucullus (~117-57 v. Chr.) ab, der für seine üppigen Gastmähler bekannt ist.

18 Vgl. Antje Ehmann: Über Möglichkeiten des Anfangenkönnens. Zu Ginka Steinwachs' Roman G-L-Ü-C-K, rosa prosa, Originalfälschung. In: Rolf Jucker (Hg.): Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Zeitgenössische Utopieentwürfe in Literatur und Gesellschaft. Zur Kontroverse seit den achtziger Jahren. Bd. 41. Amsterdam: Radopi, 1997. S. 337- 357. S. 343.

19 Vgl. Sonia Nowoselsky-Müller: Alles plus eine Tomate. S. 41.

20 Patricia Deiser: Sprach-Welt-Verschlingen. Über den Körperdiskurs bei Ginka Steinwachs. In: Christa Gürtler/Eva Hausbacher (Hg.): Unter die Haut. Körperdiskurse in Geschichte(n) und Bildern. Innsbruck, Wien: Studien Verl., 1999. S. 215-227. S. 215.

21 Michel Serres: Le parasite. Paris: Editions Grasset et Fasquelle, 1980. In deutscher Übersetzung von Michael Bischoff unter dem Titel *Der Parasit* bei Suhrkamp 1981 erschienen. Das folgende Zitat aus *barnarella* entspricht fast wörtlich einer Passage aus der deutschen Übersetzung auf Seite 199.

> ein werk frißt seinen schöpfer, verschlingt sein fleisch und seine stunden, nach und nach setzt es sich an die stelle eines körpers [...]. das merz-kunstwerk schmarotzt an seinem schöpfer. [...] er/sie stirbt darüber. daran vermag sie/er nichts zu ändern. er/sie lebt davon. ich esse (oral) meine arbeit und ich zehre (oral) von ihr. (B, 122f.)

Dieses Zitat veranschaulicht wie bedeutend Worte respektive Sprache im Steinwachs'schen Kosmos sind. Dabei distanziert sich die Schriftstellerin aber trotz zahlreicher Bezüge von den traditionellen linguistischen Vorstellungen wie jener von Saussure, um sich den dekonstruktiven Konzepten ihres „verehrten akademischen lehrer[s] roland barthes“[22] (B, 49) und dem von Jacques Derrida zuzuwenden und stellt damit die Sprache und weniger den Inhalt ins Zentrum ihrer Werke.[23]

Doch ähnlich wie Kurt Schwitters sieht auch Steinwachs sowohl in ihrer Theorie als auch in der literarischen Praxis Sprache nicht als Bedeutungsträger. Vielmehr interessiert sie sich für die Lautseite der Wörter, für den nach de Saussure sogenannten *signifiant*, um so die akustisch-materielle Seite der Sprache in den Vordergrund zu rücken.[24] Dadurch kommt es bei Steinwachs' Sprachbetrachtung zu einer Verschiebung von der semantischen Ebene hin zum materiellen Zeichen. Diese Absicht legt die Autorin auch gleich zu Beginn in *barnarella* offen dar:

> er [der Idiolekt] steht selbstlos im dienst des signifikanten. der signifikant ist aber ((mit de saussure)) ein akustisches bild oder besser: die lautseite des wortes im gegensatz zu dessen sinnseite, an der sie alle hangen. (B, 21)

Eine derartige Auffassung, bei der der phonetische und graphische Aspekt eines Wortes ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt, ist ein Kennzeichen für die gesamte Literatur der Avantgarde[25]. Den entsprechenden Ausdruck findet eine solche Vorstellung in experimentellen Wortspielen wie der Paronomasie, der phonetischen Ähnlichkeit von Wörtern (zum Beispiel ist Barnarella eine *(T)raumpflegerin*) oder der Amphibolie, der bewussten Erzeugung von Zwei- und Mehrdeutigkeit.

---

22 An dieser Stelle sei erläuternd hinzugefügt, dass Ginka Steinwachs in Paris bei Roland Barthes Semiologie studierte.

23 Helga Kaspar: Montage, Maximalismus und Manie. S. 14.

24 Vgl. Antje Ehmann: Über Möglichkeiten des Anfangenkönnens. S. 344.

25 Vgl. Walter Benjamin: Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz. In: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Bd. II.-1. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. S. 295-310. S. 302.

Derartige Wortspiele basieren auf der Tatsache, dass Sprache wesentlich unsicherer ist als von den Strukturalisten noch angenommen. Doch, wie Roland Barthes in seinem Text *La Langue plurielle* meint, „[...] les ambiguïtés du langage pratique ne sont rien à côté de celles du langage littéraire“[26], da man diese nicht auf eine Situation reduzieren kann. Aus diesem Grund radikalisiert der französische Philosoph Jacques Derrida in seinem Text *La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines*[27] Saussures Zeichenbegriff und postuliert eine Trennung des Signifikanten vom Signifikat. Für ihn ist der Sinn eines Wortes, im Gegensatz zu Saussures Ansicht eines geschlossenen, festen Sprachsystems, in dem ein Signifikant einem Signifikat entspricht, auf der gesamten Signifikantenkette verstreut.

> Dès lors on a dû sans doute commencer à penser qu'il n'y avait pas de centre, que le centre ne pouvait être pensé dans la forme d'un étant-présent, que le centre n'avait pas de lieu naturel, qu'il n'était pas un lieu fixe mais une fonction, une sorte de non-lieu dans lequel se jouaient à l'infini des substitutions de signes.[28]

Demnach ist kein Zeichen jemals völlig bedeutungstragend, wodurch ein unendliches „jeu d'absence et de présence“[29] entsteht, für das Derrida den Neologismus *différance*[30] geprägt hat. Spielerisch sind aber auch die Texte von Ginka Steinwachs gestaltet, die geradezu als Musterbeispiele einer praktischen Umsetzung dieser Vorstellung einer nicht reduzierbaren und auch niemals endgültigen Vielfalt an Bedeutung gesehen werden können.

Den Auslöser für einen solchen Bruch zwischen Ding und Welt sehen Sprachmystiker des 17. Jahrhunderts (unter anderem Jacob Böhme) in der im Alten Testament beschriebenen babylonischen Sprachverwirrung[31], wonach Gott die Menschen für ihr überhebliches Vorhaben, in Babel „einen Turm mit einer Spitze bis zum Himmel“[32] zu bauen, mit Zerstreuung und Sprachverwirrung bestraft. Nach dieser biblischen

26 Roland Barthes: Œuvres complètes. Tome II. 1966-1973. Édition établie et présentée par Éric Marty. Paris: Éditions du Seuil, 1994. S. 39.
27 Jacques Derrida: La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines. In: Jacques Derrida: *L'écriture et la différence.* Paris: Éditions du Seuil, 1967. S. 409-429.
28 Ebda., S. 411.
29 Ebda., S. 426.
30 Ebda., S. 429.
31 Vgl. Dirk Niefanger: Barock. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2000. S. 6.
32 Gen 11, 4

Erzählung haben die Menschen nun auf diese Weise ihre gemeinsame Sprache sowie die Einheit innerhalb der jeweiligen Sprache verloren, die bis heute - so könnte man meinen - nicht wieder erlangt wurde. Doch Ginka Steinwachs möchte in ihren polyglotten Texten unter anderem auch eine solche „Ursprache“ mitartikulieren und somit zu einer Sprachentwirrung beitragen.[33] Im Roman *barnarella*, in dem mit Fortschreiten der Handlung aus Buchstaben - zumindest in der Phantasie - ein „TURM VON BARCELONYLON“ (B, 168) errichtet wird, heißt es somit auch gleich zu Beginn: „die schwittersäule, die an der babylonischen sprachENTwirrung arbeitet, warnt: keine wiederholung der biblischen not.“ (B, 52)

Wie aber sieht eine solche Ursprache bei Ginka Steinwachs aus? Neben der am Realismus orientierten und somit wirklichkeitsnahen Alltagssprache, die die deutsche Schriftstellerin auch als Westdeutsch bezeichnet und die ihr als Ausgangspunkt dient, kreiert sie auch ein utopisches Festdeutsch[34], das das Unbewusste, Irrationale und Traumhafte zum Ausdruck bringen soll und sich dadurch einer allen gemeinsamen Sprache annähern soll.

> in der deutschen literatur gibt es ja bekanntlich ((wie in unseren herzen)) zwei kammern. die dunkelkammer der westdeutschen literatur, auf welche aus heiterem himmel, gesellschaft mit beschränkter haftung, ein sprachgewitter herniedergeht, und die funkelkammer der festdeutschen literatur, die cello profans a. . .chate, b. . .erylle, c. . .hrysolithe verklären wie ein geschmeide. (B, 108)

Das im Verlauf des Romans *barnarella* immer wichtiger werdende Festdeutsch[35] kann als Versuch Steinwachs' gesehen werden, das Logisch-Rationale durch das Ausschalten des Intellekts zu überwinden, um so jenseits von grammatikalischen Regeln und der Vernunft, das Unbewusste zu erschließen. Hierin liegt auch wieder ein Berührungspunkt

33 Vgl. Sonia Nowoselsky-Müller: Alles plus eine Tomate. S. 41.

34 In ihrer 2002 im Passagen Verlag unter dem Titel *die feder im mund/der mund in der welt. vorleszungen.* veröffentlichten Poetikvorlesung, die sie im Wintersemester 1988/89 in Hamburg abgehalten hat, beschreibt die Autorin in einem Vorwort die Umbenennung der festdeutschen Sprache ins Fettdeutsche: „*ich nenne sie 1988/89 festdeutsch. da ist die brd kurz gesagt noch geteilt. ostdeutsche und westdeutsche fallen auseinander. ich nenne sie ab 2000 fettdeutsch. da fallen ostdeutsche und westdeutsche endlich wieder zusammen.*“ (S. 20.)

35 So heißt es im fragment 64: „*heute, nach 16 (sechzehn) 16 jahren täglicher berufausübung am schreibtisch [. . .] läßt sich meine rechte schreibhand im (dis)tanz der blätter des maulbeerbaumes im aufwind der nsprtn oder auch: iiaio nur noch von meiner ((festdeutschen)) intuition und nicht mehr vom ((westdeutschen)) sprachgebrauch leiten.*“ (B, 193)

mit dem Surrealismus, der mit der *écriture automatique* ebenfalls das Traumhafte, Irrationale darstellen wollte. Bei Ginka Steinwachs findet nun das Festdeutsch seinen Ausdruck in erster Linie in Wortschöpfungen, Neologismen und Wortspielen, die häufig durch phonetische Assoziationen hervorgerufen werden. So wären festdeutsche Entsprechungen für die Stadt Barcelona unter anderem „b a r k e l u n a , a r c h e l o n a , b a r c e l o n y l o n“ (B, 95; Hervorhebung im Original). Durch die zahlreichen Wortneuschöpfungen ist Steinwachs' schriftstellerische Tätigkeit mit jener von Jacob und Wilhelm Grimm zu vergleichen, die unter anderem das ehrgeizige Ziel verfolgten, ein großes deutsches Wörterbuch zu verfassen. Immer wieder trifft man auch in den Werken der Autorin auf die Brüder, die allerdings bei ihr zu einem siamesischen Zwillingspaar namens Jacobine und Wilhelmine Grimm (Vgl. B, 38) feminisiert werden und so zu den „herausgeberinnen des lexikons der festdeutschen sprache, des ideolekts von N.N.“ (B, 38) avancieren.

Allen Neologismen der Autorin ist gemeinsam, dass sie durch eine minimale Verschiebung meist nur eines einzigen Buchstabens dem ursprünglichen Wort eine neue Bedeutung verleihen[36]. Häufig bleibt aber der alte Sinn den Worten noch verhaftet, wodurch die für die Texte Steinwachs' charakteristische Polysemie entsteht. Die Schriftstellerin tastet wie ihre Romanfigur Barnarella, die „freibeuterin der unbewußtseen“ (B, 21), die Worte nach ihren möglichen Bedeutungen ab und macht sich und ihrer Sprachlust die phonetischen Ähnlichkeiten zwischen den Worten zu Nutze. Ganz zum Schluss weist die Schriftstellerin noch einmal auf die Unschärfe der Sprache hin, wenn sie den Leser mahnt, dass Wirklichkeit respektive absolute Wahrheit durch die „beschränkten mittel der sprache“ (B, 195) nicht dargestellt werden können.

3.4 *Origin(k)alkopie* - Intertextualität

Neben diesem außergewöhnlichen Vorhaben, die „orale urszene“ (B, 29) in ihren Texten darzustellen, liegt den Schriften Steinwachs', die davon ausgeht, „[. . .] dass Welt immer schon geschrieben ist [. . .]“[37], auch das von ihr sogenannte „konzept des kilometers

36 Vgl. Arnd Wesemann: Das (w)Örterbuch der Ginka Steinwachs. In: Sonia Nowoselsky-Müller. S. 79-81. S. 79.

37 Sonia Nowoselsky-Müller: Alles plus eine Tomate. S. 39.

schrift“ (B, 29) zugrunde. Demnach ist kein Werk jemals völlig abgeschlossen und kann beliebig weitergeführt werden. Für eine solche Annahme einer „Endlosschrift“ ist die Vorstellung eines „losen blattwerks“ aller bisher erschienenen sprachlichen Äußerungen, die dadurch immer wieder neu aneinandergereiht werden können, dienlich. So wird Schreiben von der Autorin auch als „kunst des DIN-A4-bogenschießens bezeichnet“ (B, 192).

Der Rückgriff auf bereits vorhandenes sprachliches Material jeglicher Art spielt also bei Steinwachs eine ganz wesentliche Rolle. Ihre Schriften zeichnen sich durch die zahlreichen Namensnennungen von Autoren, durch die Anführung von Buchtiteln aller Art und durch die Anhäufung von Zitaten in verschiedenen Sprachen aus. Dabei kommt es nicht selten vor, dass die Autorin auch aus ihren eigenen Werken zitiert. Besonders in dem zuletzt erschienenen Roman *barnarella* arbeitet Steinwachs mehrere Versatzstücke aus ihren früheren Werken, unter anderem aus den Texten *Die Meisterschläferin* (1987/88) und *Das Gaumentheater des Mundes* (1986) sowie aus dem Roman *G-L-Ü-C-K - rosa prosa, originalfälschung* (1992) ein. Zudem setzt die Autorin „[...] ihre Identität als der Schrift innewohnend voraus“[38], was sie durch das Einweben ihres eigenen Namens in verschiedenste Worte wie zum Beispiel in „VAGIN(K)A“ (B, 63; Hervorhebung im Original) zum Ausdruck bringt.

Den theoretischen Hintergrund dieses Verfahrens stellt die Autorin zum einen in dem Aufsatz *Konzept der Dichtungsmaschine* (1975) dar, zum anderen reflektiert sie diesen auch in den metasprachlichen Passagen ihrer Werke. Vor allem im *Berliner Trichter* (1979), in dem sie die Idee einer lehrbaren, beziehungsweise lernbaren Poetik des Barockdichters Georg Philipp Harsdörffer[39] übernimmt, ist ein ganzer Abschnitt der *Dichtungsmaschine* gewidmet, die allen Menschen gleichermaßen die Produktion von Literatur ermöglicht.[40] Gleich zu Beginn der „fünfte[n] Poetikstunde im Schwimmen“[41] heißt es:

38 Monika Dommel: Ginka Steinwachs. S. 94.

39 Bereits der Titel Berliner Trichter (1979) spielt auf das poetologische Werk *Poetischer Trichter. Die Teutsche Dicht- und Reimkunst/ohne Behuf der Lateinischen Sprache/in Vl. Stunden einzugiessen. Samt einem Anhang Von der Rechtschreibung/und Schriftscheidung/oder Distinction* (1648-53) von Georg Philipp Harsdörffer an.

40 Vgl. Antje Ehmann: Über Möglichkeiten des Anfangenkönnens. S. 347f.

41 Ginka Steinwachs: Berliner Trichter. Berliner Bilderbogen. 2 Bde. Wien: Rombus Verlag, 1979. Bd. 1. S. 67. Künftig mit Angabe der Seitenzahl im Text zitiert in der Abkürzung „BT“.

> ES WIRD ALLES-IMMER-EINFACHER: die steigerung kommt in dieser fünften stunde dadurch zustande, daß alle kunstgriffe normiert, und das heißt tendenziell zu momenten eines *maschinellen* ablaufs gemacht werden. diese normierung stellt für dich [...] einen choc dar. aber nur dann, wenn du trotz-trutzig am geniebegriff der einflössungs-eingebung von oben festhälst [sic!] [...]. (BT, 67)

An die Stelle des schöpferischen Genies tritt also bei Steinwachs eine Dichtungsmaschine, die künstlerische Inspiration durch „normierte Kunstgriffe" ersetzt. Dieser Rückgriff auf bereits „Geschriebenes/Gelesenes/Gehörtes"[42] ist in der Steinwachs'schen Poetik ein derart zentraler Aspekt, dass Sigrid Weigel die Autorin auch als eine „Flaneurin in der Welt der Schrift" tituliert. Das heißt, die geniale Erfindung wird bei der unkonventionellen Autorin gemäß dem surrealistischen Begriff der *trouvaille* (Fundsache) durch den rezeptiven Akt des Findens ersetzt, denn für Steinwachs ist paradoxerweise „Finden schon die Erfindung"[43].

> wie man sieht geht der produktion ein rezeptives verhalten, das ich nach den beiden tätigkeiten des registrierens und konsumierens aufschlüsseln möchte, voraus. wenn das bewusste registrieren und konsumieren vorüber ist, stelle ich das bewußtsein ab und schalte (mich in) das unbewußte ein.[44]

Darin liegt auch ein Berührungspunkt des Begriffs der *trouvaille* mit dem Konzept der *écriture automatique*, mit dem sich Steinwachs in ihrer Dissertation kritisch auseinandergesetzt hat, da beide Verfahren an einer Erweiterung des Bewusstseins arbeiten (Vgl. M, 47) und auch die automatische Schreibweise durch einen scheinbar widersprüchlichen Aspekt gekennzeichnet ist, da das bewusste Aktivieren des Unbewussten nicht ohne Kontrolle des Verstandes möglich ist.[45]

Das Resultat eines solchen literarischen Verfahrens ist das Verschwinden der Originalität, an deren Stelle die Autorin den Begriff der „Originalkopie" beziehungsweise der „Originalfälschung" setzt.[46] Bei diesem selbst kreierten Neologismus führt Ginka Stein-

42 Sigrid Weigel: Flaneurin in der Welt der Schrift. Spuren Benjaminscher Lektüre in den Texten von Ginka Steinwachs. In: Sonia-Nowoselsky-Müller. S. 62-69. S. 65.
43 Sonia Nowoselsky-Müller: Alles plus eine Tomate. S. 39.
44 Ginka Steinwachs: konzept der dichtungsmaschine. In: *Sprache im technischen Zeitalter.* Nr. 55, 1975. S. 204-208. S. 206.
45 Vgl. Sigrid Weigel: Flaneurin in der Welt der Schrift. S. 64.
46 Vgl. Sonia Nowoselsky-Müller: Alles plus eine Tomate. S. 39.

wachs wie so oft zwei einander scheinbar widersprechende Termini, nämlich die beiden gegensätzlichen Konzeptionen „Original“ und „Kopie“ zusammen und situiert ihre Werke, die sogenannten „Wiederschriften“[47] in der Mitte dieser beiden alternativen Möglichkeiten. Sie wie auch Barnarella wirbeln „[...] als o r i g i n a l k o p i s t i n[nen] durch die liebe laue luft des heimischen (losen) blätterwaldes[...]“ (B, 21; Hervorhebung im Original) immer auf der Suche nach neuen Textbausteinen, die sie, zum Teil unverändert, zum Teil aber auch modifiziert, in ihre eigenen Werke und somit in einen neuen Zusammenhang einbauen können. Das bedingt, „[...] daß sich ihre Literatur streckenweise aus eigenen und aus von der Tradition bereitgestellten Ressourcen selbstreproduziert“.[48] Eine solche Methode erinnert auch an das poststrukturalistische Konzept des *Simulacrums* von Roland Barthes, bei dem Gegebenes zerlegt und wieder zusammengefügt wird, wobei etwas Neues, eben das Simulacrum entsteht, das die Welt erklären möchte.[49]

> [D]as Simulacrum, das ist der dem Objekt hinzugefügte Intellekt, und dieser Zusatz hat insofern einen anthropologischen Wert, als er der Mensch selbst ist, seine Geschichte, seine Situation, seine Freiheit und der Widerstand, den die Natur seinem Geist entgegensetzt.[50]

Dieses von der Autorin angewandte Verfahren der *trouvaille*, das im Übrigen auch die dadaistische Merzkunst von Kurt Schwitters beschreibt, entspricht den in der postmodernen Literatur üblichen, von Steinwachs aber radikalisiert eingesetzten Techniken der Intertextualität, der Collage beziehungsweise Montage von verschiedenen Versatzstücken.[51] Ein derartiges literarisches Verfahren weist in eine strukturalistische Richtung, doch wie bereits in ihrer Dissertation stellt die Schriftstellerin in ihrer literarischen Praxis eine Verbindung zwischen der strukturalistischen Tätigkeit und modernen surrealistischen Formen her.

> für die strukturalistische tätigkeit des auseinandernehmens spricht im roman dessen gliederung in acht (8) acht kapitel à (8) acht (8) fragmente. [...] wider die strukturalistische tätigkeit des trennens und für die surrealistische aktivität des zusammensetzens spricht darin das amalgamieren,

47 Ebda., S. 39.
48 Antje Ehmann: Über Möglichkeiten des Anfangenkönnens. S. 350.
49 Vgl. Roland Barthes: Die strukturalistische Tätigkeit. In: *Kursbuch 5*, 1966. S. 190-196. S. 192.
50 Ebda., S. 192.
51 Vgl. Antje Ehmann: Über Möglichkeiten des Anfangenkönnens. S. 349.

> das agglutinieren, das stiften von heimlichen liebesbeziehungen zwischen den teilen. (B, 49f.)

Die „Kunst des Konglomerats“[52] hat zur Folge, dass sich Steinwachs' Schriften einer allzu leichten Etikettierung entziehen und eine gewisse Herausforderung an den Leser stellen. Trotz allem sind die Texte der Autorin, wie noch zu zeigen ist, keine wahllosen Aneinanderreihungen bereits vorhandener sprachlicher Bruchstücke, sondern ganz im Gegenteil, all ihren Werken liegt ein recht strenger Bauplan zugrunde.

