

DE GRUYTER

*Konstanze Fliedl, Marina Rauchenbacher,
Joanna Wolf (Hrsg.)*

HANDBUCH DER KUNSTZITATE



BAND 1 A-K

DE
IG

Handbuch der Kunstzitate
Band 1

Handbuch der Kunstzitate

Malerei, Skulptur, Fotografie
in der deutschsprachigen Literatur
der Moderne

Herausgegeben von

Konstanze Fliedl, Marina Rauchenbacher
und Joanna Wolf

Band 1 A–K

De Gruyter

Die Arbeit an diesem Handbuch geht auf das vom Österreichischen Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung finanzierte Projekt „Kunst im Text“ (P17919) zurück. Für die Unterstützung der Drucklegung ist ebenfalls dem Österreichischen Wissenschaftsfonds zu danken.

Veröffentlicht mit Unterstützung des Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung

FWF Der Wissenschaftsfonds.

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Handbuch der Kunstzitate : Malerei, Skulptur, Fotografie in der deutschsprachigen Literatur der Moderne / herausgegeben von Konstanze Fliedl, Marina Rauchenbacher, Joanna Wolf.

p. cm.

Includes bibliographical references and index.

ISBN 978-3-11-020500-8 (alk. paper)

1. Art--Quotations, maxims, etc. 2. Artists--Quotations. 3. German literature. 4. Art and literature. I. Fliedl, Konstanze. II. Rauchenbacher, Marina. III. Wolf, Joanna.

PN6084.A8H36 2011

700--dc23

2011037176

ISBN 978-3-11-020500-8

e-ISBN 978-3-11-025670-3

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2011 Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/Boston

Einbandabbildung: Anselm Kiefer „Buch mit Flügeln“ (Books with Wings), 1992–1994.

Collection of the Modern Art Museum of Fort Worth purchase, Sid W. Richardson Foundation Endowment Fund. © Anselm Kiefer

Satz: Dörlemann Satz GmbH & Co. KG, Lemförde

Druck und Bindung: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen

∞ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com

Inhaltsverzeichnis

Band 1

Einleitung	IX	Busta, Christine (JW)	133
Achleitner, Friedrich (Thomas Eder)	1	Canetti, Elias (MiNR)	136
Achternbusch, Herbert (JW)	3	Carossa, Hans (JW)	139
Aichinger, Ilse (Irene Fußl)	6	Celan, Paul (Irene Fußl)	142
Altenberg, Peter (JW)	10	Döblin, Alfred (Imelda Rohrbacher)	145
Amanshauser, Martin (JW)	15	Doderer, Heimito von (MiNR)	150
Andersch, Alfred (JW)	16	Dor, Milo (JW)	153
Arp, Hans (Imelda Rohrbacher)	21	Duden, Anne (Sabine Schneider)	156
Artmann, Hans Carl (MiNR)	25	Dürrenmatt, Friedrich (MR)	161
Ausländer, Rose (JW)	27	Ehrenstein, Albert (MR)	167
Bächler, Wolfgang (JW)	30	Eich, Günter (JW)	169
Bachmann, Ingeborg (Christa Gürtler)	32	Einstein, Carl (KS)	171
Bahr, Hermann (Kurt Ifkovits)	35	Eisendle, Helmut (JW)	175
Ball, Hugo (Susanne Hochreiter)	39	Enzensberger, Hans Magnus (JW)	178
Barlach, Ernst (MiNR)	42	Faes, Urs (JW)	183
Bayer, Konrad (Thomas Eder)	44	Feuchtwanger, Lion (MiNR)	186
Becker, Jürgen (JW)	47	Fichte, Hubert (Hermann Schlösser)	189
Beer-Hofmann, Richard (KF)	53	Fontane, Theodor (Juliane Vogel/ Anna-Maria Post)	193
Benjamin, Walter (MR)	56	Freud, Sigmund (JW)	198
Benn, Gottfried (Bernhard Judex)	60	Fried, Erich (JW)	203
Bernhard, Thomas (Juliane Vogel/ Anna-Maria Post)	64	Frisch, Max (JW)	206
Beutler, Maja (JW)	68	Gaiser, Gerd (Rosemarie Brucher)	211
Beyer, Marcel (JW)	71	Gauß, Karl-Markus (MR)	215
Bichsel, Peter (JW)	74	Geiser, Christoph (JW)	218
Bienek, Horst (JW)	77	Genazino, Wilhelm (JW)	223
Biermann, Wolf (JW)	82	George, Stefan (Stephan E. Hauser)	228
Blatter, Silvio (JW)	86	Gernhardt, Robert (MiNR)	234
Bobrowski, Johannes (MR)	90	Glantschnig, Helga (JW)	237
Böll, Heinrich (JW)	93	Goetz, Rainald (MR)	240
Borchers, Elisabeth (JW)	101	Goetz, Rainald (MR)	240
Brandstetter, Alois (Hans-Jürgen Schrader)	105	Gomringer, Eugen (MiNR)	245
Brechbühl, Beat (JW)	109	Grass, Günter (MiNR)	247
Brecht, Bertolt (JW)	113	Gruenter, Undine (JW)	251
Brinkmann, Rolf Dieter (JW)	118	Hackl, Erich (MR)	256
Broch, Hermann (MR)	122	Handke, Peter (Andrea Winkler)	257
Buch, Hans Christoph (JW)	125	Hänny, Reto (MiNR)	262
Burger, Hermann (JW)	129	Harig, Ludwig (MR)	264
		Härtling, Peter (MR)	271
		Hasenclever, Walter (MR)	277
		Hauptmann, Carl (MiNR)	280