3.5 Rezipient als *Lekt-akteur*

Die oben beschriebene Kunstauffassung von Ginka Steinwachs zieht notgedrungener Maßen auch rezeptionsästhetische Konsequenzen nach sich. Denn um die vielschichtigen Werke der deutschen Schriftstellerin entschlüsseln zu können, wird dem Leser einiges an Arbeit aufgebürdet. Wer die Texte der Autorin kennt, weiß, dass diese eine „[...] theoretische[], mentale[] Mitarbeit des Rezipierenden“[53] voraussetzen.

In Anlehnung an Umberto Eco kann man Steinwachs' Texte als „offene Kunstwerke“ betrachten, die dem Leser zwar viele Freiheiten bieten, zugleich aber auf eine aktive Mitgestaltung des Rezipienten setzen. Denn ein offenes Kunstwerk bietet eine unendliche Reihe an möglichen Lesarten, wodurch der Sinnstiftungsprozess maßgeblich vom jeweiligen Rezipienten abhängt, der ein Werk gemäß seines Erfahrungshorizonts, seines Vorwissens und seiner Vorlieben deutet. Eine derartige Vorstellung eines „Kunstwerks in Bewegung“ verlangt aber auch nach einem neuen, „modernen“ Typ Leser, für den „[...] der Umgang mit multisignifikanten Zeichen [...] die natürliche konstruktive Tätigkeit einer erneuerten und beweglicheren Perzeptivität [ist]“.[54]

Diese hier von Eco formulierte Forderung nach einer Veränderung im Leseverhalten findet sich auch bei Ginka Steinwachs wieder. Bereits in ihrer 1971 erschienenen Dissertation spricht sie davon, dass für das Verständnis der (post)modernen Texte,

52 Barbara Alms: Wiederkehr des Barock? S. 31.
53 Umberto Eco: Das offene Kunstwerk. Übersetzt von Günter Memmert. Frankfurt am Main: Suhrkamp, ^{2}1977. S. 41.
54 Ebda., S. 435.

die sich durch ihre paradigmatischen, sprich vertikalen Verknüpfungen, wie dies bei Homonymen und Synonymen der Fall ist, auszeichnen, eine „Lesererziehung“ notwendig ist. (Vgl. M, 77f.)

> Aufgabe dieser Erziehung hätte zu sein, den Leser ganz so über einen Text verfügen zu lehren wie nur der Sprecher einer Muttersprache über deren Sprachschatz verfügt. Denn allererst eine souveräne Kenntnis des Textes ermöglicht es, paradigmatische Reihen, da wo sie offenkundig sind, in ihrem Zusammenhang zu verstehen, da wo sie verborgen sind, in einen Zusammenhang zu bringen. (M, 78)

Somit setzt auch Ginka Steinwachs einen Leser voraus, der aktiv werden muss, um einen Text entschlüsseln zu können. Auch das Redaktionskomitee in *barnarella* ist ähnlicher Ansicht und „[...] plädier[t] ein für alle Mal dafür, die s y n t h e t i s c h e l e i s t u n g/der erektion/an den betrachter leser lek-akteur zu übertragen.“ (B, 40; Hervorhebung im Original) Dieser von der Autorin selbstkreierte Neologismus des „Lekt-akteurs“ für die Beschreibung der von ihren Texten geforderten Rezipienten bringt diese Forderung durch die Kombination des Lekteurs, der französischen Bezeichnung für den Leser, mit dem Akteur, einer handelnden Person, genau auf den Punkt. „Die Lekt-Akteure sind diejenigen, die den Text ins Leben rufen, indem sie »mit sich spielen lassen«[...]“.[55] So wird aus dem nach herkömmlichen Ansichten eher passiven Akt des Rezipierens ein aktiver, wodurch Produktion und Rezeption aufgehoben werden, wie das bereits im Kapitel 3.4 an Hand des Verfahrens der *trouvaille* gezeigt wurde.

Diese an den Leser gestellten Ansprüche, die sich aus der ungewöhnlichen Kunstauffassung der Autorin ergeben, sind sicher ein Grund dafür, warum Steinwachs wie auch Barnarella im Roman „[...] lange kein großes öffentliches, sondern immer nur ein kleines gegenöffentliches publikum gehabt [haben]“. (B, 131)

55 Carola Kahn: Barnarella oder das Herzkunstwerk in Flammen. Eine Leseerfahrung. In: Sonia-Nowoselsky-Müller. S. 74-77. S. 74.

KAPITEL 4

Romankonzeption

Neben der Experimentierfreudigkeit der Autorin mit dem Material Sprache, wozu auch ihre Vorliebe für intertextuelle und intermediale Verflechtungen zählt, sowie den zahlreichen metasprachlichen Erörterungen, die als das eigentliche Thema ihrer Texte gesehen werden können, ist aus Ginka Steinwachs' Schriften auch so etwas wie ein Plot herauszudestillieren, wenngleich dieser auch nur von sekundärer Bedeutung ist. Durch die fragmentarische Veranlagung ihrer Texte sowie die zahlreichen illusionsstörenden Elemente wird die Wiedergabe einer Handlung aber äußerst erschwert.

Nichtsdestotrotz werde ich im Folgenden versuchen, die in *barnarella oder das herz-kunstwerk in der flamme* vorgeblich erzählte *story* nachzuzeichnen, um im Anschluss daran auf die für den Hauptteil dieser Arbeit wesentliche Struktur des Textes eingehen zu können.

4.1 Inhalt

Mit dem im Jahr 2002 im Passagen Verlag erschienenen Barcelona-Roman gelingt der Autorin eine unzertrennliche Verbindung zwischen dem erzählenden Spiel und dem Erzählten[1]. Trotz der als Grundtendenz des Textes auszumachenden Selbstrepräsentation des sprachlichen Zeichens, vor allem seiner phonetischen Seite, wird das generell

1 Vgl. Ralph Homayr: Montage als Kunstform. Zum literarischen Werk Kurt Schwitters. Opladen: Westdt. Verl., 1991. S. 138.

an den Roman gestellte Prinzip des Erzählens nicht völlig vernachlässigt, wenngleich sich auch der Inhalt jeglicher Konventionalität entzieht.

Das Werk weist zahlreiche Berührungspunkte zu früheren Texten der Autorin auf, so ist auch die „flügelleichte Dichterin“ (B, 21) Barnarella eine „Meisterschläferin“, die vorwiegend im Liegen ihre „Glücksschriften“ verfasst. Denn, mit Ausnahme der Öffnungszeiten der Bibliothek ihres Leibes von 16:00-22:00 Uhr, befindet sich Barnarella in einem Isolationstank, fernab von allen Außenreizen. In diesem Tank schreibt die Dichterin auch in einer Art Trancezustand ihre Werke.

Auf dem Weg nach Mallorca kommt nun die Angestellte der Firma „Heaven and Company“, die zugleich auch „maskottchen der bundesrepublikanischen Literatur“ (B, 22) ist, bei einem Flugzeugunglück über Barcelona angeblich ums Leben. Das von ihr mitgeführte Manuskript ihres dritten Städteromans, der in Barcelona spielt, gerät dabei an den Rändern in Brand. Ein Team von Experten wird „von der deutschen akademie für sprache und dichtung“ (B, 23) nun mit der Arbeit beauftragt, die losen Blätter zu sichten und aus den einzelnen Bruchstücken den Roman bestmöglich zu rekonstruieren. Diese *mise en abyme*, die Geschichte in der Geschichte, ist nur eines von vielen illusionsstörenden Elementen auf der Ebene der Erzählung und ist mitunter auch für die fragmentarische Struktur des Textes verantwortlich.

Vor dem Hintergrund Barcelonas, das sowohl als reale Stadt wie auch als Traumlandschaft erscheint[2], spielt sich nun die Liebesaffäre zwischen der vermeintlich verstorbenen Schriftstellerin Barnarella und dem Gesteinssammler, Maler und Bildhauer Cellophan ab, die wie alle Partnerschaften von Höhen und Tiefen gezeichnet ist. In der Darstellung dieser Liaison gelingt der Autorin einerseits die personifizierte Begegnung der Künste und andererseits ergibt sich aus der Vereinigung der Namen der beiden Liebenden wieder der Städtename Barcelona. So schreibt die Protagonistin in einem Brief an ihre Schwester Anna in München: „jedenfalls werde ich, bar. . .narella, mit cello(phan). . . [. . .] immer mehr eins. barCELLOna(rella) ergibt BARceloNA.“ (B, 158) Das Prinzip der doppelten Akzentuierung des Namens, die Protagonisten „[. . .] *in* der

2 Vgl. Otto Johannes Adler: Die Sprachartistin Ginka Steinwachs im Portrait. In: *Buchkultur* 81, 14. Jhrg., August/September 2002. S. 20-21.

Stadt und *als* Stadt“[3], ist bereits aus *marylinparis. montageroman* (1978) bekannt.

Doch die Hauptstadt Kataloniens macht im Laufe der Erzählung eine erstaunliche Wandlung durch und türmt sich, wie die Zeitungen berichten, aus „der horizontalen in die vertikale“ (B, 150) und wird bereits als achtes und später als neuntes Weltwunder gesehen (B, 54; 161). Barcelona richtet sich also zu einem „TURM VON BARCELONYLON“ (B, 168), einer „schwittersäule“ (B, 24) empor, an dessen Spitze sich nicht nur die Sagrada Familia befindet, sondern auch der „((wolken))sitz“ (B, 166) der Firma „Himmel, gesellschaft mit beschränkter haftung“. Somit wird der Himmel über Barcelona zum Schauplatz des Romangeschehens.

In einem Nachwort ≈ Lachwort erfährt der Leser schließlich, dass Barnarella bei dem Flugzeugabsturz gar nicht ums Leben gekommen ist, sondern „brandneugeboren“ (B, 196) wieder gekehrt ist. Auch das gefundene Manuskript wird ihr bloß von dem Redaktionskomitee zugeschrieben und ist nicht von ihr selbst verfasst worden. Mit diesem unerwarteten Ende wird zugleich auch alles bisher Angenommene revoziert.

4.2 Personen

Wie der Inhalt des Werkes so entziehen sich auch die literarischen Figuren einer eindeutigen Festlegung, denn als Anhängerin des Daoismus ist für Ginka Steinwachs das einzig Konstante in der Welt der Wandel. Die unstabilen Charaktere der im Roman vorkommenden Personen werden unter anderem durch deren zahlreiche Namen repräsentiert. So wird Barnarella, die Titel- und Hauptfigur, auch „DSCHUNKE FUNKEN barnarella“ (B, 178; Hervorhebung im Original), „Fräulein von Sternhalm“ (B, 88), „hieronyma (k)anonyma“ (B, 116) oder auch „hyazinthe narziss“ (B, 116), die „vom elternhaus aus dilettantin des wunders vom dandysmus der armen“ (B, 116) ist, genannt. Zudem ruft der Name Barnarella Assoziationen zu dem im Weltraum spielenden Science Fiction Film *Barbarella* (1969) von Roger Vadim hervor. Doch auch die anderen Personen im Roman verfügen über mehrere Bezeichnungen. So wird Professor Tilby, eines der neun Mitglieder des Redaktionskomitees und im Übrigen

3 Sigrid Weigel: Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1990. S. 223.

Ehemann von Barnarella, als „professor tilby, alias doktor bidabo, alias kandidat dab., alias student o.“ (B, 38) betitelt.

Die Identitäten der einzelnen literarischen Figuren sind nicht nur sehr zahlreich, sondern auch unter einem phonetischen Gesichtspunkt von Signifikanz. Neben Professor Tilby zählen auch Cellophan, R.u.a.c.h., Sarotti a.mo(h)r, Dr. Herma Phrodt, Adam K.dämon, Andreas Kühn sowie Jacobine und Wilhelmine Grimm zu dem Team der Experten, die das in Brand geratene Manuskript retten sollen. Laut gelesen entfalten die meisten Namen der Mitglieder des Komitees eine neue Bedeutung. So erinnert der Name von Herma Phrodt phonetisch an Hermaphrodit, Adam K.dämon ruft Bezüge zu Adam Kadmon, dem ursprünglichen Menschen nach der Kabbala, hervor und der Name Andreas Kühn klingt laut gesprochen wie *androgyn*. Durch diese phonetischen Anklänge wird eine exakte Festlegung der Figuren auf ein Geschlecht unterbunden, da die den Namen inhärenten Bedeutungen allesamt auf eine Doppelgeschlechtlichkeit, auf die Vereinigung von männlichen wie weiblichen Körpermerkmalen, anspielen. „Diese Verbindung sieht sie [Ginka Steinwachs] als eine Voraussetzung für die künstlerische Produktion an.“[4]

Das heißt, die literarischen Figuren in Steinwachs' Werken vereinen mehrere Personen wie auch Geschlechter in sich, die sie wie Masken wechseln können. In einer der vielen Personen, die Barnarella verkörpert, findet sich auch die Autorin selbst wieder, wodurch die Differenz zwischen der künstlerischen Figur Barnarella und der realen Autorin in diesem Roman nahezu aufgelöst wird. In einem Interview mit Verena Auffermann meint Ginka Steinwachs dazu:

> Daß ich mich mir selbst zuwende in dieser Frida Kahloschen Form, das ist erst seit der „Barnarella“-Stufe. Das war mal nötig, daß ich mal richtig zu mir komme. Und jetzt bilde ich im „Barnarella“-Roman, das gebe ich zu, in ziemlich narzißtischer Form meinen eigenen Kopf ab.[5]

Die Schriftstellerin macht also ihre theoretisch formulierte Anforderung, dass Kunst sich durch die Andersartigkeit auszeichnen soll, zugleich auch in ihrer literarischen

4 Patricia Deiser: Sprach-Welt-Verschlingen. S. 220.

5 Verena Auffermann: Ursprung-Umfang-Grenzen. Ein Interview mit Miß Universum, genannt Ginka Steinwachs. In: Sonia Nowoselsky-Müller (Hg.). S. 15-20. S. 17.

Praxis zur Devise. Sowenig wie der *barnarella*-Roman eine Geschichte im herkömmlichen Sinn erzählt, sowenig gleichen die darin vorkommenden Figuren Alltagsmenschen, denn, wie die Autorin häufig selbst betont, interessiert sie sich ausschließlich für das „Monstrum Mensch“, das seine Triebhaftigkeit auslebt. Dadurch handelt es sich bei den literarischen Figuren in den Werken Steinwachs' nicht um psychologisch dargestellte Charaktere, sondern lediglich um Namensträger und Sprechende[6], die nicht an ein Geschlecht gebunden sind.

4.3 Struktur

Dem sich durch sein lautmalerisches Schriftbild auszeichnenden Roman *barnarella* liegt trotz seiner fragmentarischen Veranlagung ein strenges Konstruktionsprinzip zugrunde. Das Werk gliedert sich in acht Kapitel, die wiederum aus je acht Fragmenten bestehen. Insgesamt wird also das Geschehen in vierundsechzig unterschiedlich langen Episoden sowie einem Nachwort dem Leser dargeboten. Jedem Kapitel ist zudem ein Motto vorangestellt, das nicht nur in den jeweils folgenden acht Fragmenten eine zentrale Bedeutung spielt, sondern generell für das Verständnis des Romans wichtig ist. So lautet zum Beispiel das Motto des dritten Kapitels: „barnarella tut bei TAGE blind, was sie bei NACHT hell sieht“ (B, 57). Durch diesen zentral gesetzten, leicht widersprüchlichen Leitgedanken soll die Aufhebung der Gegensätze zwischen Tag und Nacht, zwischen den Geschlechtern wie aber auch unter anderem zwischen dem Zusammenhang und der Unterbrechung des Romangeschehens zum Ausdruck gebracht werden. Denn wie Ginka Steinwachs selbst schreibt, erzeugt sie „ein kontinuum mit den mitteln der diskontinuität“. (B, 193)

Neben den jeweiligen Motti sind dem sechsten und siebten Kapitel noch zusätzlich Symbole zugeordnet. So steht das sechste Kapitel ganz im Zeichen des *Mundes*, der für Ginka Steinwachs das erste Organ der Welterfahrung ist (Vgl. B, 29), während das folgende motivgeschichtlich an den *Mond* gebunden ist. Eine solche Zuordnung einzelner Symbole an die Kapitel erinnert an den Roman *Ulysses* (1922) von James

6 Vgl. Monika Dommel: Ginka Steinwachs. S. 89.

Joyce, der eigens für das bessere Verständnis seines Romans sogar eine Tabelle anlegte, um die Symbolstrukturen der einzelnen Kapitel besser erfassen zu können.

Zu Beginn jedes Kapitels findet sich ein homodiegetisch gehaltener *Tage-sage-fragebuch*-Eintrag von Barnarella wieder, der jeweils mit einem zentralen W-Fragesatz eingeleitet wird. An diesen Interrogativsätzen lässt sich eine persönliche Entwicklung Barnarellas von „Wer bin ICH?“ (B, 18) zu „Wie BIN ich?“ (B, 120) und schlussendlich „Wer sind WIR?“ (B, 166) ablesen. So wird die Protagonistin in den insgesamt acht Episoden, in denen sie ihr (Liebes)leben schildert, dem Leser zunehmend vertrauter, wenngleich das Mitfühlen mit der Protagonistin nicht in dem Maß möglich ist wie bei herkömmlichen Erzählungen. Trotz allem ist das ein Aspekt des *barnarella*-Romans, der diesen ganz entscheidend von früheren Texten der Autorin abhebt, in denen die menschliche Komponente meist völlig fehlt.[7]

Zudem liefert das Werk elf Lesehinweise mit, die dem eigentlichen Text vorangestellt sind. Darin empfiehlt die Autorin zunächst ganz wie Italo Calvino zu Beginn seines Romans *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) der Rezipientin/dem Rezipienten, es sich beim Lesen ihres Textes gemütlich zu machen. Gleichzeitig wird aber auch mehrmals darauf hingewiesen, dass der Text einen interaktiven Leser voraussetzt, der unter Umständen einzelne Kapitel mehrmals lesen muss, Sätze unterstreichen kann, beziehungsweise sogar auswendig lernen soll. Zudem wird der Leser auch aufgefordert, selbst kreativ tätig zu werden. Im zehnten und elften Punkt finden sich zwei wesentliche Hinweise auf die den Schriften Steinwachs' zugrunde liegenden ästhetischen Betrachtungen. So bezeichnet sie ihren Roman als „gefriergetrocknete[n] text[]“ (B, 15), der erst durch die Mitgestaltung des Lesers genießbar wird. Eine solche Vorstellung erinnert an Peter Altenbergs[8] „Extract-Theorie“. Dem letzten der elf Hinweise werde ich mich in dem nun folgenden Hauptteil dieser Arbeit besonders zuwenden, denn da heißt es:

> es lebe das fake.

7 Vgl. Verena Auffermann: Ursprung-Umfang-Grenzen. Ein Interview mit Miß Universum, genannt Ginka Steinwachs. In: Sonia Nowoselsky-Müller. S. 15-20. S. 17.

8 Siehe: Peter Altenberg: Was der Tag mir zuträgt. Fünfundsechzig neue Studien. Berlin: Fischer, 1917. S. 6. Hierin entwirft Altenberg in dem mit dem Titel „Selbstbiographie“ überschriebenen Teil eine „Extract-Theorie“, bei der der Leser für das Verständnis des Textes selbst aktiv werden muss.

je originaler, desto besser.
ein berühmter autor schreibt winnegans fake.
und wen ich hier gefaked,
das heißt original gefälscht,
das heißt in meiner fälschung überhaupt
erst zum original erhoben habe,
das errät so leicht keiner. (B, 15)

KAPITEL 5

Formen der Transtextualität und Intermedialität in *barnarella*

Bereits in den elf Lesehinweisen zu Beginn des *barnarella*-Romans wird auf das für die Texte Steinwachs' konstituierende Prinzip der Intertextualität verwiesen. In den Werken Ginka Steinwachs' finden sich zahlreiche Spuren anderer Texte (respektive anderer Medien), wobei die vielen Zitate in ihren Schriften keinesfalls dem klassischen Bildungszitat entsprechen, da die Autorin Sprachfragmente aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang reißt, modifiziert und meist ohne die entsprechende Kennzeichnung in ihre eigenen Schriften einmontiert.[1] Diese an das surrealistische Verfahren der *trouvaille* (Vgl. Kap. 3.4) erinnernde Vorgehensweise der Literaturproduktion ermöglicht es Ginka Steinwachs vorgefundenes sprachliches Material jeder Art zu „recyceln"[2], wie Sonia Nowoselsky-Müller die Vorliebe der Autorin treffend beschreibt, um auf diese Weise „Origin(k)alkopien" entstehen zu lassen. Welche Originale dienen nun aber Ginka Steinwachs als Vorlage für ihre „Kopien", insbesondere für ihren Roman *barnarella oder das herzkunstwerk in der flamme*?

Um auf diese Frage Antwort geben zu können, widmet sich der Hauptteil dieser Arbeit den im *barnarella*-Roman auf verschiedenen Ebenen markierten intertextuellen wie auch intermedialen Verweisen.

1 Vgl. Sigrid Weigel: Flaneurin in der Welt der Schrift. S. 64f.
2 Vgl. Sonia Nowoselsky-Müller: Alles plus eine Tomate. S. 39.

5.1 Paratextualität

Intertexte können nun laut Ulrich Broich mehr oder weniger stark gekennzeichnet an verschiedenen Stellen im Werk auftreten und sind je nach Lokalisation unterschiedlich wirkungsvoll.[3] So erweisen sich intertextuelle Markierungen in Paratexten meist effektvoller als textinterne Verweise, da solche der Rezipientin/dem Rezipienten häufig verborgen bleiben. Doch auch „[...] der zeitliche Abstand zum Text bzw. Prätext“[4] sowie dessen Bekanntheitsgrad spielen bei der Wiedererkennung des Intertextes eine nicht unwesentliche Rolle.

In *barnarella oder das herzkunstwerk in der flamme* befinden sich bereits in den Paratexten zahlreiche Markierungen präsenter Intertexte. Im Titel, in der Kapiteleinteilung aber auch in den Motti hat die Autorin zentral gesetzte Hinweise auf andere Schriften platziert.