Hauptmann, Gerhart (Peter Sprengel)	282	Kaiser, Georg (MR)	387
Hausmann, Raoul (MiNR)	289	Kappacher, Walter (MR)	390
Hein, Christoph (KS)	295	Kasack, Hermann (Gabriela Ociepa)	393
Heißenbüttel, Helmut (MR)	299	Kaschnitz, Marie Luise (Heidi Hahn)	396
Hell, Bodo (MR)	302	Kaser, Norbert C. (MR)	399
Henisch, Peter (MR)	304	Kästner, Erhart (MiNR)	402
Hermlin, Stephan (MR)	308	Kästner, Erich (MR)	405
Herzfelde, Wieland (MR)	311	Kehlmann, Daniel (JW)	409
Herzmanovsky-Orlando, Fritz von (MR)	312	Keller, Gottfried (Dominik Müller)	412
Hesse, Hermann (Gustav Landgren)	316	Kerr, Alfred (MR)	418
Heym, Georg (KS)	321	Kerschbaumer, Marie-Thérèse (MR)	421
Hildesheimer, Wolfgang (Arnulf Knafl)	325	Keyserling, Eduard von (MR)	425
Hochhuth, Rolf (MR)	329	Kinder, Hermann (KS)	427
Hodjak, Franz (MR)	334	Kirchhoff, Bodo (Raliza Ivanova)	431
Hofmann, Gert (JW)	336	Kirsch, Sarah (MR)	435
Hofmannsthal, Hugo von (Ursula Renner-Henke)	339	Kisch, Egon Erwin (MR)	437
Holitscher, Arthur (MiNR)	346	Klemperer, Victor (MR)	440
Höllerer, Walter (MR)	349	Kling, Thomas (MR)	442
Holz, Arno (Maria-Christina Boerner)	351	Kluge, Alexander (Rosemarie Brucher)	446
Horváth, Ödön von (MR)	355	Koeppen, Wolfgang (Susanne Hochreiter)	449
Hotschnig, Alois (MR)	357	Kokoschka, Oskar (MR)	452
Ingold, Felix Philipp (MR)	359	Kolb, Annette (MR)	455
Jahnn, Hans Henny (Bettina Gruber)	361	Kolleritsch, Alfred (MR)	456
Janacs, Christoph (MR)	364	Kolmar, Gertrud (MR)	457
Jandl, Ernst (Hannes Schweiger)	367	Köpf, Gerhard (MR)	458
Jelinek, Elfriede (Christa Gürtler)	371	Kracauer, Siegfried (MiNR)	461
Jens, Walter (MR)	374	Kraus, Karl (Leo A. Lensing)	465
Johnson, Uwe (Robert Gillett/ Astrid Köhler)	376	Kronauer, Brigitte (KS)	470
Jünger, Ernst (Herwig Gottwald)	379	Krüger, Michael (MR)	474
Kafka, Franz (MR)	383	Kubin, Alfred (MR)	477
		Kunert, Günter (JW)	479
		Kunze, Reiner (MR)	485

Band 2

Laher, Ludwig (KF)	489	Malkowski, Rainer (MR)	507
Lange, Hartmut (MR)	491	Mann, Erika und Klaus (MR)	509
Lasker-Schüler, Else (Marianne Schuller)	493	Mann, Heinrich (MR)	512
Lehr, Thomas (KF)	497	Mann, Thomas (MR)	517
Lenz, Hermann (Ralph Köhnen)	499	Maron, Monika (MR)	523
Lenz, Siegfried (MiNR)	502	Mayröcker, Friederike (MiNR)	526
Lernet-Holenia, Alexander (MR)	504	Meckel, Christoph (MR)	530
Lichtenstein, Alfred (MiNR)	505	Meier, Gerhard (KS)	534
		Meier, Helen (MR)	538

Meister, Ernst (MR)	540	Schneider, Reinhold (MR)	697
Merz, Klaus (MR)	542	Schnitzler, Arthur (KF)	703
Meyer, Conrad Ferdinand (MR)	547	Schrott, Raoul (MR)	705
Meyer, E. Y. (MR)	555	Schutting, Julian (JW)	708
Meyrink, Gustav (MR)	557	Schwab, Werner (MR)	713
Mitgutsch, Anna (JW)	558	Schwitters, Kurt (Rosemarie Brucher)	716
Moniková, Libuše (Dana Pfeiferová)	559	Sebald, W. G. (Claudia Öhlschläger)	719
Morgenstern, Christian (MR)	563	Seghers, Anna (MR)	723
Mosebach, Martin (MR)	568	Seuren, Günter (MR)	727
Müller, Heiner (MR)	572	Spiel, Hilde (JW)	729
Müller, Herta (MR)	576	Steinwachs, Ginka (KS)	732
Muschg, Adolf (Alexandra Millner)	579	Steinwendtner, Brita (MR)	737
Musil, Robert (Walter Fanta)	582	Sternheim, Carl (MR)	738
Nietzsche, Friedrich (MR)	585	Strauß, Botho (Marieke Krajenbrink)	744
Nizon, Paul (MR)	591	Streeruwitz, Marlene	
Ortheil, Hanns-Josef (KS)	595	(Manfred Mittermayer)	748
Pedretti, Erica (JW)	601	Strittmatter, Thomas (KS)	750
Penzoldt, Ernst (MR)	606	Timm, Uwe (MR)	752
Perutz, Leo (MR)	612	Toller, Ernst (MR)	756
Pichler, Anita (Andrea Winkler)	614	Trakl, Georg (MR)	758
Pleschinski, Hans (JW)	617	Tucholsky, Kurt (Ulrich Stadler)	760
Plessen, Elisabeth (JW)	619	Unruh, Fritz von (JW)	765
Polgar, Alfred (JW)	623	Urzidil, Johannes (MR)	771
Raabe, Wilhelm		Vanderbeke, Birgit (MR)	775
(Hans-Jürgen Schrader)	626	Waberer, Keto von (MR)	776
Rakusa, Ilma (JW)	632	Wall, Richard (MR)	778
Ransmayr, Christoph (MR)	636	Walser, Martin (MiNR)	782
Rehmann, Ruth (JW)	640	Walser, Robert (Wolfram Groddeck)	785
Reschke, Karin (JW)	641	Wander, Fred (MR)	789
Rilke, Rainer Maria (Manja Wilkens)	643	Wassermann, Jakob	
Ringelnatz, Joachim (JW)	649	(Heike Lindemann-Luiken)	790
Rosei, Peter (JW)	652	Waterhouse, Peter (MR)	793
Roth, Gerhard (Daniela Bartens)	656	Wedekind, Frank (MR)	795
Roth, Joseph (KF)	661	Weil, Grete (MR)	798
Rühm, Gerhard (Thomas Eder)	663	Weinheber, Josef (Albert Berger)	800
Rühmkorf, Peter (MiNR)	665	Weiss, Peter (Nana Badenber)	802
Sahl, Hans (Michael Rohrwasser)	668	Weißborn, Theodor (KS)	809
SAID (JW)	672	Wellershoff, Dieter (MR)	812
Salten, Felix (MR)	674	Werfel, Franz (Andrea Bartl)	817
Sartorius, Joachim (MiNR)	676	Werner, Markus (MR)	820
Schaefer, Oda (JW)	678	Widmer, Urs (MR)	823
Scharang, Michael (MR)	681	Wied, Martina (MR)	825
Schindel, Robert (MR)	682	Winkler, Josef (JW)	827
Schlaf, Johannes		Wolf, Christa (JW)	832
(Maria-Christina Boerner)	683	Wondratschek, Wolf (MiNR)	836
Schlag, Evelyn (Charlotte Ennser)	687	Zeemann, Dorothea (MR)	839
Schmatz, Ferdinand (MiNR)	690	Zollinger, Albin (MR)	841
Schmidt, Arno (MiNR)	694	Zuckmayer, Carl (Herwig Gottwald)	842

Zürn, Unica (JW)	844	Bildverzeichnis (Bernhard Oberreither)	853
Zweig, Arnold (Annegret Pelz)	846	Bildquellenverzeichnis	
Zweig, Stefan (Klemens Renoldner/ Nikolaus Czifra)		(Bernhard Oberreither)	877
	849	Register	889

Einleitung

„Sprache ist überhaupt nur Bild“, heißt es in Hugo von Hofmannsthals *Aufzeichnungen*. Die metaphernbildende Kraft zumal der dichterischen Sprache macht aus jeder Lektüre eine Bilder-Passage. Aber darüber hinaus hat die Literatur auch noch die Möglichkeit, ihre Bilder gleichsam zu rahmen und sie dem Leser als Kunstwerk zu präsentieren: Schildert sie etwa ein fiktives ‚Gemälde‘, so verweist sie auf ein Artefakt, das möglicherweise ihren eigenen Kunstcharakter im anderen Medium subtil reflektiert; seine Anschaulichkeit verdankt sich aber jedenfalls derselben Fantasie, die das literarisch Imaginäre überhaupt belebt.