5.1.1 Anspielung auf Kurt Schwitters' Merzkunst im Titel

barnarella oder das herzkunstwerk in der flamme - so lautet der vollständige Titel des mittlerweile dritten Städteromans von Ginka Steinwachs. Diese zweiteilige Werkbezeichnung ist nicht arbiträr gewählt, sondern verbirgt ähnlich wie der laut Untertitel bezeichnete *montageroman marylinparis* einen ganz wesentlichen Hinweis auf das Gestaltungsprinzip des Textes. Denn in der neologischen Bezeichnung „herzkunstwerk“ verbirgt sich auch eine phonetische Anspielung auf die von dem deutschen Künstler Kurt Schwitters aus dem Dadaismus entwickelte Merzkunst. Diese dient, wie an mehreren Stellen im Roman erwähnt, dem „herzkunstwerk“ von Steinwachs als Vorlage:

> soweit eine einleitung (eins) 1 (eins) zur URSONATE oder SONATE IN URLAUTEN von don kurt schwitters, dessen säule, das merzkunstwerk, diesem herzkunstwerk - auf dem weg der übertragung ins mediterrane - leuchtendes vorbild ist. (B, 48f.)

3 Vgl. Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hg.): Intertextualität. S. 33.
4 Ebda., S. 33.

Doch wo liegen die produktionsästhetischen Parallelen zwischen Schwitters' Merzkunst und der Kunstauffassung von Steinwachs? Das Wortfragment Merz ist selbst Resultat des konstituierenden Verfahrens von Schwitters' Kunsttheorie: es „[...] blieb bei einer Bildcollage als ein Bruchstück des Wortes »Commerz« übrig [...]".[5] Die Zusammenführung jeglicher bereits vorhandener Materialien, wozu auch die Sprache zählt, unabhängig von den ihnen zugeordneten funktionellen Zwecken[6] ist das Anliegen der Merzkunst. Die Kombination der gleichwertig nebeneinander stehenden Gegenstände dient dazu, neue, noch nie dagewesene „[...] Beziehungen [zu] schaffen, am liebsten zwischen allen Dingen der Welt".[7] Darin liegt auch schon der entscheidende Berührungspunkt zwischen dem Prinzip *Merz* und dem bereits im Kapitel 3.4 näher erläuterten surrealistischen Verfahren der *trouvaille*, bei dem es ebenfalls um die Verknüpfung von unterschiedlichstem, vorgefundenem, sprachlichem Material geht, um auf diese Weise Neues zu generieren. Somit versteckt sich bereits im Titel in Form einer Anspielung ein nicht unwesentlicher Verweis auf die Merzkunst. Durch eine Art Echoeffekt effiziert diese Markierung sowohl das allen künstlerischen Ausdrucksformen Schwitters' inhärente Gestaltungsprinzip *Merz*[8] als auch seine Werke selbst beim Rezipienten.

Vor allem werden Assoziationen zu Schwitters' 1923 in seiner Wohnung in Hannover begonnenem *Merzbau* hervorgerufen, bei dem es sich um eine plastische Raumgestaltung aus verschiedenen vorgefundenen Materialen handelt. Im Zentrum dieser Assemblage steht die bei Ginka Steinwachs immer wieder erwähnte *Merzsäule* beziehungsweise *Schwittersäule*, die das Resultat aus verschiedensten Collageteilen ist und an deren Spitze sich makaberer Weise ein Puppenkopf befindet, wie in Abbildung 5.1 zu sehen ist.

5 Bernd Scheffer: Anfänge experimenteller Literatur. Das literarische Werk von Kurt Schwitters. Bonn: Bouvier, 1978. S. 38.

6 Kurt Schwitters spricht in diesem Zusammenhang von einer „Entmaterialisierung" (Vgl. Merz 1, S. 10) beziehungsweise einer „Entformelung" (Merz 2, Num. I, S. 20) des ihm zur Verfügung stehenden Materials.

7 Kurt Schwitters (Hg.): *Merz*, 1924, Bd. 5. S. 187.

8 Vgl. Dietmar Elger: Der Merzbau von Kurt Schwitters. Eine Werkmonographie. Köln: König, ^{2}1999. S. 20.

Dieser auch als Lebenswerk (sprich als „Herzstück“) des Autors bezeichnete *Merzbau* in Hannover wurde 1943[9] bei einem Bombenangriff zerstört. Auf diesen Merzbau findet sich auch gleich zu Beginn im *barnarella*-Roman ein eindeutiger Verweis:

> schwitters' merzkunstwerk ging im winter 1944/45 bei einem alliierten bombenangriff in flammen auf.
> ich stehe, seit ich mich dem roman zugewendet habe, selber lohend wie eine schwittersäule als herzkunstwerk in der flamme.::::::::::::::::::::::::::::::::
> (B, 24)

Die Redewendung „in Flamme stehen“ ist im Zusammenhang mit dem Romangeschehen wie so oft bei Ginka Steinwachs ambivalent zu verstehen. Denn einerseits hat Barnarellas Romanmanuskript bei dem Flugzeugunglück an den Rändern Feuer gefangen und andererseits drückt dieses Adagium auch die Leidenschaft aus, von der die Protagonistin wie auch die Autorin beim Abfassen des Textes ergriffen ist. Einmal mehr kommt hierin die Lust der Autorin am Spiel mit der Sprache, vor allem auch mit Sprichwörtern, zum Ausdruck.

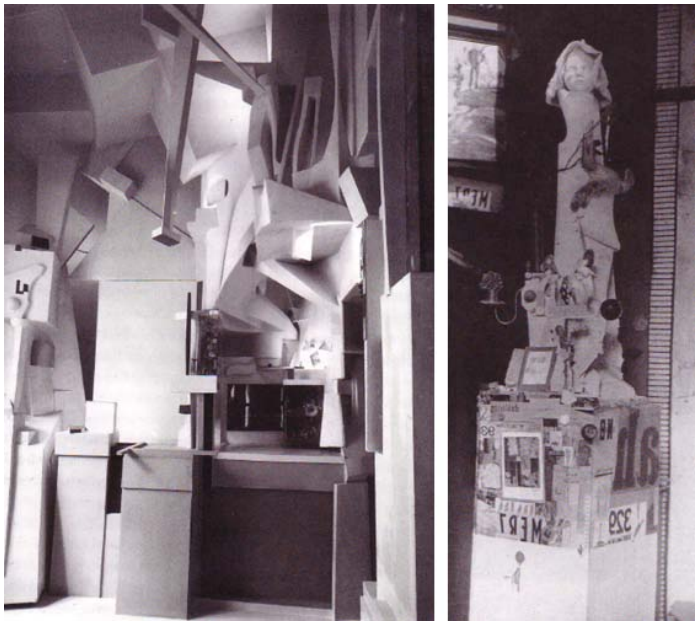

Abbildung 5.1: *Merzbau* in Hannover um 1933 (links) und Schwittersäule (rechts)[10]

9 Im *baranarella*-Roman wird die Zerstörung des Merzbaus auf 1944/45 datiert, wofür es keine haltbaren Informationen gibt. Viel eher dürfte der Bau bei einem Bombenangriff 1943 demoliert worden sein.

10 Dietmar Elger: Der Merzbau von Kurt Schwitters. S. 25 und S. 62.

5.1.2 Anlehnung an die Kapiteleinteilung des *I-Ging*

In dem von der Autorin gewählten Aufbau des Romans in acht Kapitel zu je acht Fragmenten steckt ein weiterer intertextueller Verweis, auf den Ginka Steinwachs den Rezipienten im Laufe des Textes mehrmals aufmerksam macht:

> acht fragmente mit acht kapiteln malgenommen ergeben die magische zahl 64 (vierundsechzig) 64. das I GING oder das chinesische buch der wandlungen hat 64 (vierundsechzig) 64 bestandteile. (B, 49f.)

Das meist als Orakelbuch verwendete *I-GING* zählt nach eigenen Angaben der Schriftstellerin zu einem ihrer Lieblingsbücher[11], dessen Einteilung in vierundsechzig Bilder, die sich aus der Kombination acht verschiedener Grundzeichen ergeben, nun dem *barnarella*-Roman als Schablone dient. Jedes der insgesamt vierundsechzig Zeichen besteht aus sechs Linien, die nun durchgehend (positiv) oder unterbrochen (negativ) sein können. Im Text von Steinwachs findet sich zur besseren Veranschaulichung der möglichen Kombinationen der Zeichen eine unbeschriftete Tabelle, die in Abbildung 5.2 dargestellt wird.

U. Hälfte / O. Hälfte								
	1	11	34	5	26	9	14	43
	12	2	16	8	23	20	35	45
	25	24	51	3	27	42	21	17
	6	7	40	29	4	59	64	47
	33	15	62	39	52	53	56	31
	44	46	32	48	18	57	50	28
	13	36	55	63	22	37	30	49
	10	19	54	60	41	61	38	58

Abbildung 5.2: Mögliche Kombination der acht Zeichen des *I-GING* (B, 55)

11 In einem Interview mit Verena Auffermann meint Ginka Steinwachs auf ein einsames Floß vorab das *I-Ging* mitzunehmen. (Vgl. Verena Auffermann: Ursprung-Umfang-Grenzen. S. 18.)

Die hinter der in der Tabelle dargestellten Synthese der Zeichen stehende Grundidee ist „[...] die Anschauung eines dauernden Übergangs des einen in das andere [...]“[12] und somit der ständige Wandel der Welt, der aber nicht wie oft fälschlicher Weise angenommen Begriffe wie „Dauer“ und „Kontinuität“ ausschließt. Denn wie Lama Anagarika Govinda richtig feststellt, „[...] ist Dauer ein Bedingung, deren Bewegung durch Hindernisse nicht zum Erliegen kommt. Sie ist kein Zustand des Ausruhens (im Sinne des Stillstandes), denn Stillstand ist Rückschritt“[13]. Gerade diese Vorstellung der permanenten Transition scheint aber auch das dem Text *barnarella oder das herzkunstwerk in der flamme* zugrunde liegende Prinzip zu sein. Denn nicht nur die Personen unterliegen einem geschlechtlichen Übergang, sondern auch die Stadt Barcelona befindet sich in Bewegung, indem sie sich aus der Horizontalen in die Vertikale auftürmt.

Jedem einzelnen der vierundsechzig Zeichen des *I-GING* wird ein Mitglied einer Familie, bestehend aus Vater, Mutter, drei Söhnen und drei Töchtern zugeordnet sowie ein Bild, wie zum Beispiel Feuer oder Erde. Zudem verfügen die Symbole über eine Bedeutung, die sich auch mehr oder weniger stark in den einzelnen Fragmenten im Barcelona-Roman wiederfinden lässt. Am deutlichsten zeigt sich das im einundsechzigsten Teil des Textes, in dem das Zeichen der Nummer einundsechzig namens *Dschung Fu* oder auf Festdeutsch „Dschunke Funken“ (B, 178) näher analysiert wird. Dieses Zeichen der *Inneren Wahrheit* hat Barnarella bei der Geburt gezogen und somit wird sie von nun an auch „DSCHUNKE FUNKEN barnarella“ (B, 179) genannt.

Auffällig ist auch die Thematisierung der Bedeutung des dreiundzwanzigsten Symbols des Buchs der Wandlungen im dreiundzwanzigsten Fragment des *barnarella*-Romans, das folgendermaßen beginnt:

> folgt ein auszug wie ein extrakt wie eine kostprobe wie ein geschmackmuster wie eine postwurfsendung [...] wie ein ginkalitzchen wie ein geblähtes nichts [...] wie ein sekundenbruchteil wie ein détail im détail wie eine don antoni gaudí(um) zugeordnete keramikscherbe wie eine dividende wie ein **fragment** [...] (B, 69; Hervorhebung im Original)

12 Richard Wilhelm (Hg.): I-Ging. Das Buch der Wandlungen. Wiesbaden: Marix Verlag, 2004. S. 10.

13 Lama Anagarika Govinda: Die innere Struktur des I Ging. Das Buch der Wandlungen. Freiburg im Breisgau: Aurum-Verlag, 1983. S. 98.

Dieses dreiundzwanzigste Zeichen des *I-GING* trägt den sprechenden Namen *Die Zersplitterung*, worunter nichts anderes als ein „Teilstück“ zu verstehen ist. Gerade das Bruchstückhafte manifestiert sich an dieser Stelle des Romans in Form einer sprachlichen Aneinanderreihung von unterschiedlichsten Bezeichnungen für das Wort *Fragment*. Darunter findet sich auch ein Vergleich mit dem von dem katalanischen Architekten Antoni Gaudí (1852-1926) gerne eingesetzten Gestaltungsprinzip des *Trencadis*. Dabei werden unregelmäßige Keramiksplitter aneinander gefügt, um daraus ein Mosaik entstehen zu lassen. Die einzelnen Teile des *barnarella*-Romans erinnern an diese von Gaudí gerne verwendeten Mosaiksteinchen, die wie Puzzlestücke ineinander passen. Im Klappentext weist die Autorin ausdrücklich auf diese Parallele hin, wenn sie schreibt: „die buchstücke sind den keramikbruchstücken des barceloneser architekten don antoni gaudí-um nachempfunden.“ (B, 4)

5.1.3 Anklänge an Arno Schmidt im ersten Motto

In der losen Aneinanderreihung der einzelnen Fragmente des Romans steckt eine weitere, bereits im ersten Motto markierte intertextuelle Anspielung auf Arno Schmidts mehrspaltiges Riesenwerk *Zettel's Traum* (1970), für dessen Materialsammlung der Autor rund 120 000 Zettel anlegte. So lautet der dem ersten Kapitel vorangestellte Leitgedanke: „und loses Blattwerk heißt hier soviel/wie welcher von zettels träumen“ (B, 17). Im Laufe der Lektüre des ersten Kapitels werden aber nicht nur durch die lockere Verbindung der einzelnen Fragmente Assoziationen zu dem in acht Bücher geteilten Roman des deutschen Schriftstellers hervorgerufen, sondern auch in der den beiden Werken eigenen experimentellen Schreibweise lassen sich Parallelen ziehen. Denn wie Ginka Steinwachs hat sich bereits vor ihr Arno Schmidt in Zusammenhang mit der Psychoanalyse Freuds mit einer neuen Wortkreation beschäftigt, die er *Etym-Theorie* nannte. Unter den Ethyms versteht der Autor „neue wortähnliche Gebilde“[14], die - analog zu Ginka Steinwachs' festdeutscher Sprache - das Unbewusste zum Ausdruck bringen sollen. „Denn in jeder Äußerung stecken assoziativ wie übers Schriftbild aufdeckbare divergierende Bedeutungen [...]“[15] für Arno Schmidt. Hinter einer solchen Vorstellung verbirgt sich die wissenschaftlich nicht fassbare Idee des

14 Arno Schmidt: Zettel's Traum. Frankfurt am Main: Fischer, ^{4}1986. S. 25.
15 Wolfgang Proß: Arno Schmidt. München: Beck, Verlag Edition Text und Kritik, 1980. S. 74.

Autors, dass phonetisch verwandte Worte im Hirn nebeneinander situiert sind, wodurch die sogenannten Freudschen Versprecher begünstigt werden. Auf alle Fälle geht aber auch Arno Schmidt davon aus, dass Sprache sowohl Ausdruck des Ich-Bewusstseins sein kann als auch Zeichen des Unbewussten.

So steckt in diesem intertextuellen Verweis an so markanter Stelle weit mehr als die bloße Referenz auf das fragmentarische Hauptwerk Arno Schmidts. Denn in Hinblick auf die Sprachkonzeption Ginka Steinwachs' lässt die deutsche Autorin durch diese Markierung ihrem Vorbild Arno Schmidt eine Hommage zuteil werden und knüpft, wie der Leser in der Folge erst feststellen wird, an die von ihm gepflegte „polyphone Verdichtungsarbeit“[16] an.

5.2 Intertextualität und Metatextualität

Neben diesen textexternen Markierungen in den Paratexten finden sich im *barnarella*-Roman auch innerhalb des Werkes zahlreiche mehr oder weniger gleichrangig nebeneinander befindliche transtextuelle sowie transmediale Verweise, die in unterschiedlichster Form auftreten können. Fast ausschließlich handelt es sich dabei um eine kommentierende und kritische Auseinandersetzung Ginka Steinwachs' mit den unterschiedlichsten Autoren und deren Werken, wobei wörtlich zitierte und als solche gekennzeichnete Textstellen dabei selten auftreten. Viel eher modifiziert die Schriftstellerin Fragmente anderer Werke, deren Autoren für sie aus unterschiedlichsten Gründen von Bedeutung sind, fügt diese neu zusammen und lässt daraus ihr Romangeschehen erwachsen, wie im ersten Teil dieses Kapitels zu zeigen ist. Dabei begegnet man in *barnarella* vermehrt den von ihr sogenannten „[...] Heilige[n] der franko-katalanischen Gemeinde der Säulenheiligen der Weltkunst“ (BM, 115), wozu unter anderem die Künstler Salvador Dalí, Luis Buñuel, Antoni Tàpies sowie auch Antoni Gaudí zählen. Die häufige Thematisierung dieser künstlerischen Autoritäten ist nach Werner Wolf bereits ein Indikator für das explizite Vorhandensein von intermedialen Formen, welchen es im zweiten Teil dieses Abschnitts nachzugehen gilt.

16 Ebda., S. 76.

5.2.1 Carl Einsteins *Bebuquin* (1912) als Vorbild für *barnarella*

Das zentrale Anliegen der Schriften Ginka Steinwachs' lässt sich mit den Worten der Autorin „nieder mit der einfachen abbildung der wirren/kl/ICH/keit“ (B, 146) sehr prägnant umreißen. Diese Absicht teilt die Schriftstellerin mit literar-historischen Strömungen wie dem Surrealismus oder dem Expressionismus, dem unter anderem auch Carl Einsteins Erstlingswerk *Bebuquin oder Die Dilettanten des Wunders* (1912) zugeordnet wird[17]. Gerade in diesem auch liebevoll „carolus pedrolus“ (B, 145) genannten Autor sieht Ginka Steinwachs den Erfinder der experimentellen Schreibweise, bei der durch Techniken wie Polyphonie, Defokalisierung und Collage das realitätsbezogene Erzählen unterminiert wird. Dieses dem *Bebuquin* eigene innovative Textbildungsverfahren dient dem *barnarella*-Roman als Vorbild, worauf das dem „geist des unbekannten innovators“ (B, 147) Carl Einstein gewidmete fünfzigste Fragment sehr offensichtlich hinweist. An dieser Stelle wird also durch die „Einzeltext-Referenz“[18] zugleich auch eine „System-Referenz“ erzeugt; das heißt, es wird eine Beziehung zwischen der für den *Bebuquin* signifikanten Textgestaltung und jener des *barnarella*-Romans hergestellt. Doch worin liegen die von Ginka Steinwachs akzentuierten Parallelen der Darstellungstechnik der beiden Werke?

Zwar wird im *Bebuquin* wie auch im *barnarella*-Roman „[...] auf grammatisch-syntaktischer Ebene eine herkömmliche Erzählhaltung [...]“[19] imitiert, doch zugleich kommt es auf derselben Stufe auch zu semantischen Diskrepanzen, welche in erster Linie dazu dienen, einer einheitlichen Handlungs- und Personendarstellung entgegenzuwirken. Die Ablehnung der konventionellen darstellenden Elemente sowie der mimetischen Raum-Zeitdarstellung innerhalb des *Bebuquins* zeigt sich besonders an Passagen wie dieser, die den Ausklang eines geselligen Abends bei Bebuquin thematisiert, dem auch Hetäre und Euphemia beiwohnen:

17 Neben der expressionistischen Etikettierung des Werkes, welche unter anderem von Reto Sorg in seinem Werk *Aus den Gärten der Zeichen* vertreten wird, gibt es auch Stimmen, die *Bebuquin* eher dem Kubismus zuordnen. Der gemeinsame Berührungspunkt dieser beiden Strömungen liegt aber sicher in der ihnen eigenen Entsagung auf eine konventionelle Wirklichkeitsabbildung.

18 Ulrich Broich/Manfred Pfister: Intertextualität. S. 48-58.

19 Andreas Kramer: Die „verfluchte Heredität loswerden“. Studie zu Carl Einsteins Bebuquin. Münster: Kleinheinrich, 1990. S. 24.

> Der fahle Morgen betupfte die Scheiben.
> Er krauchte die Häusermauern hinunter.
> Die drei Leute ängstigten sich vor der Trennung.
> Denn man geht erst wenn die Erschöpfung vollendet ist.
> Sie kauerten zusammen, eine kalte, fechte Schlange zog sich immer enger um die drei.
> Der Schreck des Farbwechsels der übergehenden Zeiten machte sie stumm. Die Nacht, welche die vom Licht übergrellten Gesichte liebt, starb in den Tag hinein. Man fühlte, man müsse die Nächte zu einem ernsten Training benutzen, denn die drei wollten um jeden Preis Visionäre werden, ganz unmenschlich sein. Sie waren ihres Körpers und seiner Formen unabweislich müde geworden und spürten, daß sie sich verzerren müßten.
> Unter der blöden Sonne gingen die Grauen heim.[20]

Die auffällige Zeilengliederung und der vermehrte Einsatz von Kurzsätzen an Stellen wie dieser dienen Carl Einstein einerseits dazu, die Bewegung der Geschehnisse darzustellen[21], und andererseits wird durch diese, der Lyrik verwandten Elemente auch Sprachmelodie erzeugt. Ähnliche Bedeutung kommt auch den außergewöhnlichen typographischen Arrangements im *barnarella*-Roman zu, in dem ebenfalls häufig elliptische Kurzsätze und Zäsurierung Anwendung finden, wie zum Beispiel an Hand folgenden Abschnitts zu sehen ist:

> schreiben ist übersetzen - aus einer engel- in eine menschensprache ::::::::::::::::::::::::::
> das heißt, gedanken in worte - namen - bilder in zeichen ::::::: (B, 134)

Wenn auf das traditionelle Erzählen in den beiden Romanen also verzichtet wird, so bietet sich doch genügend Raum für poetologische und theoretische Reflexionen, wie an dem oben skizzierten Exempel aus *barnarella* erkennbar ist. Gerade durch die Zurückweisung der darstellenden Elemente und der gleichzeitigen Aufnahme von reflexiven sowie nicht-narrativen Teilen entziehen sich die von den Autoren als Romane bezeichneten Texte einer eindeutigen Gattungszugehörigkeit. Viel mehr handelt es sich bei den Schriften, wie Ginka Steinwachs selbst schreibt „[...] um eine

20 Carl Einstein: Bebuquin. Die Dilettanten des Wunders oder die billige Erstarrnis. Stuttgart: Reclam, 1985. S. 21f.

21 Vgl. Andreas Kramer: Die „verfluchte Heredität loswerden“. S. 25.

amalgamierung ad hoc von textsorten wie himmelsrichtungen wie winden[...], die bei seinen geliebtgelobten lesern [...] einiges voraussetzt.“ (B, 145)

Wie auf Handlungsebene so wird auch bei der Figurengestaltung auf eine homogene Darstellung verzichtet. Carl Einstein bricht nicht nur wie auch Ginka Steinwachs in ihrem Roman „[...] mit der festlegung der figuren auf ein geschlecht“ (B, 146), sondern lässt zudem auch die Konturen zwischen den Personen verschwimmen. Durch den ständigen Wechsel der Fokalisierung im *Bebuquin*[22] kann, wie unter anderem Heidemarie Oehm meint, nicht immer eindeutig zwischen auktorialer Erzähler- und Figurenrede unterschieden werden, wodurch eine starke Identifikation zwischen dem Autor und seinen Figuren entsteht.[23] So findet sich in der Figur Bebuquin der Autor selbst wieder, dessen Alter Ego zugleich auch in Nebukadnezar Böhm dargestellt wird. Eine solche Schreibdisposition liegt auch im *barnarella*-Roman vor, die durch die Vermischung der diegetischen Ebenen noch zusätzlich begünstigt wird. Dadurch ist nicht immer eindeutig ersichtlich, ob nun die Schriftstellerin Barnarella oder die Autorin Ginka Steinwachs spricht.