Anders steht es dann, wenn literarische Texte ‚reale‘ Kunstwerke aufrufen. Sie appellieren in diesem Fall nicht an die spontane Einbildungskraft, sondern an das Bildgedächtnis der Lesenden. Sie haben sich in diesem Fall an eine ästhetische Erfahrung zu erinnern, die sie außerhalb und vor der Lektüre gemacht haben. Der betreffende Text wiederum stellt sich ganz unmittelbar in die Tradition des ‚Paragone‘, des Wettstreits der Künste, und nicht ohne Risiko, vor allem, wenn er das Werk eines Alten Meisters von womöglich uneinholbarem kanonischem Rang ins Spiel bringt. Trotzdem und immer wieder verbalisieren Autoren und Autorinnen das, was die Bildenden Künste ihnen vor Augen führen: in klassischen Ekphrasen und identifikatorischen Beschreibungen, in orthodoxen Bildgedichten und lyrischen Bilderassoziationen, in expliziten Kommentaren oder verdeckten Chiffren, und das in unüberblickbarer Fülle. Die Kunstgeschichte wird von der literarischen Kunstrezeption als einer kongenialen Deutungsgeschichte begleitet.

Merkwürdig ist daher, dass es für diese intermedialen Verbindungen noch kaum ein adäquates Vokabular gibt: Nicht-fiktive Kunstwerke in Texten heißen in der Forschung ‚reale‘, ‚wirkliche‘, ‚tatsächlich existierende‘ oder aber ‚äußere‘. Ebenso mangelt es an präzisen Ausdrücken für die Unzahl der Verweismöglichkeiten, etwa die illustrierende oder symbolisierende Nennung, die identifikatorische Bild-‚Betrachtung‘ durch eine Figur, die Kryptobeschreibung von Landschaften oder Porträts innerhalb der narrativen Textwelt, die poetische Montage von Bilddetails, die dramaturgische Verwendung eines Bild-‚Requisits‘ oder schließlich die bei jüdischen Schriftstellern und Schriftstellerinnen häufige Dialektik einer zwar angedeuteten, durch ein ‚Bilderverbot‘ aber blockierten Bildreminiszenz. Als Oberbegriff bietet sich nach wie vor der von Heide Eilert 1991 entwickelte Terminus ‚Kunstzitat‘ an, verstanden als die poetische ‚Umcodierung‘ von nicht-literarischer (hier: Bildender) Kunst.

Noch viel erstaunlicher ist aber, dass die Tradition dieser Kunstzitation systematisch bislang nicht untersucht ist. Dabei hat sich die theoretische Diskussion zum Verhältnis von Literatur und Bildender Kunst unter dem Aspekt des ‚pictorial‘ beziehungsweise ‚iconic turn‘ in den letzten Jahrzehnten sprunghaft entwickelt, wobei das neue Interesse nicht auf eine Rückkehr zu naiver Mimesis, sondern auf die komplexe Interaktion von Visualität und Diskurs aus ist. Angetrieben von den Befunden zur ‚Visualisierung‘ unserer Gesellschaften seit der Moderne, hat die Debatte unter kulturwissenschaftlicher Perspektive die semiotisch-rhetorische Bildanalyse forciert und damit die ‚Lesbarkeit‘ von Bildern zu erweisen versucht, wobei man

auch dieser Rede die Metaphorizität nicht ganz austreiben konnte. In jedem Fall sind die Beiträge zur intermedialen Relation von Literatur und Kunst nahezu unüberschaubar geworden.