In Ginka Steinwachs‘ Worten lassen sich diese oben skizzierten Charakteristika der Romangestaltung des *Bebuquin*, die auch für ihr Werk von Bedeutung sind, folgendermaßen kurz und bündig zusammenfassen: „simultaneität anstelle von kausalität./perspektivsplitterndes anstelle von deskriptiv-schillerndem.“ (B, 146)

5.2.2 Dr. John C. Lilly und der Isolationstank

Das Adjektiv, das eine solche dem *barnarella*-Roman zugrundeliegende Romankonzeption wohl am treffendsten beschreibt, ist das von der Autorin im Zusammenhang mit ihrer Kunst gerne verwendete Wörtchen „anders“. Doch auch der von dem Neurophysiologen Doktor John Canningham Lilly 1954 erfundene Isolationstank, in dem sich die Protagonistin achtzehn Stunden am Tag mit Ausnahme ihrer Arbeitszeiten aufhält, „[...] fängt wie fast alle dinge von belang mit dem wörtchen »anders« an.“ (B, 172) Dieser Terminus charakterisiert also den von Reizentzug geprägten Zustand in dem Tank, bei dessen genauerer Beschreibung im neunundfünfzigsten Fragment

22 Vgl. Ebda., S. 42.
23 Vgl. Heidemarie Oehm: Die Kunsttheorie Carl Einsteins. München: Fink, 1976. S. 94.

eines der wenigen markierten, direkten Zitate mit genauer Titel- und Seitenangabe vorzufinden ist. Dieses stammt aus Lillys Werk *The Deep Self. Profound Relaxation and The Isolation Technique* (1977), wodurch der von Anfang an mehrmals Erwähnung gefundene Isolationstank in Form eines sehr eindeutigen intertextuellen Verweises näher expliziert wird.

Bei dem Floating-Tank handelt es sich um eine mit warmem, stark konzentriertem Salzwasser befüllte Wanne, die gerade groß genug ist, dass ein Mensch ausgestreckt darin Platz hat. Ursprünglich wurde der Tank von Dr. Lilly für Forschungszwecke entwickelt, um das menschliche Bewusstsein unter völligem Reizentzug zu erkunden. Dabei stellte er erstaunlicher Weise fest, dass man bei freiwilligem Verzicht auf Außenreize „[...] schnell eine Kompensation mittels extrem erhöhter Wahrnehmungsfähigkeit und zunehmender Erfahrung in den Sinnesbereichen vornahm, wenn die bekannten Mittel der äußeren Stimulation fehlten."[24] Das heißt, wider Erwarten kommt es im Tank trotz oder gerade aufgrund des Verzichts auf sensorische Reize zu einer Bewusstseinserweiterung. Dieser mit einer Trance vergleichbare Zustand im völlig dunklen Tank, der zwischen Schlafen und Wachen angesiedelt werden kann, ermöglicht den Probanden eine tiefe Ich-Erfahrung, die in dieser Form in dem oft stressigen, von Reizüberflutung geprägten Alltagsleben nicht eintritt. (Vgl. Kapitel 5.2.5) Während des Aufenthalts im Isolationstank wird man also in eine Art Ur-Zustand versetzt, in dem man sich selbst wie auch die Sprache neu entdeckt. Ein solcher Zustand bietet aber auch die ideale Voraussetzung für die im Surrealismus vermehrt eingesetzte Form der *écriture automatique*, bei der Emotionen und Gedanken ohne entsprechende reflektorische Pausen und Berücksichtigung der grammatikalischen Regeln niedergeschrieben werden. Doch trotz des Versuchs der Autorin in *barnarella* wie auch in anderen ihrer Werke das Unbewusste, Traumhafte durch ungewöhnliche Kombinationen und die Realisation einer Ursprache mit zu artikulieren, konterkariert meiner Ansicht nach gerade der durchstrukturierte Aufbau ihrer Werke diese Absicht.

24 John C. Lilly: Das Zentrum des Zyklons. Eine Reise in die inneren Räume. Übersetzt von Ulli Olvedi. Fankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1976. S. 51.

5.2.3 *An Anna Blume* und die Vertraute Barnarellas

Neben Carl Einstein und Dr. John Lilly zählt auch der bereits mehrmals erwähnte Künstler Kurt Schwitters zu jenen Autoritäten, denen Ginka Steinwachs durch Nennung seines Namens und seiner Werke Ehre erweist. Zwar ermöglichen die zahlreichen Erwähnungen des Erfinders der Merzkunst eine Bezugnahme, doch trotz allem wird dieser nicht zu einem unhinterfragten Vorbild für die deutsche Schriftstellerin, das sie imitieren möchte. Viel eher dienen Ginka Steinwachs Bruchstücke aus seinem Text als „Materiallieferant“ für ihr eigenes Werk.

So finden sich im *barnarella*-Roman neben den Erwähnungen des Merzbaus auch markante Versatzstücke aus dem wohl bekanntesten Gedicht von Kurt Schwitters: *An Anna Blume*[25], das sich durch die eigentümliche Spannung zwischen literarischem Nonsens und Glaubwürdigkeit auszeichnet[26]. Anna Blume steht dabei nicht nur für „[. . .] das mit einem Personennamen versehene figürliche Zentrum, auf das ein Ich hinspricht“[27], sondern bildet auch in Form ständiger Wiederholungen das Zentrum der Merzwelt[28]. Ähnlich wie Anna Blume ist auch Barnarella, deren Name ständig variiert wiederholt wird, der Mittelpunkt der Romanwelt, zu deren engster Vertrauten während ihres Barcelona-Aufenthalts ihre Schwester Anna wird. Bereits hierin kann man nach den bis dahin zahlreichen Nennungen Kurt Schwitters' in *barnarella* eine Anspielung auf das gleichnamige lyrische Du aus dem bekannten Gedicht *An Anna Blume* sehen.

Zu Beginn des achten Kapitels kommt es erstmals zu einer expliziten Nennung des Namens Anna Blume im Anschluss an die in das Tagebuch einmontierten, modifizierten Worte aus dem Gedicht: „ich nICHt. mir meiner mich nicht. ah, die ahnmacht von anna blume.“ (B, 166) Bereits vor dem Hinweis, den die Autorin in Form einer Interjektion

25 Von dem Gedicht *An Anna Blume* liegen mehrere Fassungen vor. Erstmals wurde es im August 1919 in der expressionistischen Zeitschrift *Der Sturm* veröffentlicht. In den folgenden Jahren erschien das Gedicht mehrmals in anderem Arrangement und mit leichten Variationen. Die von mir verwendete Fassung letzter Hand stammt aus einem Brief Kurt Schwitters' an seinen Freund Christof Spengemann vom 29.9.1947.

26 Vgl. Bernd Scheffer: Anfänge experimenteller Literatur. S. 75.

27 Ebda., S. 75.

28 Vgl. Harald Henzel: Literatur an der Grenze zum Spiel. Eine Untersuchung zu Robert Walser, Hugo Ball und Kurt Schwitters. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1992. S. 124.

an dieser Stelle mitliefert, kommt es zuvor an mehreren Stellen des Romans zu Anspielungen auf das Gedicht *An Anna Blume*. So lauten die im dreiundvierzigsten Fragment in den Grabstein eingravierten Worte folgendermaßen: „o du, deiner, dir, dich, bei dessen erwähnung mir alle sechs sinne vergehen." (B, 125) Ein paar Seiten weiter findet sich diese Liebeserklärung Barnarellas an Cellophan: „DIR, geliebter meiner siebenundzwanzig sinne, die blüte und mir die frucht."(B, 139) Trotz der leichten Veränderung der Worte und Pronomina evozieren diese beim Kenner den Ursprungstext, das Gedicht *An Anna Blume*, das wie folgt anfängt: „Oh Du Geliebte meiner 27 Sinne, ich liebe Dir!/Du, Deiner, Dich Dir, ich Dir, Du mir, - - - - wir?"[29]

Laut Bernd Scheffer handelt es sich bei der Formulierung „ich liebe dir!", die in der hier verwendeten Fassung letzter Hand aus dem Jahre 1947 insgesamt dreimal wiederholt wird, nicht bloß um eine Verwechslung des Akkusativs mit dem Dativ, sondern um „[...] eine den 'siebenundzwanzig Sinnen' gemäße Erweiterung des Sprachgebrauchs"[30]. Der Ausbau der sprachlichen Grenzen ist aber auch ein zentrales Anliegen der Autorin Ginka Steinwachs, das sie unter anderem mit den von ihr viel zitierten Autoren James Joyce, Kurt Schwitters und Arno Schmidt teilt, wenngleich die Realisierung dieser Vorstellung bei all den genannten Künstlern auf unterschiedlichste Weise sattgefunden hat. In Ginka Steinwachs' Werk kommt es aber nicht nur durch Mitartikulation einer Sprechweise des Unbewussten zu einer Erweiterung der Leseeindrücke, sondern auch aufgrund des von der Autorin angewandten „Verfahrens der Aufnahme und Veränderung von Vorhandenem"[31]. So schwingt trotz der Übertragung der Pronomina des Gedichts *An Anna Blume* aus der zweiten Person Singular in die erste im *barnarella*-Roman der gesamte Prätext mit, wodurch die theoretisch formulierte Devise der Autorin „mehr - - - ist - - - mehr" (BM, 116) auch in der literarischen Praxis Anwendung findet.

29 Kurt Schwitters: Das literarische Werk. Gesamtausgabe. Herausgegeben von Friedhelm Lach. Bd. 1 (Lyrik). Köln: DuMont, 1998. S. 58.
30 Vgl. Bernd Scheffer: Anfänge experimenteller Literatur. S. 76.
31 Helga Kaspar: Montage, Maximalismus und Manie. S. 3.

5.2.4 Märchenanklänge - *Tausendundeine Nacht*

Dieser Grundsatz mag auch dafür verantwortlich sein, dass sich die Texte Ginka Steinwachs' großteils einer eindeutigen Gattungszugehörigkeit entziehen. Vielmehr stellen sie eine gekonnte Kombination aus dramatischen, musikalischen und filmischen Formen sowie Elementen der Sagen- und Märchenstruktur dar[32]. Insbesondere die als Roman bezeichnete Schrift *barnarella* weist zahlreiche Märchenanklänge auf. So wird gleich an mehreren Stellen des Romans auf den Titel der wohl bekanntesten orientalischen Märchensammlung *Tausendundeine Nacht* angespielt, wobei auch dieser meist in modifizierter Form Erwähnung findet. Ganze dreimal wird der Titel der auf arabisch *Alf laila wa-laila* genannten Sammlung im Zuge einer Analogie in dieser hervorstechenden Typographie in den Text einmontiert:

tausendundeiner
tausendundmeiner
tausendunddeiner
tausendundunserer
tausendundeurer
tausendundihrer
nacht. (B, 28; 59; 95)

Bei dieser modifizierten Nennung des Werkes *Tausendundeine Nacht* werden an die Zahl *tausendundein* verschiedene Possessivpronomen angehängt, wobei sich die ersten beiden Pronomen auf „einer" reimen. Dadurch wird wie so oft die phonetische Ähnlichkeit zwischen den Worten „einer" und „meiner" zum Ausgangspunkt für Ginka Steinwachs' Sprachartistik. Neben den lautlichen Assoziationen zwischen den Worten lassen sich aber auch konstruktive Parallelen mit dem bereits besprochenen Vers „Du, Deiner, Dich Dir, ich Dir, Du mir, - - - - wir?" aus dem Gedicht *An Anna Blume* feststellen. Ganz generell spielt die Zahl „tausendundein" innerhalb des Romans eine nicht zu vernachlässigende Rolle. So findet sich in Barnarellas *tage-sage-fragebuch* folgender Eintrag: „an tausendundunserem tag wird der roman(n) (im rohbau) fertig sein, an welchem ich - [...] seit tausendundeinem tag arbeite t." (B, 120) Tausendundein Tage braucht also Steinwachs' Alter Ego Barnarella um ihr Werk

32 Vgl. Monika Dommel: Ginka Steinwachs. S. 89.

fertigzustellen; genau den Zeitraum, über den sich laut Rahmenhandlung in *Alf laila wa-laila* die fortgeführten Erzählungen erstrecken.

Doch nicht nur die bekannte Märchensammlung *Tausendundeine Nacht* findet in *barnarella* Erwähnung, sondern auch Versatzstücke aus anderen Märchen sind in den Text eingegliedert. So zum Beispiel findet man im sechzehnten Fragment neben der klassischen Märcheneinleiteformel „es war einmal“ (B, 53) auch die bekannten Worte „knusper knusper knäuschen“ (B, 53) aus *Hänsel und Gretel*. Ähnlich wie das Lebkuchenhaus in diesem Märchen besteht auch Barnarellas Appartement aus Essbarem.

> seine wände, decken, böden, türen, fenster sind lebensmittel. sie wurden im stück für stückverfahren höchst aufwendig und produktionsintensiv aus nahrung gepreßt. [...] die ganze rohe gekochte und geräucherte wohnung, barnarellas (mein) pis, [...] gibt sich den anschein, [...] als ob sie nur (einschränkendes nur) aus speisekammer (katalanisch: rebost) und kühlschrank (kat: nevera) bestünde. (B, 83)

Im Zusammenhang mit dieser Beschreibung von Barnarellas Wohnung wird nicht nur auf die Erzählung *Hänsel und Gretel* respektive auf das *Märchen vom Schlaraffenland* angespielt, sondern es kommt auch zu einer ironisch-kritischen Auseinandersetzung mit den heutzutage vermehrt auftretenden Essstörungen. Denn auch Barnarella leidet an einer solchen Erkrankung und das, obwohl Lebensmittel bei ihr wie auch in unserer westlichen Welt im Überfluss vorhanden sind, wie uns die obige Beschreibung sehr plastisch vor Augen führt. Die magersüchtige “anoregin(k)a rex in coelis“ (B, 116), wie Barnarella auch genannt wird, kann aber all das ihr zur Verfügung stehende Essen nicht schätzen, da sie immer an den Kalorienwert denken muss (Vgl. B, 84).

Der zwar als Roman deklarierte Text *barnarella* erzählt aber nicht nur ähnlich wie das Märchen phantastisch-wunderbare Begebenheiten und Zustände, sondern weist auch so manches von Stefan Neuhaus[33] dargestellte typische Merkmale dieser Gattung auf. Denn wenngleich die Figuren im *barnarella*-Roman ähnlich wie im Volksmärchen „eindimensional“ dargestellt und nicht weiter psychologisiert werden[34], so verfügen Barnarella und Cellophan zumindest über einen sprechenden Namen ähnlich wie

33 Vgl. Stefan Neuhaus: Märchen. Tübingen/Basel: A. Francke Verlag, 2005. S. 3-9.
34 Vgl. Ebda., S. 5.

Rotkäppchen, Schneewittchen oder Dornröschen. Auch die für das Märchen beliebte Figur der Königin, personifiziert durch eines der vielen „Iche“ von Barnarella, fehlt in Ginka Steinwachs' Roman nicht. Nach ein paar Verwicklungen wird die in *barnarella* erzählte Liebesgeschichte schlussendlich dem für das Märchen typischen Happy-End zugeführt.[35] Die Komplexität der Sprache sowie die genaue Festlegung des Schauplatzes wiederum sind laut Stefan Neuhaus eher Merkmale des Kunstmärchens.[36] Neben den Strukturanalogien mit der Gattung des Märchens finden sich im *barnarella*-Roman aber auch zu Texten aus dem biblischen respektive mythologischen Bereich Parallelen, wodurch sich der Text einer eindeutigen Gattungszuschreibung entzieht.

5.2.5 Mythologie - Scylla und Charybdis

In außergewöhnlicher Weise gelingt Ginka Steinwachs durch zahlreiche Referenzen und Stilmischungen in ihrem Roman *barnarella oder das herzkunstwerk in der flamme* ein gekonnter *Genre-Mix*, den sie selbst „[...] bewusst trivialisierend, d[en] des Mischmasch genannt [hat]“.[37] So finden auch mythologische Gestalten wie die beiden sich in der Meerenge von Messina gegenüber hausenden Meeresungeheuer Scylla und Charybdis in den Text Einzug. Bereits in der Antike bezeichnete das Sprichwort „zwischen Scylla und Charybdis“ eine Situation, in der man ein doppeltes Risiko eingeht. Auch Odysseus ist laut Homer[38] diesen beiden Monstren auf seinen Irrfahrten begegnet, wobei er zwar Charybdis ausweichen konnte, dafür aber sechs seiner Männer an die Scylla verlor. Das Navigieren und Steuern allerdings durch die Werke der Weltliteratur stellt im Übrigen auch James Joyce in dem von ihm mit den Worten „Skylla und Charybdis“ überschriebenen neunten Kapitel des *Ulysses*[39] dar.

Ginka Steinwachs hingegen transponiert die beiden antiken Ungeheuer in den modernen Großstadtdschungel und lässt diese zu einem Sinnbild für die Gefahren werden, denen der städtische Mensch meist unwissentlich ausgesetzt ist. Dabei gestaltet die Schriftstellerin „[...] die antike scylla im bilde der modernen rolltreppe und die

35 Vgl. Ebda., S. 5.
36 Vgl. Ebda., S. 8.
37 Barbara Alms: Wiederkehr des Barock. S. 31.
38 Vgl. Homer: Odyssee. Übersetzt von Roland Hampe. Stuttgart: Philipp Reclam, 1979. 12, 206-260.
39 Vgl. James Joyce: Ulysses. Übersetzt von Hans Wollschläger. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996. S. 252-297.

altgriechische charybdis in der allegorie des isolationstanks neu [...]“[40] (B, 90). So steht das vordergründig vielversprechende Leben des *Rock'n'rolltreppengängers* ganz im Zeichen des Alltagsstresses, permanenter Reizüberflutung und damit gekoppeltem Ich-Verlust, während jenes des *Isotankers* durch den Verzicht auf Außenreize geprägt ist, wodurch es aber zu einem Ich-Gewinn kommt. Doch beide Möglichkeiten entpuppen sich bei genauerer Betrachtung als ein bedauerlicher Zustand, wie Ginka Steinwachs in der Veröffentlichung ihrer Poetikvorlesung aus dem Jahre 1988/89 unter dem Titel *die feder im mund/der mund in der welt* (2002) schreibt, denn „reizüberflutung im strudel macht stumpf. reizentzug/oder reizunterflutung/auf dem fels macht blöde.“[41] Doch wie kann man diesen beiden städtischen Gefahren entkommen? Laut Ginka Steinwachs gelingt dieser Balanceakt nur, indem Isotanker wie Barnarella oder sie selbst „[...] im tank für die anderen, für die benutzer der rolltreppe [...] nach einer französischen formel: POUR CHERCHER DES HOMMES“ (B, 175; Hervorhebung im Original) schreiben. In diesem Sprichwort steckt zugleich auch eine Anspielung auf die bekannte französische Redewendung „Cherchez la femme“ - „Mach die Frau ausfindig“, die erstmals in *Les Mohicains de Paris* (1864) des älteren Alexandre Dumas in Form eines Ausspruchs des Polizisten Jackal zu finden ist.

Den Menschen die Möglichkeit zu bieten, (zu) sich selbst zu finden, ist also das erklärte Ziel der Werke Steinwachs'. Doch der Versuch, den Menschen aus den Fängen Scyllas und Charybdis' zu helfen, gestaltet sich, wie die Autorin selbst resignierend feststellt, schwieriger als angenommen, da nicht jeder Leser die von ihr gebotene Lebenshilfe in ihrem Text erkennt. Ähnlich wie Arno Schmidt, der sein Riesenwerk *Zettels Traum* nur ungefähr vierhundert Lesern zutraute, stellt sich auch Barnarella, beziehungsweise die Autorin selbst im *barnarella*-Roman im Abschluss an die Darstellung der Gefahren der modernen Großstadt folgende Frage: „welcher zuschauer, leser, hörer wird IHR/ mir je gerecht?“ (B, 175)

40 An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass anderen Orts meist die Charybdis in Form der Rolltreppe und die Scylla als Isolationstank dargestellt werden. Hierzu vgl.: Ginka Steinwachs: die feder im mund/der mund in der welt. S. 78-106. respektive Ginka Steinwachs: barnarella. S. 174.