In ebenso großer Zahl existieren Forschungsarbeiten zu den an den Schnittstellen der Künste entstandenen Gattungen, von der Ekphrasis bis zur Visuellen Poesie und dem ‚iconotext‘, zum Verhältnis bestimmter Autoren zur Bildenden Kunst oder zur literarischen Rezeption einzelner Kunstwerke. Aber abgesehen von Gisbert Kranz' umfangreichen Dokumentationen zum Bildgedicht sind diese Untersuchungen nicht systematisiert worden. Kaum gefragt wurde etwa nach der Etablierung von kollektiven ‚Bildspendern‘, also des zitierten Bildkanons, in bestimmten Epochen. Das ist umso bemerkenswerter, als die Kunstrezeption der Moderne unter tiefenpsychologischen Aspekten durchaus als ‚Wiedererkennung‘ archetypischer Bilder des kollektiven Unbewussten verstanden wurde. Zumindest die Präferenz für bestimmte Bildsujets ließe sich damit erklären. In der Tat generieren bestimmte Kunstwerke ganze ekphrastische Traditionen oder synchrone Text-‚cluster‘. In den Arbeiten zu einzelnen Autoren erscheint deren ‚Bilderwahl‘ aber oft als Ausdruck ihrer privaten ‚imaginären Museen‘ und letztlich als biografisch kontingent; aber auch die Textoption für ein bestimmtes Bild ist determiniert von Kanonprozessen, auch Kunst-Paraphrasen stehen in einer Geschichte der Diskursivierung des Kunstwerks.

Zwischen der avancierten Theorie der Wort-Bild-Beziehungen und der Vielfalt der Einzelstudien gibt es daher so etwas wie ein Missing Link – eine Dokumentation, die für eine bestimmte Epoche den Überblick über die literarische ‚Bilderwahl‘ bietet. Das ist das Ziel des vorliegenden Handbuchs. Es enthält Beiträge zu den Kunstzitationen von 250 Autorinnen und Autoren und versteht sich in erster Linie als Kommentar und Anschauungshilfe zu ihren Texten. Damit erschließt es aber indirekt auch die kollektive Rezeption von ‚Kunst im Text‘ in der deutschsprachigen Literatur der Moderne und die Sequenzen von ‚Bildspendern‘, die Kanon- und Paradigmenwechsel. Auf dieser Grundlage können künftig die individuellen ‚Galerien‘ von Schriftstellern und Schriftstellerinnen mit der epochentypischen Kunstzitation kontextualisiert werden. Zum dritten macht das Register auf einen Blick ersichtlich, welche Kunstwerke von welchen Schriftstellern ‚zitiert‘ worden sind: Auf diese Weise lassen sich Rezeptionshäufigkeiten und ‚Zitationsketten‘ ausmachen. Das Handbuch stellt also die individuellen ‚Galerien‘ der Autoren und Autorinnen und die spezifische Charakteristik ihrer Kunstzitate vor; es liefert eine Vergleichsbasis für epochentypische Zitatverfahren und es dokumentiert die ästhetische Wirkungsgeschichte jener kulturhistorischen Ikonen, die den literarischen Blick auf sich gezogen und über Menschenalter hin gefesselt haben.

Für die Arbeit an der Materialsammlung hat sich dabei unabweisbar das Denkbild von Sisyphus aufgedrängt. Der überwältigende Textumfang war aber zugleich die unerschöpfliche Quelle neuer Funde, die wachsende Datenbasis der fortwährende Anlass zu staunender Bewunderung, mit welcher Vielfalt Schreibende die Kunst ins Wort fassen können. Bei allen ganz unvermeidlichen Lücken und Leerstellen möge das Handbuch ein Bild von diesem Reichtum geben.

*

Der Band geht auf ein **Projekt** zurück, das vom Österreichischen Wissenschaftsfonds gefördert und von 2005–2009 an den Universitäten Salzburg und Wien durchgeführt wurde. Die Artikel folgender Mitarbeiterinnen wurden mit einer Sigle gekennzeichnet:

JW: Joanna Wolf

KF: Konstanze Fliedl

KS: Katharina Serles

MiNR: Michaela Nicole Raß

MR: Marina Rauchenbacher

Aufgrund ihrer Expertise wurden zusätzlich ‚externe‘, jeweils namentlich genannte Beiträgerinnen und Beiträger eingeladen.

Gegenstand des Projektes waren ‚**Kunstzitate**‘ in der deutschsprachigen Literatur der Moderne. Dass dabei Malerei und Skulptur eine herausragende Rolle spielen und die Kunstfotografie nachrangig werden musste, ergibt sich aus der historischen Reihenfolge der ‚bildspendenden‘ Medien; dass Baukunstwerke kaum zur Sprache kommen, aus dem Umstand, dass Angaben zu architektonischen Gegebenheiten sehr oft mit der Raumstruktur eines literarischen Textes zu tun haben und dann andere Funktionen erfüllen als die der poetologischen Konfrontation mit dem anderen Medium.