41 Ginka Steinwachs: die feder im mund/der mund in der welt. S. 103.

5.2.6 Verhältnis Künstler und Rezipient

Dass die Schriften von Ginka Steinwachs keine einfache Lektüre darstellen, sondern ganz im Gegenteil dem Leser so manches Rätsel wie auch Arbeit aufbürden, ist von der Autorin beabsichtigt. Zugleich stößt diese ihren Texten inhärente Forderung an den Rezipienten aber auch auf Unverständnis, wodurch die fiktive Figur Barnarella, deren Ansichten gerade an solchen Stellen mit jenen der realen Autorin Ginka Steinwachs immer mehr verschmelzen, die Bedeutung ihrer Künstlerschaft von einem Großteil der Öffentlichkeit nicht anerkannt sieht. Dieses gebührende Einfühlungsvermögen ihres Publikums vermisst auch *Josefine, die Sängerin* aus der gleichnamigen, mehrmals in *barnarella* erwähnten Erzählung von Franz Kafka aus dem Jahre 1924. Denn so wie Josefine „ihrer Meinung nach vor tauben Ohren [singt]“ und „[...] auf wirkliches Verständnis, wie sie es meint, längst verzichten gelernt [hat]“[42], fühlt sich auch Barnarella von vielen ihrer Leser unverstanden. So ist das ganze fünfundvierzigste Fragment dem „kleine[n] gegenöffentliche[n] publikum“ (B, 131) gewidmet, das laut Barnarella als ein Korrektiv für die große, wenig einsichtige Öffentlichkeit gesehen werden kann. (Vgl. B, 130) Nur eine kleine Gruppe erkennt, dass in ihren Schriften sowie in Josefines Gesang das Potenzial steckt, den Rezipienten aus der Trostlosigkeit seines Alltags zu retten. Barnarella teilt also mit der singenden Maus die Überzeugung, dass ihr jeweiliger künstlerischer Ausdruck dem Volk aus seiner Einsamkeit hilft und wenn er schon „[...] das Unglück nicht vertreibt, so gibt er [...] wenigstens die Kraft es zu ertragen.“[43] Gleichzeitig braucht aber auch Josefine respektive Barnarella das Publikum für ihre Darbietungen, wodurch eine reziproke Abhängigkeit zwischen dem Künstler und seinem Publikum entsteht. Worin liegt nun aber die spezielle Wirkung von Barnarellas respektive Josefines künstlerischem Schaffen? Bei beiden ist offensichtlich der Erfolg eng an das Auftreten und die Art und Weise ihrer Kunstdarbietung gekoppelt, denn „[...] es ist zum Verständnis ihrer Kunst notwendig, sie nicht nur zu hören sondern auch zu sehn.“[44] Wer die Lesungen Ginka Steinwachs' kennt, weiß, dass diese, ähnlich wie Josefines Gesang, mehr einer Performance-Darbietung gleichen, bei der alle Sinne angesprochen werden.

42 Franz Kafka: Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse. In: Franz Kafka: Ein Landarzt und andere Prosa. Stuttgart: Philipp Reclam, 1995. S. 122-141. S. 125.
43 Ebda., S. 129.
44 Ebda., S. 124.

Im Zuge der Auseinandersetzung mit der Stellung des Künstlers innerhalb der Gemeinschaft stellt Ginka Steinwachs eine „affirmative Beziehung“[45] zu dem mehrmals erwähnten Prätext *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse* von Franz Kafka her, wobei dieser die Ansichten und Emotionen der Autorin zusätzlich stützt. Gerade in diesem Zusammenhang kommt es zu einer starken Identifikation ihrerseits mit Josefine, deren Schicksal sie teilt. Denn so wie Josefine schlussendlich unverstanden „[...] in geistiger Erlösung vergessen sein [wird] wie all ihre Brüder“[46], wird auch Barnarella beziehungsweise Ginka Steinwachs zunehmend von der „großen majuskulöse[n] öffentlichkeit [...] von der speicherdiskette“ (B, 131) gelöscht.

5.2.7 Das Frida Kahlo-Syndrom oder Autotextualität

Bei all den transtextuellen Verweisen im *barnarella*-Roman auf die unterschiedlichsten Schriften anderer Autoren wie Carl Einstein oder Kurt Schwitters darf nicht außer Acht gelassen werden, dass „[...] ein Text sich auch auf einen Text des gleichen Autors beziehen kann [...]“[47]. Dieses auch als „Auto- oder Intratextualität“[48] bekannte Phänomen findet sich durchgehend in den späteren Texten von Ginka Steinwachs wieder, wobei die Schriftstellerin einerseits auf sich selbst als Person referenziert und andererseits auch immer Bruchstücke aus ihren bereits vorhandenen eigenen Texten in die neuen Schriften einarbeitet. Diese von Ginka Steinwachs absichtlich eingesetzte Methode bezeichnet sie selbst nach der bekannten mexikanischen Malerin als „frida kahlo-syndrom“ (B, 19), deren Œuvre sich großteils aus Selbstporträts zusammensetzt. Linde Salber bringt das künstlerische Schaffen der meist dem Surrealismus zugeordneten Malerin mit folgenden Worten auf den Punkt: „In ihrem malerischen Werk, das man als künstlerische Autobiographie eingeschätzt hat, meint man die Selbstkonfrontation, Selbstauslegung und Selbstbespiegelung eines Frauenlebens sehen zu können.“[49] Genau diese Worte charakterisieren aber auch den *barnarella*-Roman von Ginka Steinwachs, die darin mit den ihr zur Verfügung stehenden Mitteln ebenfalls versucht, sich selbst darzustellen. Dies erfolgt einerseits durch das ständige Einweben ihres Namens

45 Ulrich Broich/Manfred Pfister: Intertextualität. S. 39.
46 Franz Kafka: Josefine. S. 141.
47 Ulrich Broich/Manfred Pfister: Intertextualität. S. 48.
48 Ebda., S. 48.
49 Linde Salber: Frida Kahlo. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1997. S. 7.

in die verschiedensten Worte, wie zum Beispiel in das „steinwachs-figuren-kabinett der lüste“ (B, 32), respektive in der Abwandlung des I-Ging zu „I-GINGKA“ (B, 178; Hervorhebung im Original) oder aber andererseits durch das Beschreiben ihrer Vorfahren, denen das gesamte achtundzwanzigste Fragment gewidmet ist.

Zudem stellt der Roman *barnarella oder das herzkunstwerk in der flamme* ein Résumé ihres gesamten künstlerischen Schaffens dar. Hier „[...] finden sich alle Themen wieder, die die Werke Steinwachs' begleiten: essen, schlafen und lieben, Oralität, Flüssigkeiten, kosmische Übergänge [...]“[50]. Das heißt, in diesen Text flicht die Autorin alt bekannte Themen, Wortkreationen sowie ganze Fragmente aus ihren früheren Texten ein. So liegt die Darstellung der universalen Relevanz des Essens, die auch an manchen Stellen von *barnarella* thematisiert wird (Vgl. B, 29; 82ff.), dem gesamten Roman *marylinparis* (1978) zugrunde. Doch auch selbst kreierte Neologismen ziehen sich wie ein roter Faden durch die Werke von Ginka Steinwachs. Dazu zählen unter anderem das Sprachspiel „kos-misch; kos-melegisch; kos-melodisch“ und die Wortkreationen „originalfälschung“, „vogelfrei ko-autorin“ und „ORI/GINKA/L“, die sich sowohl in *G-L-Ü-C-K. rosa prosa. originalfälschung* (1992) als auch in der Erzählung *Die Meisterschläferin* (1988) mehrmals wiederfinden lassen. Generell wird die oft leicht variierte Wiederholung von Altbekanntem aus ihrem eigenen Werk sowie auch aus Texten anderer Autoren als ein Stilmittel von Ginka Steinwachs gesehen, wie Astrid Kühbauch in ihrer Diplomarbeit ausführt[51]. Besonders prägnant äußert sich diese beliebte Methode der Schriftstellerin im fünfunddreißigsten Fragment, in dem Ginka Steinwachs mit kleinen Veränderungen, Umstellungen und Auslassungen die kurze Erzählung *Die Meisterschläferin* einmontiert. Das ist gerade an Hand der folgenden Passage aus der eben erwähnten Erzählung gut ersichtlich:

> ich [...] hieronyma (k) anonyma im gehäus [...] arbeite im liegen.
> ich arbeite im liegen, weil - - langes weil - - alles geschehen zwischen HIMMEL und ERDE sich auf dem horizont abspielt, diesem dotterbett der schöpfung des dirigenten, gelobt sei sein name, und zwar aus der losen

50 Carole Kahn: Barnarella. S. 77.

51 Siehe: Astrid Kühbauch: RECYCLING. untersuchungen zur textorganistion von Ginka STEINWACHSs „Der schwimmende Österreicher“ anhand der klassen „wiederholung“ und „variation“. Innsbruck: Dipl., 1993.

> la main.[52]

Diese Stelle findet sich nun auch geringfügig verändert in *barnarella* wieder, wobei die auffälligste Variation neben ein paar Auslassungen aus dem hier ergänzten „(F)“ vor dem „liegen“ resultiert. Durch das Hinzufügen dieses einzelnen Buchstabens wird nicht nur die Ähnlichkeit zwischen den Wörtern „liegen“ und „fliegen“ hervorgekehrt, sondern auch der von Ginka Steinwachs so beliebten Polysemie zum Ausdruck verholfen.

> [...] hieronyma (k)anonyma im gehäus, aber arbeitet im (F)liegen. ich arbeite im (F)liegen, weil ****langes weil**** alles geschehen zwischen HIMMEL, gesellschaft mit beschränkter haftung und erde (w)erde erde, sich auf dem horizont abspielt, dem lotterbett der schöpfung und dotterbett des dirigenten, gelobt sei sein name. (B, 109)

Dieses eben skizzierte Beispiel steht stellvertretend für die von der Autorin gerne angewendete Methode der Autotextualität. Schließlich greift Ginka Steinwachs bei der Abfassung ihrer Schriften nicht nur auf Texte anderer Autoren zu, sondern bedient sich auch aus ihrem eigenen literarischen Fundus frei nach dem in ihrem Roman *G-L-Ü-C-K* formulierten Motto: „ich habe nie etwas anders gesucht als das gefundene.“[53]

5.3 Intermedialität

Neben den zahlreichen Verweisen innerhalb des Mediums der Druckschriftlichkeit finden sich im Roman *barnarella oder das herzkunstwerk in der flamme* aber auch zahlreiche Referenzen zu anderen Medien wie dem Film oder den bildenden Künsten wieder. Gerade „[...] im Zeichen postmodernen Experimentierens mit den Grenzen des Erzählens [...]“[54] kommt es ab dem zwanzigsten Jahrhundert vermehrt zu intermedialen Kontakten innerhalb der Erzählkunst. Dabei kann die Darstellung der Begegnung der verschiedensten Künste von der lediglichen „Thematisierung eines anderen Mediums“[55] über die Imitation bis hin zu einer Medienverschmelzung reichen.

52 Ginka Steinwachs: Die Meisterschläferin. In: Sonia Nowoselsky-Müller (Hg.): ein mund von welt: ginka steinwachs. TEXT//S//ORTE//N//. Bremen: Zeichen und Spuren Verlag, 1989. S. 164-167.
53 Ginka Steinwachs: G-L-Ü-C-K. rosa prosa. originalfälschung. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992. S. 16.
54 Werner Wolf: Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? S. 95.
55 Ebda., S. 87.

Doch zu welchen Künsten und vor allem auf welche Art und Weise stellt nun Ginka Steinwachs im *barnarella*-Roman einen intermedialen Kontakt her? Vorweggenommen sei an dieser Stelle, dass der Großteil der von Ginka Steinwachs im Zuge einer „intendierten Intermedialität“[56] erwähnten Künstler sich in ihrem Werk mit der Technik der Collage oder jener der Variation auseinandersetzt; zwei Verfahren, die auch für die Struktur von Ginka Steinwachs' Schriften konstituierend sind. Im Folgenden soll versucht werden, den für den *barnarella*-Roman wichtigen intermedialen Bezügen nachzugehen, wobei die einzelnen Kapitel in die verschiedensten Künste untergliedert sind, zu denen im Roman eine Referenz hergestellt wird.

5.3.1 Architektur

Der Bezug zu architektonischen Besonderheiten ist im *barnarella*-Roman besonders markant ausgeprägt, handelt es sich doch dabei um den momentan letzten der insgesamt drei Städteromane von Ginka Steinwachs, der sich vor dem Hintergrund der Stadt Barcelona abspielt. Durch zahlreiche Referenzen auf städtische Besonderheiten wie den Montjuïc, die Pedrera oder die Sagrada Familia wird zu Beginn des Textes die Hauptstadt Kataloniens als ein „l'espace strié“[57] - das heißt, als geschlossener und extensiver Raum - markiert, wobei die Erwähnung dieser architektonischen Spezifika dem Rezipienten als Vorstellungshilfe dient. Doch diese „Wirklichkeitsreferenz“[58] wird im Laufe des Romans mehr und mehr konterkariert, da die Großstadt Barcelona zunehmend in Bewegung gerät und sich zu einer Schwittersäule empor türmt, wodurch aus dem „l'espace strié“ ein „l'espace lisse“[59], sprich ein glatter Raum, wird. Dadurch gelingt es Ginka Steinwachs mit ihrem Städteroman einerseits die unaufhörliche Überführung dieser beiden Formen darzustellen und andererseits macht sie auf diese Weise auch darauf aufmerksam, dass sich gerade Großstädte immer mehr zu nomadischen Orten verwandeln.

56 Ebda., S. 100.
57 Gilles Deleuze/Félix Guattari: Le lisse et le strié. In: Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizpophrénie.* Paris: Éditions de Minuit, 1980. S. 592-626. S. 592.
58 Werner Wolf: Intermedialität. S. 183.
59 Gilles Deleuze/Félix Guattari: Le lisse et le strié. S. 592.

5.3.1.1 Barcelona und Antoni Gaudí

In *barnarella oder das herzkunstwerk in der flamme* wird durch zahlreiche örtliche Details auf die den Rahmen des Geschehens gebende Stadt Barcelona verwiesen, wenngleich sich ein Großteil der Handlung viel eher im Himmel über Barcelona abspielt. Dabei werden neben dem gotischen Viertel, in dem Barnarella wohnt, dem Plaça de Catalunya, den Ramblen und den beiden Hausbergen Montjuïc und Tibidabo vor allem die Bauwerke des katalanischen Architekten Antoni Gaudí (1852-1926) erwähnt, die Barcelona ihr unverwechselbares Aussehen verleihen. Gaudí zählt zu den wohl bedeutendsten Vertretern des *Modernisme*, einer Spielart des Jugendstils, der den traditionellen Baustil ablehnt zugunsten neuer, der Natur angepasster Formen. So lässt sich der Architekt unter anderem bei seiner Konstruktion der Säulen für die Sagrada Familia von der Natur, genauer den Bäumen, inspirieren.[60] Neben diesen organischen Formen seiner Bauwerke ist vor allem auch die von ihm häufig angewendete Technik der Mosaikkunst, der die einzelnen Fragmente des *barnarella*-Romans nachempfunden sind, für seine Bauten charakteristisch.

Die häufige Nennung dieser Toponyme und Sehenswürdigkeiten dient einerseits dazu, auf die den Rahmen des Geschehens gebende Großstadt Barcelona zu referenzieren, und andererseits markieren diese Angaben provisorische Punkte in einem bewegten Raum. Denn im Gegensatz zu anderen Großstadttexten wie zum Beispiel *Manhattan Transfer* (1925) von John Dos Passos lässt Ginka Steinwachs in ihren Stadtromanen *marylinparis* und *barnarella* den städtischen Raum ausschließlich durch den Raster dieser architektonischen Besonderheiten und nicht durch die „[...] Beschreibung der immensen Detailfülle der städtischen Dingwelt“[61] respektive durch das Zusammentreffen von Menschenmengen entstehen. Zwar finden sich im Roman sehr wohl Hinweise darauf, dass es sich bei Barcelona um eine Großstadt mit „zwei (2) zwei millionen einwohner auf dem ..... stadtgebiet“ (B, 162) handelt, doch die Darstellung des regen Treibens der Menschen in der Stadt fehlt. Dafür gerät mit dem Fortlauf der Handlung die Stadt selbst in Bewegung und wird auf diese Weise zu einem Sinnbild

60 Vgl. Rainer Zerbst: Gaudí. 1852-1926. Antoni Gaudí i Cornet - ein Leben in der Architektur. Köln: Taschen GmbH, 2002. S. 30.

61 Erk Grimm: Semiopolis: Prosa der Moderne und Nachmoderne im Zeichen der Stadt. Bielefeld: Aisthesis-Verl., 2001. S. 200.

der modernen kapitalistischen Welt.

5.3.1.2 Entstehung der vertikalen Stadt

Im Laufe des Romangeschehens bewegt sich nun also die von Antoni Gaudís Wirken nachhaltig geprägte Stadt Barcelona mit all ihren Sehenswürdigkeiten, Plätzen und architektonischen Besonderheiten in die Höhe und verwandelt sich in eine „**M**onstrum **M**etropole“ (B, 100; Hervorhebung im Original). Dieses Ereignis wird im Zuge einer Zeitungsmeldung des Hamburger Abendblattes wie folgt beschrieben:

> *das breite BARCELONA geht in die höhe. eine zweimillionenstadt richtet sich aus der horizontalen in die vertikale auf. [...]*
> *bereits seit einer woche verkehren die ramblen als aufzüge für personen und kraftfahrzeuge. außerdem haben sich dem TORRE DE BARCELONYLON beidseitig schwebebahnen angesetzt. die einen befördern die bevölkerung zum tibidabo hinauf und die anderen zum hafen von barceloneta (fischervorort von B.) hinunter. dann haben bahnen und busse nachgezogen und ihre waagrechten fahrspuren, rinnen, wege, geleise mit einem schlag = = = wie durch magie = = = auf die senkrechte umgestellt.* (B, 150)

Die Spitze dieses Turms ziert der Sühnetempel der Sagrada Familia, wodurch der christlichen „Vorstellung einer Himmelskathedrale“[62] eine bildliche Entsprechung zuteil wird. An diesem Punkt befindet sich auch der Firmensitz der Gesellschaft „HEAVEN LIMITED & company“ (B, 187), in der Barnarella versucht, zwischen Himmel und Erde, Wirklichkeit und Traum zu vermitteln. Doch einem solchen Bau von Hochhäusern, Wolkenkratzern oder wie in diesem Falle einer Säule, ist, wie Johann N. Schmidt hervorhebt, auch immer die „Metapher von Hybris und Größenwahn“[63] immanent, die an den von Ginka Steinwachs mehrmals erwähnten Turmbau zu Babel erinnert. An so mancher Stelle des Romans wird diese als „neuntes (9.) neuntes weltwunder“ (B, 161) bezeichnete Säule, die sich im Übrigen auch einmal im Jahr, an Schwitters' Geburtstag am 20. Juni, um die ihre eigene Achse dreht (Vgl. B, 54; 155f.), sodann auch explizit als „neue[r] Turmbau[] von Babel“ (B, 151) beschrieben. Diese von der Autorin intendierte

62 Johann N. Schmidt: Comic und Architektur. Faszination und Alptraum der vertikalen Stadt. In: Jörg Helbig (Hg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin: Erich Schmidt, 1998. S. 230-243. S. 231.

63 Ebda., S. 231.

Parallele stellt sie auch in den Neologismen „BARCELONYLON“ (B, 24; 150) oder „TURM von BARNA“ (B, 162) dar. Denn der bereits in der Bibel (Vgl. Gen 11, 1-9) verurteilte Hochmut der Menschen, die mit dem, was sie hatten, nicht zufrieden waren, ist auch ein öfters wiederholtes Thema in Ginka Steinwachs' Schriften. Besonders deutlich kommt das in folgender Passage aus *Die Meisterschläferin* zum Ausdruck:

> die welt, wie sie in hochhäusern, raketen, usw. usf. um uns herum zu sehen ist, betet ein goldenes kalb an. dieses kalb ist römisch katholisch apostolisch getauft worden auf den namen des vertikalen impakts. IMMER HÖHER; GRÖSSER; MEHR & BESSER (EFFEKTIVER). empor, empor, endlos.
> dieses “must de cartier“ ist ein babylonisches, und von daher eo ipso zum scheitern verurteiltes unterfangen.[64]

Patricia Deiser liest in dieser Darstellung der vertikalen Weltanschauung richtigerweise „[...] eine vehemente Kritik an einer Zeit und einer Gesellschaft, die Erfolg „vertikal“ definiert, und sich nur mehr mit Superlativen zufrieden gibt.“[65] Dem zum Trotze sind Ginka Steinwachs' Figuren überwiegend Vertreter einer horizontalen Weltanschauung. So verlässt Barnarella nicht einmal zum Schreiben die Horizontale, wobei an dieser Stelle hinzugefügt werden sollte, dass im Surrealismus Schlafen und Träumen ebenfalls als Arbeit definiert werden. Zwar fordert auch Ginka Steinwachs mit ihren Schriften ein „Mehr“ (Vgl. BM, 116), aber dieses zeichnet sich durch eine in der literarischen Welt immer seltener vorkommende Fülle an Sinneseindrücken, respektive einer gewissen „Tiefe“[66], wie Patricia Deiser es nennt, aus.

5.3.2 Film

Bereits seit der Erfindung der Kinematographie am Ende des neunzehnten Jahrhunderts kommt es zu regen wechselseitigen Beziehungen zwischen Literatur und Film. Dieser mediale Austausch kann in Form einer „intermedialen Transposition“, wozu unter anderem die Literaturverfilmung zählt, seinen Ausdruck finden, oder aber in Form einer „intermedialen Imitation“, bei der zum Beispiel die für den Film so wesentliche

64 Ginka Steinwachs: Die Meisterschläferin. S. 165. Hervorhebung im Original.
65 Patricia Deiser: Sprach-Welt-Verschlingen. S. 224.
66 Ebda., S. 224.

Schnitttechnik in die Literatur übertragen wird.[67] Obwohl sich die Wissenschaftler bis heute nicht einig sind, „[O]b nun der Film die Montage als Erzählform hervorgebracht hat oder diese aus der perspektivischen Erzählweise sukzessive hervorgegangen ist [...]“[68], lässt sich gerade die Literatur der Moderne häufig durch die meist synonym verwendeten Verfahren der Collage, respektive Montage begrifflich fassen. Die montierende Technik zählt auch zu Ginka Steinwachs' wesentlichstem Produktionsverfahren. Durch die unkonventionelle und zugleich provozierende Verknüpfung verschiedenster Textfragmente und anderer Materialien bricht die Autorin aber auch die illusionistische Einheit ihrer Werke auf und erzeugt dadurch beim Rezipienten Verwirrung.

Im folgenden Kapitel wird gezeigt, auf welche Weise das filmische Verfahren der Montage in Ginka Steinwachs' *barnarella*-Roman Anwendung findet und wie dadurch beim Leser das aus den surrealistischen Filmen bekannte Schockempfinden ausgelöst wird. Zugleich erinnert die Verbindung der unterschiedlichsten Fundmaterialen an die zwischen Traum und Wirklichkeit angesiedelten Bildtableaux aus den Filmen des bekannten italienischen Regisseurs Federico Fellini, der von Ginka Steinwachs als Vertreter des Bombismus betitelt wird (Vgl. BM, 121). Diesen Ähnlichkeiten zwischen Fellinis Filmen und den von einem Hyperrealismus geprägten Texten von Ginka Steinwachs wird im Anschluss daran nachgegangen.

5.3.2.1 Technik der Montage

Das nicht nur für den gesamten Roman *barnarella oder das herzkunstwerk in der flamme* konstituierende Verfahren der Montage in Ginka Steinwachs' Schriften, ermöglicht es der Autorin, die gefundenen Materialen, seien dies Worte, Textfragmente oder auch nur einzelne Buchstaben, sowie ihre „Säulenheiligen“, ungeachtet literarischer, historischer respektive medialer Differenz neu zusammenzufügen. Der wesentliche Unterschied zwischen dieser montierenden Technik und dem in der Literatur bereits länger bekannten Phänomen des einfachen Zitats liegt darin, dass es auf diese Weise

67 Vgl. Werner Wolf: Intermedialität. S. 171-175.

68 Evelyn Fux: Schnitt durch die verkehrte „Merzwelt“. Konzeption des Narrativen in der Prosa von Kurt Schwitters. Berlin: Weidler Buchverlag, 2007. S. 18.

zu einer „Kommunikation zwischen Ästhetischem und Nichtästhetischem“[69], wie Adorno es in seiner *Ästhetischen Theorie* nennt, innerhalb eines Werkes kommt. Dabei kann die Integration der Fremdteile wie im Falle der „harten Montage“ offensichtlich erfolgen, das heißt, der Leser bemerkt einen Bruch innerhalb des Textes, was bei diesem Verblüffung auslösen kann, oder aber das montierte Material bleibt dem Leser verborgen, dann spricht man von „weicher Montage“[70].

Das Besondere an den Texten von Ginka Steinwachs' ist nun, dass die Autorin nicht nur in den gesamten Roman wie in einem Mosaik unterschiedlichste Fundstücke in einen neuen Kontext gebracht zusammenfügt, sondern diese meist zusätzlich noch modifiziert. Zwar erschwert eine solche Veränderung am Material die Wiedererkennung des ursprünglichen Stoffes, doch durch die meist auffällige Montage weist die Autorin explizit auf die Schnittstelle zwischen den beiden Texteilen hin. Zusätzlich helfen eine meist auffällige Typographie des montierten Materials sowie Hinweise der Autorin dem Leser, das Montageverfahren in ihren Texten bewusst wahrzunehmen. Die Vorliebe zur offensichtlichen Demonstration dieser beliebten Arbeitstechnik teilt Ginka Steinwachs mit der in ihren Werken häufig erwähnten Schriftstellerin Gertrude Stein[71] , deren bekannten Vers „Rose is a rose is a rose is a rose“[72] aus dem Gedicht *Sacred Emily* (1913) Ginka Steinwachs das gesamte vierundsechzigste Fragment immer wieder leicht variiert in den *barnarella*-Roman einbaut. Dabei wird wie so oft bereits ganz zu Beginn des Abschnitts auf das an dieser Stelle wesentliche, einmontierte Material verwiesen, in dem die Autorin das Fragment mit folgenden Worten einleitet:

> vierte tantrische nacht oder:
> ein (E) rose ist eine (E) rose ist eine (E)rose von
> BARcelloNYLON. (B, 190)

Durch das an dieser Stelle in Klammer hinzugefügte „E“ wird dem Satz von Gertrude Stein eine neue Bedeutung verliehen, ohne aber dabei den eigentlichen Sinn völlig zu

69 Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. Herausgegeben von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, ^{3}1977. S. 233.

70 Vgl. Evelyn Fux: Schnitt durch die verkehrte „Merzwelt“. S. 24.
Im Film entspricht der schnelle und abrupte „Jump-Cut“ der harten Montage, während der unsichtbare Schnitt mit der „weichen Montage“ gleichzusetzen ist.

71 Siehe: Andreas Kramer: Gertrude Stein. S. 16.

72 Gertrude Stein: Geography and Plays. With a foreword by Sherwood Anderson. New York, Toronto, Villefranche, Frankfurt: Something Else Press, 1968. S. 178-189. S. 187.

konterkarieren. Auf diese Weise gelingt es Ginka Steinwachs einerseits die modifizierten Fragmente weiterhin erkennbar zu gestalten und andererseits kommt es zu einer semantischen Erweiterung des ursprünglichen sprachlichen Materials. Ein paar Zeilen weiter findet sich dann folgende Passage in den Text eingebaut:

> ihre scham steigert sich klimatisch zur vollen blüte des satzes vom (G)runde: ein (E)rose ist eine erose, ist ein antiker eros, ist ein moderner eros, ist ein hirt des sturms auf seiner tramuntana scham gürtel, ist ein hirt des (s)TURMS hoch zu ross. (B, 190; Hervorhebung im Original)

An dieser eben zitierten Stelle sind die von Ginka Steinwachs vorgenommenen Veränderungen am Original von Gertrude Stein bereits wesentlich ausgeprägter und dieses wäre ohne die zuvor erwähnte Einleitung des Fragments für den Rezipienten nur mehr schwer identifizierbar. Im Laufe dieses Abschnitts wird der Vers „Rose ist eine Rose ist eine Rose“ von Gertrude Stein immer mehr variiert, bis schließlich nur mehr die kreisförmige Bedeutung des Ausspruchs übrig bleibt, die sich in folgendem Satz manifestiert: „türme türmen sich auf den turm. der turm türmt sich auf türme.“ (B, 192)

Während an dieser Stelle durch die Modifikation des einmontierten Gertrude Stein Verses eine Bedeutungserweiterung erzielt wird, dient die leichte Abänderung der im einunddreißigsten Fragment eingebauten Verse des Gedichts *Sweet Afton* (1791) von Robert Burns einer topographischen Anpassung an den vom Roman gewählten Schauplatz, welche der Autorin bereits durch den lediglichen Austausch des Namens des schottischen Flüsschens Afton in dem Gedicht durch jenen des Llobregat, dem zweitlängsten Fluss Kataloniens, mühelos gelingt. So lauten die nicht bloß durch Typographie, sondern auch aufgrund der Sprache auffällig einmontierten Verse von Robert Burns in *barnarella* folgendermaßen:

> flow gently sweet **llobregat**
> among thy green braës
> flow gently I'll sing thee
> a song to thy praise. (B, 96; Hervorhebung durch K.K.)

Doch Ginka Steinwachs fügt nicht nur Fragmente literarischer Texte in ihren Roman ein, sondern auch aus dem Alltag bekannte pragmatische Texte, wie etwa den häufig auf Verpackungen von flüssigen Lebensmitteln befindlichen Hinweis: „Vor dem Öffnen

gut schütteln.“ Diese Anweisung findet sich jedoch in *barnarella* nicht wie üblich auf einem Tetrapack, sondern auf einem Kuvert wieder:

> kuvert:
> ::::::: vor
> :::::::::: dem
> ::::::::::::::: öffnen
> ::::::::::::::::::::::: gut
> ::::::::::::::::::::::::::: schütteln. (B, 64)

Dieser auf einem Kuvert unübliche Hinweis löst beim Rezipienten ein Überraschungsmoment aus, das vor allem aus surrealistischen Filmen bekannt ist. Darin wird ähnlich wie im *barnarella*-Roman „[M]it den Mitteln der Montage [...] Unvereinbares auf provozierende Weise miteinander verknüpft [...]“[73] Besonders stark arbeitet der surrealistische Film *Un chien andalou* (1928) von Luis Buñuel und Salvador Dalí mit solchen Überraschungseffekten, die aus den unüblichen Schnitten in diesem Film resultieren. Die bekannte erste Szene des Schwarzweiß-Films mit dem Titel „Es war einmal...“, in der ein Mann zunächst sein Rasiermesser schleift, dann eine am Mond vorbeiziehende Wolke zu sehen ist, und am Schluss der Mann mit dem Rasiermesser das Auge einer Frau durchschneidet, wird auch in *barnarella* erwähnt:

> das auge, glitzerperlenbesetzt,
> versteht sich,
> seit dem rasiermesserschnitt ‚ratsch’
> von buñuels film: UN CHIEN ANDALOU
> trägt eine sonnenbrille. (B, 133)

Die Anspielung auf diese Sequenz, „[...] die der Inbegriff des Filmschocks geworden ist [...]“[74] impliziert Ginka Steinwachs’ Absicht, die Technik der Montage in ihrem Roman ähnlich diesem Film dazu zu nützen, den Rezipienten zu verblüffen. Denn die Autorin möchte ganz bewusst auf die einmontierten Stellen in ihrem Werk hinweisen, um dadurch den fragmentarischen Charakter ihres Werkes noch zusätzlich zu unterstreichen.

73 Uwe M. Schneede: Surrealistische Filme - Das Prinzip der Schockmontage. In: Peter Bürger (Hg.): Surrealismus. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982. S. 313-325. S. 317.
74 Ebda., S. 315.

5.3.2.2 Parallelen zu Fellinis Filmen

Diese Elemente einer „Ästhetik des Surrealen“[75], wie sie in *Un chien andalou* in Form des Verzichts auf eine zusammenhängende Handlung oder des Spiels mit dem Irrationalen und Traumhaften zu beobachten sind, finden sich aber nicht nur in den wenigen dem Surrealismus zugeordneten Filmen wieder, sondern sind unter anderem auch für die Produktionen von David Lynch, Jean-Luc Godard oder aber des von Steinwachs viel zitierten Federico Fellini (1920-1993) charakteristisch. Letzteren zählt Ginka Steinwachs zu den Vertretern des Bombismus, bezeichnet ihn sogar als den „*höchstberühmten Filmemacher*“ (BM, 121f.) und widmet ihm sowohl das Prosagedicht *WOLKEN, WELLEN - über/unter Fellinis Film: E LA NAVE VA* (1985) als auch eine Kurzgeschichte mit dem Titel *Fellini sieht fern* (2006). Warum gilt diese Hommage Ginka Steinwachs’ aber ausgerechnet dem Regisseur Fellini?

Dieser italienische Filmemacher experimentiert in seinem Werk mit den Besonderheiten der surrealistischen Filmästhetik wie kein anderer, doch zugleich führt er diese surrealistischen Anleihen in seinen Filmen auch weiter.[76] So stehen Träume und Phantasien im Zentrum fast all seiner Produktionen, wie man besonders gut am Beispiel der Filme $8\frac{1}{2}$ (1963) oder *La città delle donne* (1980) erkennen kann. Doch, wie Marijana Erstić betont, bleibt in Fellinis Filmen die Grenze zwischen Traum und Wirklichkeit im Gegensatz zu surrealistischen Strategien meist deutlich markiert.[77] Dieses Spiel mit dem Irrationalen ist aber auch für die Texte Ginka Steinwachs’ charakteristisch, in denen das Geschehen ähnlich den Bildern in Fellinis Filmen meist traumähnliche Züge annimmt, die sich in *barnarella* in erster Linie durch den Verzicht auf eine logische Handlung sowie durch deren konventionelle narrative Darstellung äußern. So setzt sich der Roman, wie durch die Gliederung in die vierundsechzig kurzen Fragmente bereits angedeutet, anstatt aus einer kohärenten Handlung viel eher aus einzelnen Momentaufnahmen zusammen, in denen unterschiedliche Details, Persönlichkeiten oder Ereignisse ins Blickfeld der Aufmerksamkeit rücken. Diese Hinwendung zu Einzel-

75 Michael Lommel/Isabel Maurer Queipo/Volker Roloff (Hg.): Surrealismus und Film. Von Fellini bis Lynch. Bielefeld: transcript Verlag, 2008. S. 8.

76 Vgl. Marijana Erstić: Federico Fellinis kristalline Inszenierung der Komik, des Eros’ und des Traums: *Giulietta degli spiriti.* In: Michael Lommel/Isabel Maurer Queipo/Volker Roloff (Hg.): Surrealismus und Film. S. 37-47. S. 37.

77 Ebda., S. 43.

heiten ist aber auch für Fellinis Filmästhetik typisch[78], der ähnlich der Autorin Ginka Steinwachs auf diese Weise die Handlung seiner Filme aufbricht und durch einen regen Bilderfluss ersetzt. Bei den in Fellinis Filmen gezeigten Bildern und Phantasien handelt es sich sehr häufig um seine eigenen Vorstellungen der Wirklichkeit. Gerade in diesem für Fellinis Produktionen charakteristischen Hyperrealismus, dem Blick in die innere Welt der Dinge und Personen, der Darstellung von Träumen und Phantasien sowie der durch die Montage dieser Eindrücke bedingten Diskontinuität der Handlung finden sich auch zentrale Merkmale des *barnarella*-Romans wieder.

5.3.3 Kunst

Das von Ginka Steinwachs mit Vorliebe verwendete Verfahren der Montage findet sich aber nicht nur im Film und der Literatur wieder, sondern ist eine in allen Künsten eingesetzte Technik, so auch in der Malerei. Vorformen dieses montierenden Verfahrens sind unter anderem bei dem in *barnarella* mehrmals erwähnten italienischen Maler Giuseppe Arcimboldo (~1526-1593) anzutreffen, dessen zum Teil recht unkonventionelles Werk gerade im Surrealismus wieder vermehrt Beachtung findet.[79] In weitaus destruktiverer Weise wendet der dem Surrealismus nahestehende katalanische Künstler Antoni Tàpies (*1923) dieses Verfahren in seinen Materialbildern an, in die er auch Fremdmaterialien integriert. Die folgenden Kapitel werden nun diesen beiden in *barnarella* mehrmals erwähnten Persönlichkeiten und ihrer Vorliebe zur Arbeitstechnik der Montage gewidmet. Denn gerade die isolierte Betrachtung dieses von zahlreichen Künstlern auf unterschiedlichste Weise realisierten Verfahrens ermöglicht es, die vielfältigen Referenzen im Werk Steinwachs' zueinander in Beziehung zu setzen.[80]

78 Petra Susanne Strohm: Kino der Extreme. Die Filme Federico Fellinis zwischen Sensation und Ignoranz - ein rezeptionsästhetischer Diskurs. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Lang, 1994. S. 65.

79 Vgl. Norbert Wolf: Giuseppe Arcimboldo. Wunderliche Gesichter. München, Berlin, London, New York: Prestel, 2008. S. 6.

80 Vgl. Helga Kaspar: Montage, Maximalismus und Manie. S. 4.

5.3.3.1 *Arcimboldo-Effekt*

Die immer wieder betonten Charakteristika der Werke Arcimboldos - das Spiel mit der Wirklichkeit, das konstituierende Prinzip der Montage sowie die Doppeldeutigkeit - sind auch für den *barnarella*-Roman zutreffend. So wird auch gleich zu Beginn des Werkes eine Beziehung zu diesem manieristischen Künstler hergestellt, indem Cellophan als ein „arcimboldianer“ (B, 36) beschrieben wird. Von Cellophans Leidenschaft für diesen Maler berichtet Barnarella schließlich auch ihrer Schwester Anna in Form eines Briefes im einundfünfzigsten Fragment. Darin schreibt sie: „er liebt A R C I M B O L D O und fühlt sich, den späteren, von ihm, dem früheren, wieder geliebt.“ (B, 148; Hervorhebung im Original) Im Anschluss daran kommt es zu einer Beschreibung der berühmten Kompositköpfe Arcimboldos, die sich aus der gekonnten Kombination von thematisch in Beziehung stehenden Elementen ergeben. Doch trotz der Zusammenstellung der Porträts aus den unterschiedlichsten Einzelheiten sind diese als Köpfe erkennbar. Das heißt, im Gegensatz zum *barnarella*-Roman bleibt in Arcimboldos Werk die Einheit gewahrt.[81] So sind die aus einzelnen Naturobjekten bestehenden porträthaften Darstellungen des in *barnarella* erwähnten Jahreszeiten-Zyklus aus der Entfernung gut in ihrer Gesamtbedeutung als Köpfe erkennbar, wie man in Abbildung 5.3 sehen kann.

Von diesem Jahreszeiten-Zyklus hat Arcimboldo in den Jahren 1563 und 1573 mehrere Serien erstellt, worauf auch Barnarella ihre Schwester Anna hinweist: „DU kennst sicher die VIER JAHRESZEITEN von 1573 [...]. aber kennst DU auch die VIER JAHRESZEITEN von 1563 und all die vielen - wir nennen sie Wiederholungen der Niederholungen, die dazwischenliegen?“ (B, 149) Hierin liest sich ein Hinweis auf eine weitere Gemeinsamkeit Arcimboldos mit der Schriftstellerin Ginka Steinwachs. Denn die beiden Künstler verbindet nicht nur ihre Vorliebe zu der Arbeitstechnik der Montage, sondern auch das vor allem aus der Musik bekannte Verfahren, etwas bereits Vorhandenes, ein sogenanntes Grundthema, zu variieren und neu auszugestalten. In Barnarellas Worten lautet dies dann folgendermaßen:

> in jeder Niederholung von Wiederholung hat der kopf andere bedeutungen.

81 Vgl. Hanno Möbius: Montage und Collage: Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933. München: Fink, 2000. S. 61.

> ut pictura musica. es ist genau wie bei der musik: es gibt ein grundthema, aber jede variation wirkt anders. (B, 149)

So wie Giuseppe Arcimboldo seine Idee der Kompositköpfe in vielen seiner Bilder wiederholt, finden sich auch in Ginka Steinwachs' *barnarella*-Roman Themen und Fragmente ihrer eigenen Texte wieder, allerdings in einen anderen Kontext gebracht, wodurch diese eine neue Bedeutung erhalten. Doch die Autorin geht noch einen Schritt weiter und baut ähnlich wie Antoni Tàpies nicht nur Teile aus ihren eigenen Werken, sondern auch Fremdmaterial in ihren Roman ein und nützt auf diese Weise das Verfahren der Montage, um auch disparate Elemente miteinander zu verknüpfen.

Abbildung 5.3: Giuseppe Arcimboldos Jahreszeitenzyklus 1573, *Der Frühling* (links oben), *Der Sommer* (rechts oben), *Der Herbst* (links unten), *Der Winter* (rechts unten)[82]

82 Norbert Wolf: Giuseppe Arcimboldo. S. 50-53.

5.3.3.2 Antoni Tàpies und seine Materialbilder

Der vom Surrealismus beeinflusste katalanische Maler Antoni Tàpies ist für seine Bilder mit reliefartiger Oberfläche bekannt, welche sich durch das Abkratzen von zuvor aufgetragenen Farbschichten ergibt. Diese dadurch entstehende Kruste auf seinen Bildtafeln erinnert an die Struktur von Mauern, weshalb seine Werke auch gerne als *Mauerbilder* bezeichnte werden. Zusätzlich hat Tàpies auch eine Vorliebe für verschiedenste nicht-künstlerische Materialien wie unter anderem Stroh, Kleidungsstücke oder Zeitungspapier, die er in seine collageartigen Werke integriert.[83] In der Verwendung von nicht bloß ästhetischem Material in Tàpies' Werken liegt aber auch eine wesentliche Parallele zu Ginka Steinwachs' Roman, in den diese ähnlich den Collagen und Assemblagen von Tàpies und Schwitters die unterschiedlichsten Fundstücke einmontiert. Da sich die einzelnen Elemente in Tàpies' Bildern im Gegensatz zu Arcimboldos Werk nicht zu einer Bildeinheit verbinden lassen, wird die Aufgabe der Bedeutungsfindung ähnlich wie im *barnarella*-Roman auf den Rezipient übertragen. Auf diese produktionsästhetischen Besonderheiten der Werke Tàpies' weist Ginka Steinwachs explizit im zwölften Fragment ihres *barnarella*-Romans hin, in dem der Maler einen Brief an seine Ehefrau Teresa schreibt:

> geliebte - estimada,
> ich bitte DICH herzlich, mir die nachfolgenden materialien
> für einige neue bilder, die ich zu machen gedenke, einzukaufen:
> - - ein kilo äpfel (rote)
> - - ein laken (doppelbett)
> - - drei körbe (nicht sehr groß) [...]
> - - eine katalanische fahne (((die **quatre barras** oder vier **rot**-nationalen blutstriche auf gelbem spanischen grund)))
> - - ein schulschreibbuch [...] (B, 43f.; Hervorhebung durch K.K.)

Bei diesen hier aufgelisteten Materialen handelt es sich um Kompositionselemente, die Tàpies zum Teil tatsächlich für seine Werke verwendet hat. So zum Beispiel setzt sich der Maler in einigen seinen Arbeiten mit der Geschichte Kataloniens auseinander und stellt dabei immer wieder die damals verbotene katalanische Flagge ins Zentrum seiner

83 Vgl. Barbara Egger: Die frühen Materialbilder von Antoni Tàpies. Wien: Dipl., 2007. S. 9.

Werke.[84] Die vor gelben Hintergrund gemalten vier roten, senkrechten Streifen sind auf vielen Werken Tàpies wiederzufinden, so auch bei der Assemblage *Inscripcions i quatre barres damunt arpillera* (1971) oder bei dem Bild *L'esperit català* (1971) wie man in Abbildung 5.4 sehen kann.