Auch auf diesem Kriterium nämlich beruhte die Einschränkung auf die Literatur der **Moderne**, also etwa ab 1880. Von der neuen, ästhetisch-selbstreflexiven Qualität der Kunstzitate seit dieser Epochenschwelle, im Unterschied zu deren konventionellem, illustrierendem und analogisierendem Einsatz, sprach schon Heide Eilert. Dazu kommt eine Vervielfachung der technischen Reproduktionsmöglichkeiten in den letzten Dezennien des 19. Jahrhunderts und in der Folge eine immense Steigerung intermedialer Prozesse in den Künsten. Im Selbstverständnis der Autoren geht es um eine Abgrenzung vom ‚poetischen Realismus‘: Bildungsprogramme schlagen in nicht-mimetische Konzepte um, die Darstellung der Welt wird revidiert zur Darstellung von Wahrnehmung. Besonders die Avantgarden des 20. Jahrhunderts betreiben die Konvergenz von Bild und Wort; eine neue Theoriebildung wird dem selbstreflexiven Charakter des ästhetischen Zeichens gerecht. Allerdings ergab gerade die Projektarbeit, dass sich die orthodoxen Funktionen des ‚Kunstzitates‘, bis hin zur klassischen Ekphrase, bei vielen Schriftstellerinnen und Schriftstellern des 20. Jahrhunderts ungebrochen erhalten; umgekehrt haben viele ‚poetische Realisten‘, wie etwa Gottfried Keller und C. F. Meyer, Theodor Fontane und Wilhelm Raabe, ‚moderne‘ Zitatverfahren bereits antizipiert; daher wurden auch ihnen Beiträge gewidmet.

Trotz des selbstverständlich internationalen Kunst-Kanons wurde eine Beschränkung auf **deutschsprachige Literatur** vorgesehen. Tatsächlich determinieren literaturgeschichtliche, sogar linguistische Bedingungen das Bildverständnis eines Literaturraumes, wozu in der deutschsprachigen Tradition die Rolle von Winckelmann und Lessing genauso gehört wie das traditionsbildende Modell des romantischen Künstlerromans oder die sujetzentrierte realistische ‚Bild‘-Poetik, auch und gerade dann, wenn sich die Avantgarde programmatisch davon absetzt. In der Epoche selbst bilden DADA und die Wiener Gruppe Schnittstellen des Text-Kunst-Verhältnisses. Die Projektergebnisse haben diese Abgrenzung insofern gerechtfertigt, als Traditionslinien einer spezifisch ‚deutschen‘ Künstlerrezeption, besonders im Hinblick auf Albrecht Dürer, aber etwa auch auf Arnold Böcklin oder Ernst Barlach, festgestellt werden konnten.

Die schwierige **Auswahl** der Autorinnen und Autoren folgte mehreren Arbeitsgängen: erstens natürlich der sehr langwierigen Autopsie zur Häufigkeit und Bedeutung von ‚Kunstziten‘ in Texten der Moderne; zweitens der bibliografischen Recherche nach bereits vorlie-

gender einschlägiger Sekundärliteratur zu den einzelnen Schriftstellern und Schriftstellerinnen und deren Verhältnis zu Bildender Kunst; drittens einer Erhebung ihres ‚kanonischen‘ Ranges aufgrund des Registervergleichs maßgeblicher Literaturgeschichten; viertens der Erstellung von ‚Mischkriterien‘, die etwa die Verteilung von deutscher, österreichischer und Schweizer Literatur betrafen. Berücksichtigt wurden literarische Autoren im engeren Sinn; eine Ausnahme machen – gerade aufgrund ihrer literarischen Wirkungsgeschichte – Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud und Walter Benjamin.

Der **Aufbau** der Artikel konnte wegen der immensen Vielfalt der Werke und der jeweiligen intermedialen Spezifik nicht schematisch vereinheitlicht werden und ergibt sich aus unterschiedlichen Parametern wie Werkchronologie, Gattungseinteilung oder eben der Funktionsweisen der Kunstzitate. Dass die Beiträge die ‚Kunstzitation‘ eines Autors oftmals nur exemplarisch und nicht systematisch dokumentieren können, musste vorausgesetzt werden. Aufgrund der unabsehbaren Fülle des Materials wurden im Zweifelsfall Texte ‚privaten Gebrauchs‘ wie Tage- und Notizbücher oder aber journalistische Arbeiten zurückgestellt; das entscheidende Kriterium war hier, dem Konzept des Handbuchs folgend, die Frage, ob ein (zeitgenössischer) Leser die ästhetische Erfahrung mit einem Bild-Kunstwerk in einem (publizierten) ‚Wort-Kunstwerk‘ wiederfinden konnte.

Zu den Autoren und Autorinnen werden Lebensdaten und Geburts- und Sterbeorte angegeben; Ortsnamen richten sich nach der zeitgenössischen amtlichen Schreibung. In den Beiträgen – wie auch schon in dieser Einleitung – sind generische Maskulina, zumal wenn sie idealtypische Rollen wie die des ‚Autors‘ oder des ‚Lesers‘ bezeichnen, genderneutral zu verstehen.