Neben Tàpies' Vorliebe Fundstücke wie unter anderem Flaggen oder Jutereste in sein Werk zu integrieren, wird im *barnarella*-Roman auch immer wieder seine Freundschaft zu dem katalanischen Autor und Grafiker Joan Brossa (1919-1998) betont, der ebenfalls Bild und Gegenstand in seinen Werken kombiniert. Dabei tritt dieser wohl „größte katalanische DICHTER (in der tradition von maragall und verdaguer) des jahrhunderts" (B, 40) nicht nur durch seine experimentell gestalteten visuellen Gedichte hervor, sondern hat sich auch mit seinen Installationen und Skulpturen einen Namen gemacht. Zusammen gründeten die beiden Künstler 1948 die Kunstzeitschrift *Dau al set*, die dazu beitragen sollte, die abstrakte Malerei voranzutreiben. Zudem entstanden durch die Zusammenarbeit dieser von Ginka Steinwachs als „internationale vertreter der stilrichtung BOMBISMUS" (B, 42) titulierten Herren eine Reihe an literarischen Werken, wozu unter anderem ein Buch über den italienischen Verwandlungskünstler Leopoldo Frégoli (1867-1936) zählt, der auch im *barnarella*-Roman mehrmals Erwähnung findet. Die Veränderung respektive Variation, wie sie durch Frégoli personifiziert dargestellt wird, ist, wie bereits erwähnt, neben der Montage zugleich die zweite zentral angewendete Technik im *barnarella*-Roman.

5.3.4 Musik

Von ganz besonderer Bedeutung auf das postmoderne Erzählen ist auch der Einfluss der Musik. Denn obgleich seit der Romantik Ideen zur Musikalisierung der Literatur kursieren, kommt es „[...] erst in der Moderne zu nachhaltigen Versuchen einer »musicalication of fiction«"[85]. Gerade in dem Roman *barnarella oder das herzkunstwerk in der flamme* lässt sich ein solcher musikalischer Einfluss auf das Erzählen feststellen,

84 Während des Franco-Regimes in Spanien zwischen 1936 und 1977 wurde nicht nur die Autonomie Kataloniens aufgehoben, sondern auch sämtliche nationale Besonderheiten wie die katalanische Sprache, ihre Flagge oder Gedenkveranstaltungen zu dem am 11. September gefeierten „Nationalfeiertag" verboten.

85 Werner Wolf: Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? S. 97.

der über die ledigliche Erwähnung von Musikern wie Johann Sebastian Bach (Vgl. B, 151) oder dem Komponisten Christoph Willibald Gluck (Vgl. B, 150) hinausreicht. Vielmehr verleibt sich der Text von Ginka Steinwachs musikalische Formen des Ausdrucks ein und stellt auf diese Weise eine intermediale Beziehung zwischen der Erzählkunst und der Musik dar. Eine besondere Rolle bei den Strukturanalogien spielt die *Ursonate* (1926-1932) von Kurt Schwitters wie im Folgenden zu zeigen ist.

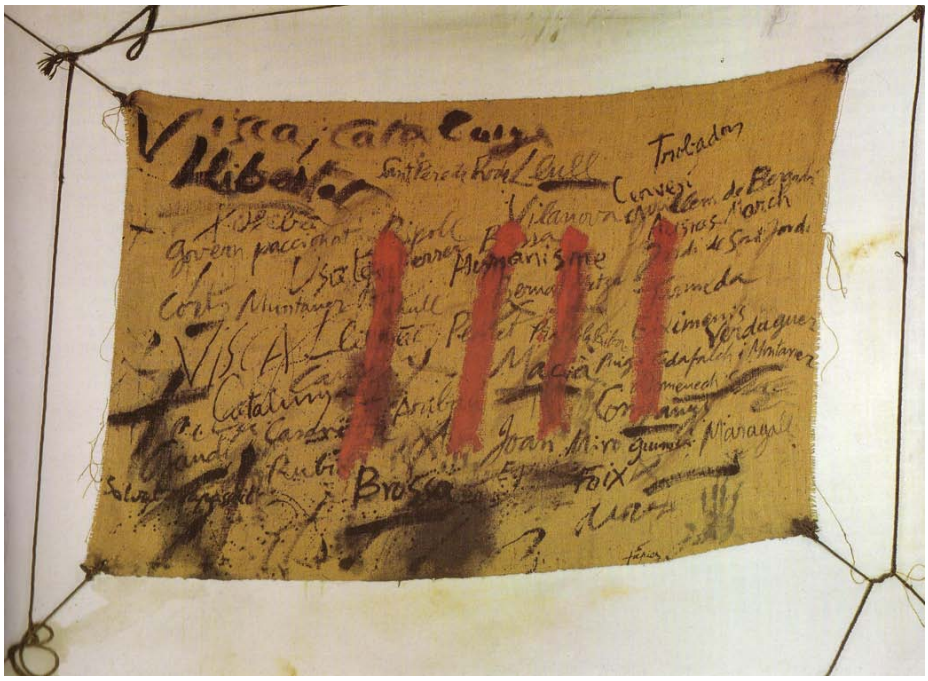

Abbildung 5.4: Antoni Tàpies' *Inscripcions i quatre barres damunt arpillera* (1971)[86]

5.3.4.1 Sprachmusik

Bereits durch die im *barnarella*-Roman eingesetzte Sprache wird von der Autorin eine Beziehung zur Musik intendiert. Verfremdete Syntax, Wiederholungen und Ellipsen tragen dazu bei, „[...] daß über weite Strecken der Eindruck Sprache gewordener Musik entsteht“[87], wie an folgendem Beispiel zu sehen ist:

> da sind

86 Anna Agustí (Hg.): Tàpies. The Complete Works. Volume 3: 1969-1975. Köln: Könemann, 1997. S. 245.

87 Werner Wolf: Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? S. 100.

> dada sind
> danaidendada sind
> - weißlackierte wände (wie in einer morgue), die zum teil
> violett schimmern -
> dada sind
> danaidendada sind
> - neonröhren (wie im operationssaal), die zum teil [...]
> nervös [...] flimmern. (B, 73)

Passagen wie diese, die mehr an dadaistische Poesie erinnern, finden sich in *barnarella* zur Genüge, doch dies allein würde laut Werner Wolf nicht ausreichen, um von einer echten Musikalisierung des Romans zu sprechen. Doch zusätzlich wird im *barnarella*-Roman vor allem gegen Ende durch zahlreiche Erwähnungen von Musikern, deren Werken wie auch von Musikinstrumenten auf eine „intendierte Intermedialität" hingewiesen. Besonders deutlich zeigt sich das im zweiundsechzigsten Fragment, in dem es zu einer expliziten „Thematisierung" der *Goldberg-Variationen* von Johann Sebastian Bach (1685-1750) kommt, die als Krönung der barocken Variationskunst gelten.

> apostolisches lid und euangelisches auge rücken in der aria apassionata der goldberg-variationen, BMV 998, zusammen. barnarella an der vio-leine, phan am cello und der maestro j.s.bach, aufgelöst in töne, am yamaha-((festdeutsch: approche de concert)) - flügel. er übernimmt den viola d'amore-part. (B, 184)

In der Folge der näheren Ausführung dieser musikalischen Untermalung wird wörtlich aus der Aria *Bleibt, ihr Engel, bleibt* der geistlichen Kantate BMV 19 (~1726) von Johann Sebastian Bach zitiert, aus der bereits zuvor fragmentarische Auszüge in die Handlung eingeflochten wurden (Vgl. B, 136). Doch gerade an Hand von Passagen wie der oben erwähnten zeigt sich, dass die musikalische Intermedialität im *barnarella*-Roman über die ledigliche Thematisierung von Musik hinausreicht und die Autorin versucht, mit dem Medium Sprache musikalische Formen zu imitieren. Dabei wendet sie in erster Linie das von Werner Wolf in Anschluss an Steven Paul genannte „Verfahren der word music"[88] an, bei dem es sich um „[...] Musikimitation hauptsächlich auf der lautlichen Ebene des sprachlichen signifiant [...]"[89] handelt.

88 Ebda., S. 101.
89 Ebda., S. 101.

Hierzu zählen (sinnwidrige) Wiederholungen wie an Hand folgenden Beispiels zu sehen ist: „die königinmutter natur des westens und der herzog kultur des ostens treffen sich im MUND im MUND im MUND der MUND hat einen gelben hof, wo sie sich vereinigen.“ (B, 182) Aber auch die in der Lyrik beliebte Stilfigur der Alliteration findet sich öfters in den Schriften von Ginka Steinwachs, wobei hierbei besonders jene mit dem Anfangsbuchstaben „M“ vermehrt anzutreffen ist, wie sich an folgenden Beispielen zeigt: „mediterrane mittagszeit“ (B, 149), „**M**onstrum **M**etropole“ (B, 100), „*monstrum mensch*“ (B, 181), „**M**etaphysische lebens**M**üdigkeit“ (B, 79), „mondialer maßstab“ (B, 54) oder „mittelmeermetropolie“ (B, 60). Zu der von Ginka Steinwachs beliebtesten Ausdrucksweise zählt allerdings die Lautmalerei. Diese manifestiert sich an zahlreichen Stellen des Romans so auch im vierundsechzigsten Fragment:

> sie schmückt sich mit dem blumenduft eines ((festlateinischen)) odorato cantabilene und rememoriert das tantrische mantra: ahhh, nahhh, yahhh, taunnn, zusatz: OB OM OV. (B, 190)

Bei diesen meist bedeutungsfreien Wortfolgen, die man in der fernöstlichen Tradition auch als Mantra bezeichnet, werden Laute so kombiniert, dass Klangenergien freigesetzt werden. Diese in *barnarella* mehrmals anzutreffenden Lautverbindungen erinnern zugleich aber auch an einen ganz bestimmten, musikalische Formen imitierenden, Prätext: nämlich an die im *barnarella*-Roman vielzitierte *Ursonate* von Kurt Schwitters, die sich aus solchen mehr oder weniger sinnhaften Lautkombinationen zusammensetzt. Somit wird ein selbst musikalische Formen nachahmendes Werk zu einer nicht zu vernachlässigenden Vorlage für den *barnarella*-Roman.

5.3.4.2 Kurt Schwitters' *Ursonate* (1926-1932)

Obgleich Kurt Schwitters bereits in den Jahren von 1921-1930 an einem die musikalische Bauform der Sonate imitierenden phonetischen Gedicht arbeitet, veröffentlicht er erst 1932 die uns heute vorliegende endgültige Version seiner *Ursonate* in der Merzzeitung. Im Gegensatz zu diesem letztlich gewählten Titel umschreibt die frühere Bezeichnung *Meine Sonate in Urlauten* (1927) die tatsächliche Absicht des Textes wohl treffender, da dieser weniger eine „Urform“ der Sonate darstellen möchte, als vielmehr die klassische, aus vier Sätzen bestehende Sonatenform auf seine Dichtung aus Urlauten, die sich aus ungewöhnlichen, phonetischen Kombinationen ergeben,

überträgt.[90] Eine solche Ursprache will aber auch Ginka Steinwachs, insbesondere in Form des Festdeutschen in ihren Schriften mitartikulieren (Vgl. Kap. 3.3). Ähnlich wie bei Kurt Schwitters findet diese auch bei ihr durch neue phonetische, semantische sowie auch syntaktische Verbindungen ihren entsprechenden Ausdruck. Auf diese Parallele zu dem Merzkünstler Kurt Schwitters wird im *barnarella*-Roman von Beginn an verwiesen, wenn es heißt:

> die einzige alternative, welche ich im rahmen des ehrgeizigen projekts meines dritten und vorletzten städteromans sehe, beruht auf der übernahme der konsonanten fmsbwtc und der vokale üööööäu der schwitterschen URSONATE oder SONATE IN URLAUTEN und erbaut daraus im zuge einer *evitischen namengebung* ein neues babel mit namen BARCELONYLON [...]. (B, 24; Hervorhebung im Original)

Ginka Steinwachs möchte also, wie sie mehrmals betont, aus den in der *Ursonate* von Kurt Schwitters eingesetzten Urlauten, die sich aus der sinnwidrigen Kombination einzelner Buchstaben der deutschen Sprache ergeben, das Romangeschehen in *barnarella* erwachsen lassen, um so die seit dem gescheiterten Turmbau zu Babel verlorene Einheit der Sprache wieder herzustellen. Damit dieses Vorhaben dem Leser präsent bleibt, montiert die Autorin in den gesamten Roman nicht nur mehr oder weniger gut gekennzeichnete Fragmente aus der *Ursonate* ein, sondern flicht auch in Anlehnung an die *Ursonate* selbstkreierte Urlaute in den Text ein wie zu Beginn des siebenundzwanzigsten oder vierundfünfzigsten Fragments: „NAKA naka TASSTI tassti GLUBB glubb.“ (B, 82) Bei den Zitaten aus der *Ursonate* handelt es sich ausschließlich um Stellen aus der Einleitung respektive aus dem Schlussteil. Besonders deutlich tritt dieser musikalische Prätext in folgender Passage, bei der aus dem Beginn der *Ursonate* zitiert wird, dem Rezipienten entgegen:

> ich zitiere: Ooooooooooooooooooooooooooo,
> ...
> dll rrrrrr beeeee bö,
> dll rrrrrr beeeee bö fümms bö,
> ... rrrrrr beeeee bö fümms bö wö,
> ... . beeeee bö fümms bö wö tää.
> ... . bö fümms bö wö tää zää,
> ... . fümms bö wö tää zää Uu. (B, 50)

90 Vgl. Bernd Scheffer: Anfänge experimenteller Literatur. S. 241.

Die wörtliche Entsprechung dieses in *barnarella* integrierten Fragments findet sich auf der ersten Seite der *Ursonate* von Kurt Schwitters, wie es in der Abbildung 5.5 zu zeigen gilt.

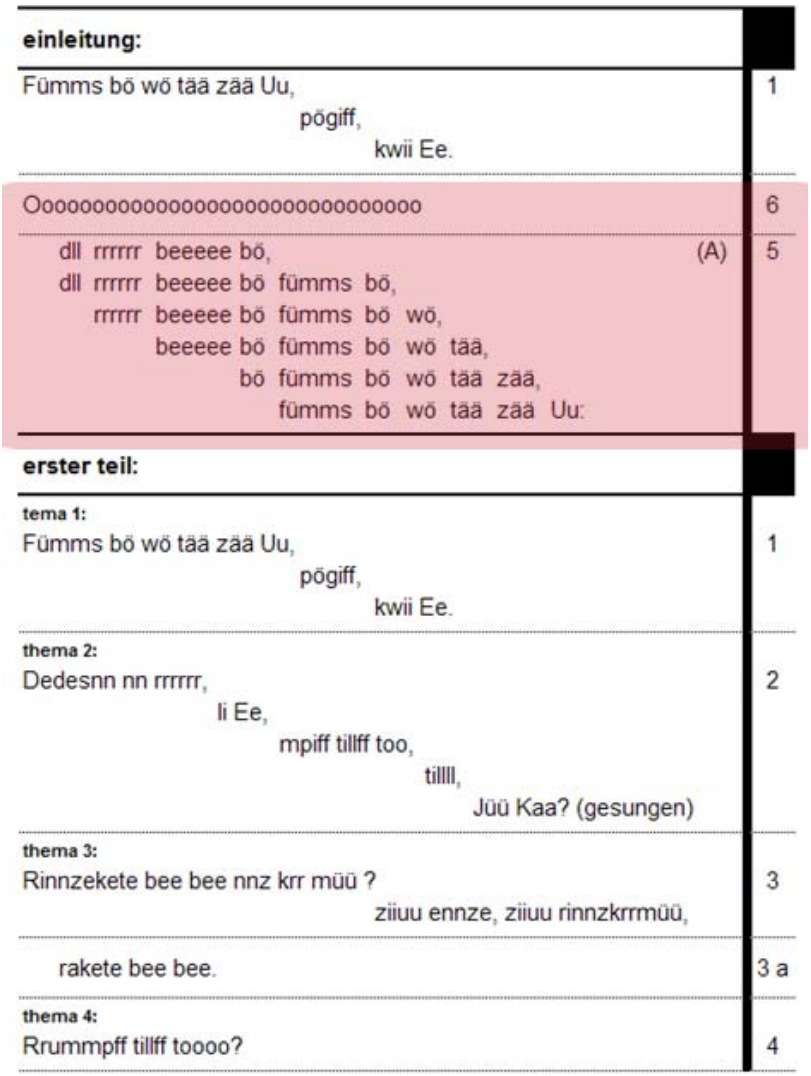

Abbildung 5.5: Einleitung der *Ursonate*[91]

Gegen Ende des Romans wird dann vermehrt aus dem Schlussteil der Sonate zitiert wie zum Beispiel in den Fragmenten siebenunddreißig und zweiundfünfzig. So wird das Auftürmen der Stadt Barcelona aus der Vertikalen in die Horizontale nicht nur von den *Goldberg-Variationen* von Johann Sebastian Bach begleitet, sondern auch

91 Kurt Schwitters: Das literarische Werk. Bd. 1. S. 214. Hervorbebung durch K.K.

von „unartikulierte[n], sogenannte[n] urlauten wie zaett üpsiilon iks [...]“. (B, 151) Bei dem Versuch, die *Ursonate* als Vorbild für ihr eigens Werk zu nehmen, geht Ginka Steinwachs sogar so weit, dass sie die von Kurt Schwitters in einem Epitext erläuterte Struktur des Werkes durch leichte Modifizierung auf den *barnarella*-Roman überträgt. So schreibt Kurt Schwitters in den *Erklärungen zu meiner Ursonate*: „die sonate besteht aus **vier sätzen**, einer einleitung, einem schluss und einer kadenz im vierten satz.“[92] In *barnarella* findet sich diese Erläuterung fast unverändert wieder, lediglich die vier Sätze der Sonate werden durch acht Sätze ersetzt, wodurch der erläuternde Kommentar von Kurt Schwitters zu seiner *Ursonate* auch für Ginka Steinwachs' eigenes Werk Gültigkeit erhält. Denn dieses besteht tatsächlich, wie bereits erwähnt, aus acht Kapiteln, einer Einleitung und einem Nachwort. So lautet nun die auch in *barnarella* als Zitat markierte Stelle folgendermaßen:

> „„die sonate besteht aus **8 (acht) 8 sätzen**, einer (1ner) einer einleitung, einem (1nem) einem schluß, und siebentens (7tens) siebentens einer kadenz im vierten (4ten) vierten satz.““ (B, 49; Hervorhebung durch K.K.)

Die zahlreichen Anspielungen auf Kurt Schwitters *Ursonate* wie auch die direkten Zitate aus diesem die Grenzen zwischen Literatur und Musik aufbrechenden Text dienen Ginka Steinwachs dazu, den Rezipienten auf die von ihr intendierte Intermedialität aufmerksam zu machen. Im Anschluss an Kurt Schwitters' Idee eines „Gesamtkunstwerkes“[93] könnte man den *barnarella*-Roman als Versuch sehen, sämtliche Künste, sei es die Musik oder die Malerei, darin auf ungewöhnliche Weise zusammenzuführen und somit die Homogenität des Textes zu sprengen.

92 Ebda., S. 312. Hervorhebung durch K.K.
93 Vgl. Ebda., S. 16.

KAPITEL 6

Funktionen der Transtextualität und Intermedialität in *barnarella*

Die im vorangegangenen Kapitel näher beleuchteten, von der Autorin intendierten intertextuellen wie auch intermedialen Verweise innerhalb des *barnarella*-Romans sind nicht funktionslos, wenngleich es auf den ersten Blick so wirkt, als wären diese Fremdmaterialen lediglich aus einer in postmodernen Texten häufig anzutreffenden Freude am Spiel mit den Verweisen in das Werk verwebt. Doch diese Reduktion der Referenzen auf deren bloßen „selbstzweckhaften Charakter“[1] wäre zu kurz gegriffen, da Ginka Steinwachs zum einen durch die Modifikation der Versatzstücke auch immer deren kritische Betrachtung mit einschließt. Zum anderen dienen die Zitate und Anspielungen im *barnarella*-Roman häufig auch als Verweis auf das Prinzip der Montage, sprich auf das Verfahren der intertextuellen Technik selbst. Abschließend werden nun diese Funktion der intertextuellen wie intermedialen Bezüge im *barnarella*-Roman als auch deren Konsequenzen für die Handlung einer näheren Betrachtung unterzogen.

6.1 Kontrastives Spiel mit Verweisen

Im Vordergrund des für die Produktion der Texte von Ginka Steinwachs wesentlichen Verfahrens der *trouvaille* steht das spielerische Moment, bei dem die Autorin die

1 Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hg.): Intertextualität. S. 215.

unterschiedlichsten, im vorangegangenen Kapitel näher explizierten Fundstücke auf kreative Weise miteinander kombiniert. Dabei ist zunächst die Freude am spielerischen Umgang mit den verschiedensten, bereits vorhandenen literarischen wie auch nicht-literarischen Texten das zentrale Anliegen Ginka Steinwachs'. Da die Schriftstellerin aber meist mehr oder weniger auffällige Modifikationen am Fremdtext vornimmt, kommt es nicht ausschließlich zu einer affirmativen Bezugnahme auf die bei ihr häufig erwähnten Schriften der sogenannten „Säulenheiligen", sondern diese werden viel eher einer kritischen Betrachtung unterzogen. Dabei dienen die vorgenommenen Veränderungen einerseits einer Bedeutungserweiterung und andererseits möchte die Autorin durch diese das Fremdmaterial für ihre eigenen Zwecke adaptieren. Auf alle Fälle aber erfolgt die Montage dieser einzelnen Versatzstücke aufgrund des Inhalts, der Form oder auch der Sprache meist derart auffällig, dass die eingeflochtenen Passagen einen Kontrast zu der eigentlichen Handlung bilden. Durch dieses illusionsstörende Montageverfahren wird die ausschließliche Konzentration des Rezipienten auf die eigentliche Handlung unterbunden und die Fiktionalität des Textes betont. Eine solche, für postmoderne Texte typische „*Entwertung der Geschichte*"[2] präsentiert sich im *barnarella*-Roman sowohl durch das Schriftbild als auch durch die Gliederung des Textes in vierundsechzig einzelne Bruchstücke. Zudem wird dieser durch die Montage der unterschiedlichsten Materialen fragmentarische Charakter des Romans auch immer wieder im Text selbst reflektiert. Vor allem das mit der Rettung des Barcelona-Romans beauftragte Expertenteam hat mit der Struktur des Werks zu kämpfen, wie diese Unterhaltung bei der ersten Redaktionssitzung deutlich macht:

2 Werner Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1993. S. 266.

herma phrodt: zur sache, meine herren, der roman steht
adam: er be steht aus bruchstücken
mohr: erzählungsbruchstücken
andreas: satzfetzen
tilby: fragmenten
jacobine: diskontinuität
wilhelmine: in der kontinuität
cellophan: theorie der
ruach: täuschung. sein kern hat sich gespalten
cellophan: gespalten in endlich viele elementarteilchen wie
wilhelmine: elektronen protonen und
jacobine: neutronen
tilby: er ist postmodern explodiert. (B, 39)

Doch auf diese zentral angewendete Technik der Zusammenfügung der unterschiedlichsten Fundstücke wird nicht nur in metasprachlichen Passagen, wie der eben angeführten, hingewiesen. Diese lässt sich auch häufig in der Funktionalisierung der intertextuellen und intermedialen Verweise ablesen.

6.2 Referenz auf Struktur des Textes

Ginka Steinwachs bezieht sich in ihren Schriften immer wieder auf dieselben Literaten, Philosophen und Künstler, die ihr Werk beeinflussen. Zu diesen sogenannten „Säulenheiligen der Weltkunst“ (BM, 115) zählen vermehrt barocke sowie surrealistische Künstler, wie unter anderem der Dichter Georg Philipp Harsdörffer, der Maler Giuseppe Arcimboldo oder der Schriftsteller André Breton. Im Stadtroman *barnarella* ist zudem zu beobachten, dass vermehrt auf Künstler katalanischen Ursprungs referenziert wird, die einen Bezug zu dem vom Roman gewählten Schauplatz Barcelona haben. So finden sich intertextuelle und intermediale Anspielungen auf Salvador Dalí, Antoni Gaudí, Antoni Tàpies, Joan Brossa oder Raimundus Lullus. Wenn man nach einer Gemeinsamkeit der unterschiedlichen Bezüge im Roman sucht, bietet sich die von vielen zitierten Künstlern angewendete Technik der Montage als Konstante an.[3] Das heißt, das in den Roman eingebaute Fremdmaterial thematisiert zusätzlich die Darstellungsintentionen der Autorin. Denn gemäß des surrealistischen Theorems der

3 Vgl. Helga Kaspar: Montage, Maximalismus und Manie. S. 4.

trouvaille liegt die Kunst des Schreibens nicht im Erfinden, sondern in der kunsvollen und zugleich unkonventionellen Verknüpfung der verschiedensten Fundstücke. Dieses Verfahren lässt die Schriften Ginka Steinwachs' zu patchworkartigen Gebilden werden, bei deren Entschlüsselung selbst der aktivste Rezipienten an seine Grenzen stößt.

KAPITEL 7

Schlussbemerkung

Das der Arbeit vorangestellte Motto „Die Grenzen meiner Sprache sind die Grenzen meiner Welt“ von Ludwig Wittgenstein zieht sich wie ein roter Faden durch diese Arbeit, wobei die in der Tradition des Surrealismus stehende Autorin Ginka Steinwachs in all ihren Texten diese Grenzen auszuloten versucht. Besonders deutlich zeigt sich das in ihren Bemühungen neben der wirklichkeitsnahen Alltagssprache auch eine Sprache des Unbewussten und Traumhaften zu erfinden, die sich in erster Linie durch Wortspiele und Neologismen kennzeichnet.

Neben dieser Lust am Spiel mit der Sprache zeichnen sich die Schriften Ginka Steinwachs' vor allem durch die zahlreichen Referenzen auf andere Künstler sowie durch die Anhäufung von Zitaten und Anspielungen aus. Dabei beruft sich die Autorin mit Vorliebe auf die sogenannten „Säulenheiligen der Weltkunst“, aus deren Werken Steinwachs häufig Versatzstücke entnimmt, um sie im Anschluss leicht modifiziert in ihre eigenen Texte einzubauen.

Dieses im Surrealismus als *trouvaille* bezeichnete Verfahren, bei dem auf bereits vorhandenes Material zurückgegriffen wird, wurde im Hauptteil dieser Arbeit an Hand des Stadtromans *barnarella oder das herzkunstwerk in der flamme* (2002) näher beleuchtet. Die darin hergestellten vielseitigen intertextuellen wie auch intermedialen Bezüge reichen von dem Maler Giuseppe Arcimboldo, über den Regisseur Federico Fellini bis hin zu dem Merzkünstler Kurt Schwitters, der im Text besonders häufig Erwähnung findet. Doch auch Bruchstücke aus ihren eigenen Texten montiert die Autorin in ihren Roman ein. Trotz aller historischer Unterschiede hat sich gezeigt, dass

die von den meisten Künstlern, wenn auch in unterschiedlicher Form, angewendeten Techniken der Montage sowie der Variaton als verbindenes Element angesehen werden können. Die Referenzen innerhalb des Romans dienen somit dazu, auf die beiden zentralen Produktionsverfahren des *barnarella*-Romans zu verweisen.

Dass ein solches poetologisches Konzept auch gewisse Herausforderungen an den Rezipienten stellt, erklärt wohl die Tatsache, dass die Autorin trotz ihres großen literarischen Werks eher unbekannt ist. Doch wenn man bereit ist, sich auf die unkonventionelle Art ihrer Texte einzulassen, wird man mit einem Sprachkunstwerk belohnt, das in dieser Weise sicherlich einzigartig ist.

Bibliographie

Ginka Steinwachs - Primärliteratur

Steinwachs, Ginka: barnarella oder das herzkunstwerk in der flamme. Wien: Passagen-Verl., 2002.

Steinwachs, Ginka: Berliner Trichter. Berliner Bilderbogen. 2 Bde. Wien: Rombus Verlag, 1979.

Steinwachs, Ginka: die feder im mund/der mund in der welt. vorleszungen. Wien: Passagen-Verl., 2002.

Steinwachs, Ginka: konzept der dichtungsmaschine. In: *Sprache im technischen Zeitalter*. Nr. 55, 1975. Juli-September.

Steinwachs, Ginka: Fellini sieht fern. In: *Die Presse* (Spectrum) vom 22.4.2006. S.VIII.

Steinwachs, Ginka: Die fünf großen Ds oder Trampolin für den Aufschwung ins bombistische Manifest. In: Nowoselsky-Müller, Sonia (Hg.): ein mund von welt. Ginka Steinwachs. TEXT//S//ORTE//N//. Bremen: Zeichen und Spuren, 1989.

Steinwachs, Ginka: G-L-Ü-C-K. rosa prosa. originalfälschung. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.

Steinwachs, Ginka: marylinparis. montageroman. Mit einem Nachwort von Til Stegmann. Ein Compendium der Spracherotik. Wien: Rhombus Verlag, 1978.

Steinwachs, Ginka: Die Meisterschläferin. In: Nowoselsky-Müller, Sonia (Hg.): ein mund von welt. Ginka Steinwachs. TEXT//S//ORTE//N//. Bremen: Zeichen und Spuren, 1989.

Steinwachs, Ginka: Mythologie des Surrealismus oder die Rückverwandlung von Kultur in Natur. Eine strukturale Analyse von Bretons „Nadja“. Neuwied, Berlin: Luchterhand Verlag, 1971.

Ginka Steinwachs - Sekundärliteratur

Adler, Otto Johannes: Die Sprachartistin Ginka Steinwachs im Portrait. In: *Buchkultur* 81, 14. Jhrg., August/September 2002. S. 20-21.

Alms, Barbara: Wiederkehr des Barock? Ginka Steinwachs' Kunst des Konglomerats. In: Nowoselsky-Müller, Sonia (Hg.): ein mund von welt. Ginka Steinwachs. TEXT//S//ORTE//N//. Bremen: Zeichen und Spuren, 1989. S. 22-31.

Auffermann, Verena: Ursprung-Umfang-Grenzen. Ein Interview mit Miß Universum, genannt Ginka Steinwachs. In: Nowoselsky-Müller, Sonia (Hg.): ein mund von welt. Ginka Steinwachs. TEXT//S//ORTE//N//. Bremen: Zeichen und Spuren, 1989. S. 15-20.

Sonia Nowoselsky-Müller: Alles plus eine Tomate. Interview mit Ginka Steinwachs. In: Nowoselsky-Müller, Sonia (Hg.): ein mund von welt. Ginka Steinwachs. TEXT//S//ORTE//N//. Bremen: Zeichen und Spuren, 1989. S. 32-43.

Deiser, Patricia: Sprach-Welt-Verschlingen. Über den Körperdiskurs bei Ginka Steinwachs. In: Gürtler, Christa/Hausbacher, Eva (Hg.): Unter die Haut. Körperdiskurse in Geschichte(n) und Bildern. Innsbruck, Wien: Studien-Verlag, 1999. S. 215-229.

Dommel, Monika: Ginka Steinwachs: Glückliche Fälscherin erlesener Originale. In: Abret, Helga/Nagelschmidt, Ilse (Hg.): Zwischen Distanz und Nähe: eine Autorinnengeneration in den 80er Jahren. Bern, Berlin, Frankfurt, New York, Paris, Wien: Lang, 1998. S. 87-107.

Ehmann, Antje: Über Möglichkeiten des Anfangenkönnens. Zu Ginka Steinwachs' Roman G.L.Ü.C.K., rosa prosa, Originalfälschung. 1997. In: Jucker, Wolf (Hg.):

Zeitgenössische Utopieentwürfe in Literatur und Gesellschaft. Zur Kontroverse seit den 80er Jahren. Amsterdam: Radopi, 1997. S. 337-359.

Kasper, Helga: Montage, Maximalismus und Manie. Betrachtungen zur Ästhetik von Ginka Steinwachs mit anschließender Analyse ihres Stückes „George Sand. Eine Frau in Bewegung, die Frau von Stand“. Innsbruck: Dipl., 1991.

Kahn, Carole: Barnarella oder das Herzkunstwerk in Flammen. Eine Leseerfahrung. In: Nowoselsky-Müller, Sonia (Hg.): ein mund von welt. Ginka Steinwachs. TEXT//S//ORTE//N//. Bremen: Zeichen und Spuren, 1989. S. 74-77.

Kühbauch, Astrid: RECYCLING. untersuchungen zur textorganisation von Ginka STEINWACHSs „Der Schwimmende Österreicher“ anhand der klassen „wiederholung“ und „variation“. Innsbruck: Dipl., 1993.

Schwaner, Birgit: Träume der Sprache. Die Wortkünstlerin Ginka Steinwachs ist 60 Jahre alt. In: *Wiener Zeitung (extra)* vom 1.11.2002. S. 11.

Weigel, Sigrid: Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1990.

Weigel, Sigrid: Flaneurin in der Welt der Schrift. Spuren Benjaminscher Lektüre in den Texten von Ginka Steinwachs. In: Nowoselsky-Müller, Sonia (Hg.): ein mund von welt. Ginka Steinwachs. TEXT//S//ORTE//N//. Bremen: Zeichen und Spuren, 1989. S. 62-69.

Wesemann, Arnd: Das (w)Örterbuch der Ginka Steinwachs. In: Nowoselsky-Müller, Sonia (Hg.): ein mund von welt. Ginka Steinwachs. TEXT//S//ORTE//N//. Bremen: Zeichen und Spuren, 1989. S. 79-81.

Theoretische Werke

Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Herausgegeben von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, ^{3}1977.

Bachtin, Michail: Die Ästhetik des Wortes. Herausgegeben und eingeleitet von Rainer Grübel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, ^{1}1979.

Barthes, Roland: Œuvres complètes. Tome II. 1966-1973. Édition établie et présentée par Éric Marty. Paris: Éditions du Seuil, 1994.

Barthes, Roland: Die strukturalistische Tätigkeit. In: *Kursbuch* 5, 1966. S. 190-196.

Broich, Ulrich/Pfister Manfred (Hg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1985.

Deleuze, Gilles/Felix Guattari: Le lisse et le strié. In: Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizpophrénie.* Paris: Éditions de Minuit, 1980.

Derrida, Jaques: La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines. In: Jacques Derrida: *L'écriture et la différence.* Paris: Éditions du Seuil, 1967. S. 409-429.

Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk. Übersetzt von Günter Memmert. Frankfurt am Main: Suhrkamp, ^{2}1977.

Genette, Gérard: Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris: Édition du Seuil, 1982.

Kimmich, Dorothee/Renner, Rolf Günter/Stiegler, Bernd (Hg.): Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart: Reclam, 1996.

Kristeva, Julia: Bakhtine, le mot, le dialogue, le roman (1966). In: Sémeiotiké: Recherches pour une sémanalyse. Paris: Édition du Seuil, 1969. S. 143-173.

McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle. Understanding Media. Übersetzt von Meinrad Amann. Düsseldorf, Wien: Econ-Verlag GmbH, 1968.

Paech, Joachim: Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen. In: Helbig, Jörg (Hg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin: Erich Schmidt, 1998. S. 14-30.

Schmidt, Johann N.: Comic und Architektur. Faszination und Alptraum der vertikalen Stadt. In: Helbig, Jörg (Hg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin: Erich Schmidt, 1998. S. 230-242.

Serres, Michel: Der Parasit. Übersetzt von Michael Bischoff. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.

Siebert, Jan: Intermedialität. In: Helmut Schanze, Susanne Pietz (Hg.): Metzler Lexikon Medientheorie-Medienwissenschaft. Ansätze. Personen. Grundbegriffe. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2002.

Stierle, Karlheinz: Werk und Intertextualität. In: Stierle, Karlheinz/Warning, Rainer (Hg.): Das Gespräch. München: Fink, 1984.

Wirth, Uwe: Hypertextuelle Aufpfropfung als Übergangsform zwischen Intermedialität und Transmedialität. In: Meyer, Urs/Simanowski, Roberto/Zeller, Christoph (Hg.): Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren. Göttingen: Wallenstein Verlag, 2006. S. 19-38.

Wolf, Werner: Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? Plädoyer für eine literaturzentrierte Erforschung von Grenzüberschreitungen zwischen Wortkunst und anderen Medien am Beispiel von Virginia Woolfs „The String Quartet“. In: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik 21, 1996. S. 85-116.

Wolf, Werner: Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft. In: Literaturwissenschaft: intermedial-interdisziplinär. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaft, 2002. S. 163-193.

Wolf, Werner: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1993.

Barock, Manierismus und Surrealismus

Benjamin, Walter: Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz. In: Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Bd. II.-1. Unter Mitw. von Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. S. 295-310.

Hocke, Gustav René : Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchemie und Esoterische Kombinationskunst. Beträge zur Vergleichenden Europäischen Literaturwissenschaft. Hamburg: Rowohlt, 1959.

Holländer, Hans: Ars inveniendi et investigandi. Zur surrealistischen Methode. In: Bürger, Peter (Hg.): Surrealismus (Wege der Forschung). Darmstadt: Wissenschaftl. Buchgesellschaft, 1982. S. 244-312.

Niefanger, Dirk: Barock. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2000.

Schneede, Uwe M.: Surrealistische Filme - Das Prinzip der Schockmontage. In: Bürger, Peter (Hg.): Surrealismus (Wege der Forschung). Darmstadt: Wissenschaftl. Buchgesellschaft, 1982. S. 313-325.

Prätexte - Primär- und Sekundärliteratur

Altenberg, Peter: Was der Tag mir zuträgt. Fünfundsechzig neue Studien. Berlin: S. Fischer, 1917.

Agustí, Anna (Hg.): Tàpies. The Complete Works. Volume 3: 1969-1975. Köln: Könemann, 1997.

Einstein, Carl: Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders. Stuttgart: Reclam, 1985.

Elger, Dietmar: Der Merzbau von Kurt Schwitters. Eine Werkmonographie. Köln: König, ^{2}1999.

Egger, Barbara: Die frühen Materialbilder von Antoni Tàpies. Wien: Dipl., 2007.

Erstić, Marijana: Federico Fellinis kristalline Inszenierung der Komik, des Eros' und des Traums: *Giulietta degli spiriti.* In: Michael Lommel/Isabel Maurer Queipo/Volker Roloff (Hg.): Surrealismus und Film. Von Fellini bis Lynch. Bielefeld: transcript Verlag, 2008. S. 37-47.

Fux, Evelyn: Schnitt durch die verkehrte „Merzwelt". Konzeption des Narrativen in der Prosa von Kurt Schwitters. Berlin: Weidler Buchverlag, 2007.

Govinda, Lama Anagarika: Die innere Struktur des I Ging. Das Buch der Wandlungen. Freiburg im Breisgau: Aurum-Verlag, 1983.

Grimm, Erk: Semiopolis: Prosa der Moderne und Nachmoderne im Zeichen der Stadt. Bielefeld: Aisthesis-Verl., 2001.

Harsdörffer, Georg Philipp: Poetischer Trichter. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1969.

Henzel, Harald: Literatur an der Grenze zum Spiel. Eine Untersuchung zu Robert Walser, Hugo Ball und Kurt Schwitters. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1992.

Homayr, Ralph: Montage als Kunstform. Zum literarischen Werk Kurt Schwitters. Opladen: Westdt. Verl., 1991.

Homer: Odyssee. Übersetzt von Roland Hampe. Stuttgart: Philipp Reclam, 1979.

Joyce, James: Ulysses. Übersetzt von Hans Wollschläger. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.

Kafka, Franz: Josefine, die Sängerin oder das Volk der Mäuse. In: Kafka, Franz: Ein Landarzt und andere Prosa. Stuttgart: Reclam, 1995. S. 122-141.

Kramer, Andreas: Gertrude Stein und die deutsche Avantgarde. Eggingen: Klaus Isele, 1993.

Lilly, John C.: Das Zentrum des Zyklons. Eine Reise in die inneren Räume. Übersetzt von Ulli Olvedi. Fankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1976.

Lommel, Michael/Maurer Queipo, Isabel/Roloff, Volker (Hg.): Surrealismus und Film. Von Fellini bis Lynch. Bielefeld: transcript Verlag, 2008.

Möbius, Hanno: Montage und Collage: Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933. München: Fink, 2000.

Neuhaus, Stefan: Märchen. Tübingen, Basel: A. Francke Verlag, 2005.

Ott, Claudia (Übers.): Tausendundeine Nacht. Nach der ältesten arabischen Handschrift in der Ausg. von Muhsin Mahdi erstmals ins Dt. übertr. von Claudia Ott. München: Beck, 2004.

Proß, Wolfgang: Arno Schmidt. München: Beck, Verlag Edition Text und Kritik, 1980.

Salber, Linde: Frida Kahlo. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1997.

Scheffer, Bernd: Anfänge experimenteller Literatur. Das literarische Werk von Kurt Schwitters. Bonn: Bouvier, 1978.

Schmidt, Arno: Zettel's Traum. Frankfurt am Main: Fischer, ^{4}1986.

Schwitters, Kurt: Das literarische Werk. Gesamtausgabe. Herausgegeben von Friedhelm Lach. Bd. 1 (Lyrik). Köln: DuMont, 1998.

Stein, Gertrude: Geography and Plays. With a foreword by Sherwood Anderson. New York, Toronto, Villefranche, Frankfurt: Something Else Press, 1968. S. 178-189.

Strohm, Petra Susanne: Kino der Extreme. Die Filme Federico Fellinis zwischen Sensation und Ignoranz - ein rezeptionsästhetischer Diskurs. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Lang, 1994.

Wilhelm, Richard (Hg.): I-Ging. Das Buch der Wandlungen. Wiesbaden: Marix Verlag, 2004.

Wolf, Norbert: Giuseppe Arcimboldo. Wunderliche Gesichter. München, Berlin, London, New York: Prestel, 2008.

Zerbst, Rainer: Gaudí. 1852-1926. Antoni Gaudí i Cornet - ein Leben in der Architektur. Köln: Taschen GmbH, 2002.

Abbildungsverzeichnis

2.1 Hypertextuelle Verfahren im Überblick[1] 8
2.2 System intermedialer Formen[2] 11

5.1 *Merzbau* in Hannover um 1933 (links) und Schwittersäule (rechts)[3] . . 42
5.2 Mögliche Kombination der acht Zeichen des *I-GING* (B, 55) 43
5.3 Giuseppe Arcimboldos Jahreszeitenzyklus 1573, *Der Frühling* (links oben), *Der Sommer* (rechts oben), *Der Herbst* (links unten), *Der Winter* (rechts unten)[4] 72
5.4 Antoni Tàpies' *Inscripcions i quatre barres damunt arpillera* (1971)[5] . 75
5.5 Einleitung der *Ursonate*[6] 79

„Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir."

ANHANG A

Abstract

Die vorliegendene Arbeit befasst sich mit dem von der deutschen Autorin Ginka Steinwachs bei der Produktion ihrer Texte gerne angewendeten surrealistischen Verfahren der *trouvaille*. Dabei arbeitet die Schriftstellerin ähnlich der intertextuellen und intermedialen Techniken bereits vorhandene literarische wie nicht-literarische Materialen in ihre eigenen Schriften ein. An Hand des Stadtromans *barnarella oder das herzkunstwerk in der flamme (2002)* wurden diese zahlreichen Verweise auf andere Künstler näher untersucht, um sowohl deren Bedeutung für den Roman nachzuweisen, als auch nach einem verbindenen Element der zahlreichen Referenzen zu suchen. Dazu wurden die durch ihre Häufigkeit oder Auffälligkeit hervorstechenden einmontierten Zitate einer genaueren Betrachtung unterzogen. Es zeigte sich, dass die Schriftstellerin durch ihre Verweise häufig auf die hinter dem Text respektive Kunstwerk stehende Funktionsweise anspielt. Dabei kann das von vielen Künstlern angewendete Stilprinzip der Montage als das verbindende Element der doch recht unterschiedlichen Referenzen gesehen werden. Somit thematisiert die Autorin durch das in ihren Roman eingebaute Fremdmaterial zusätzlich ihre zentrale Arbeitstechnik der Intertextualität.

Lebenslauf

Angaben zur Person

Name	Katharina Kiessler
Geburtsdatum	28.08.1985, Wien
Staatsbürgerschaft	Österreich
Eltern	MMag. Dr. Peter Kiessler, Beamter Mag. Andrea Kiessler, BHS-Lehrerin

Ausbildung

2003-2009	Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft, Universität Wien
1995-2003	Gymnasium Rosasgasse, Wien XII. Schwerpunkt Französisch
1991-1995	Volksschule Bischoffgasse, Wien XII.

Berufliche Tätigkeiten

2003-2009	Nachhilfe in den Fächern Deutsch, Englisch und Mathematik für Unter- und Oberstufenschüler

Sprachkenntnisse

Deutsch	Muttersprache
Englisch	fließend in Wort und Schrift
Französisch	fließend in Wort und Schrift