Zu den literarischen Werken wurde in der Regel das Datum der Ersterscheinung angeführt, es sei denn, zwischen Entstehungs- und Publikationsdatum läge ein großer Abstand (wie oft bei Texten aus dem Exil oder aus Nachlässen), dann wurde das Entstehungsjahr verzeichnet. Sollte ein Text im Fließtext nicht datiert sein, wird die Jahreszahl im Werkverzeichnis nachgetragen. Kleingeschriebene Untertitel, Widmungen etc. wurden der besseren Übersichtlichkeit halber mit Virgeln vom Haupttitel abgesetzt.

Die Schreibung von Künstlernamen und (Kunst-)Werktiteln sowie die – oft weit voneinander abweichenden – Lebensdaten und Datierungen der Kunstwerke wurden nach kunsthistorischen Standardwerken (Thieme-Becker, Seemann, Œuvre- und Ausstellungskataloge u. a.) so weit wie möglich vereinheitlicht. Ausführende Handwerker (wie Stecher oder Drucker) wurden nicht genannt, sondern lediglich der Künstler, der den Entwurf gefertigt/signiert hat oder unter dessen Ägide das Kunstwerk entstanden ist. Zweifelhafte Zuschreibungen bzw. Datierungen wurden durch ein Fragezeichen markiert.

Die Titel der Kunstwerke wurden nach Möglichkeit auf Deutsch angegeben; sollten sie unübersetzbar oder fraglich sein, wurde der Originaltitel beibehalten bzw. jener, unter dem das Kunstwerk an seinem Standort katalogisiert ist.

Die Zitate im Fließtext bzw. zu den Reproduktionen folgen der Originalorthografie. Die Seitenangaben beziehen sich auf den jeweils zuletzt genannten Text, sowohl der Primär- als auch der Sekundärliteratur. Die Nachweise finden sich in den Literaturverzeichnissen, die in der Regel nur die auch im Fließtext zitierten Titel angeben. Das Verzeichnis der Primärliteratur nennt nach Möglichkeit zunächst die maßgeblichen Gesamtausgaben; innerhalb dieser werden die Titel alphabetisch gereiht. Darauf werden Einzeltitel angeführt (wenn möglich

die Erstaussagen), danach die Gemeinschaftsarbeiten mit anderen. Als ‚Quellen‘ sind beispielsweise die von den Autoren und Autorinnen selbst verwendeten historischen Standardwerke vermerkt.

Das Verzeichnis der Sekundärliteratur erfolgt alphabetisch, es sei denn, aus einem Sammelband wurden mehrere Beiträge zitiert; diese sind dann, um eine Titelwiederholung zu vermeiden, direkt nach dem Bandtitel aufgelistet. Der Nachweis von mehreren Studien ein- und desselben Autors wird im Fließtext durch die Jahreszahl der Veröffentlichung gekennzeichnet; stammen sie aus demselben Jahr, sind sie zusätzlich durch Buchstaben identifiziert. Bei mehreren Verfassern eines Aufsatzes nennt der Nachweis im Fließtext der Übersichtlichkeit halber nur den alphabetisch ersten Namen.

Die ausgewählten Reproduktionen sollen der Bild-Erinnerung des Lesers dienen und nicht suggerieren, es handle sich um das Original; dass die literarische Rezeption der Kunstwerke vielmehr sehr häufig mittels Kupferstichen und Kunstführern, Bildbänden und Postkarten usw. erfolgt ist, muss hier vorausgesetzt und konnte nur selten explizit berücksichtigt werden. Bei den zu den Reproduktionen gestellten Texten handelt es sich in aller Regel um Ausschnitte, die daher zu Beginn und am Ende nicht eigens mit Auslassungszeichen ([...]) markiert wurden.

Das **Bild-** und das **Bildquellenverzeichnis** liefern die Beschreibung der Originale und die Angabe der verwendeten Reproduktionsvorlagen; im Bildverzeichnis verweist die nachgestellte Zahl jeweils auf die Nummerierung der Bildquelle.

Das **Register** erschließt genannte Personen mit Lebensdaten sowie deren Werke, mit Ausnahme der in den Beiträgen behandelten Primärliteratur; vollständig angeführt hingegen werden die (im Fließtext erwähnten und/oder abgebildeten) Kunstwerke, auch die der ‚doppelbegabten‘ Autoren. Alle Einzelwerke (bzw. Werkzyklen oder Serien) wurden datiert, bei gleichem Titel und Entstehungsjahr die zur Identifikation nötigen Angaben (etwa der Standort) hinzugefügt. Verwiesen wird nicht auf Seiten, sondern auf die betreffenden Autorenartikel; damit soll das Register die Funktion einer Datenbank erhalten: Beim Nachschlagen eines einzelnen Kunstwerkes wird sofort ersichtlich, welche Autoren es direkt oder indirekt ‚zitieren‘. Bei der Identifikation der gemeinten Kunstwerke ergab sich eine Vielzahl von Schwierigkeiten, denen je nach Datenlage begegnet wurde. Entscheidungen wurden aufgrund von Angaben in der Sekundärliteratur oder in den von den Schriftstellern selbst benutzten Quellen getroffen, dazu kam die Orientierung an der Rezeptionsgeschichte von Künstlern bzw. Kunstwerken: So wurde beispielsweise bei der bloßen Nennung des Namens ‚Holbein‘ in der Regel davon ausgegangen, dass es sich – aufgrund des Bekanntheitsgrades und der Verbreitung – um Hans Holbein d. J. handeln muss; generell wurde das Original der Kopie, die bekanntere Fassung gegenüber der unbekannteren vorgezogen (bloße Verweise auf Bruegels *Landschaft mit Ikarussturz* wurden etwa auf die Version in den Musées royaux des Beaux-Arts in Brüssel bezogen). Bei van Gogh wiederum nennen Autoren vielfach lediglich Bildmotive wie Sonnenblumen oder Zypressen, bei Böcklins *Toteninsel* unterbleibt in der Regel der Hinweis auf die gemeinte Fassung; im Register wird dann auf den Künstlernamen bzw. auf den Sammeltitle von Bildversionen, -zyklen oder -serien hingewiesen.

Für viele wertvolle Hinweise danken die Herausgeberinnen Daniela Hammer-Tugendhat (Wien), Dominik Müller (Genf), Ursula Renner-Henke (Duisburg-Essen) und Ralf Simon (Basel).

Ein ganz besonderer Dank für die unschätzbare Hilfe bei der inhaltlichen und organisatorischen Gestaltung, der Erstellung des Registers und den Korrekturarbeiten gebührt darüber hinaus Irene Fußl (Salzburg), Elisabeth Grabenweger, Susanne Hochreiter, Alexandra Millner und Bernhard Oberreither (Wien).

Friedrich Achleitner

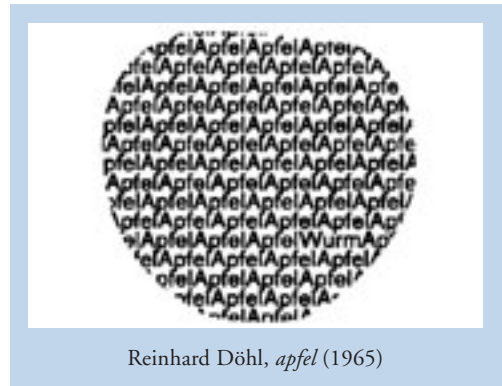
* 1930 Schalchen

Es ist auf den ersten Blick verwunderlich, dass ein so stark an visueller Gestaltung orientiertes Werk wie jenes des Schriftstellers, Architekten und Architekturpublizisten Friedrich Achleitner so spärliche Verweise auf Werke der Bildenden Kunst enthält. Auf den zweiten Blick allerdings erscheint die Vermutung plausibel, dass gerade die der Konkreten und Visuellen Poesie zurechenbaren Werke ihre visuelle Dimension aus der Gestaltung der verwendeten Sprachmittel erlangen und nicht durch Verweise auf Kunstwerke, die in erzählende oder dramatische Texte nur als thematische Referenzen eingebunden wären.

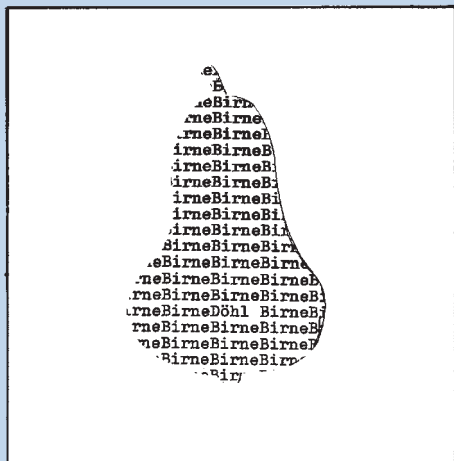
Der früh mit bildnerischer Gestaltung befasste Achleitner absolvierte in den Jahren 1950 bis 1953 die Meisterschule Clemens Holzmeisters an der Wiener Akademie der Bildenden Künste. Nach einer kurzen Phase der Tätigkeit als bauender Architekt wendete er sich der Architekturkritik zu. Als deren Summe erscheint seit 1980 der bislang drei-

bändige Bautenführer *Österreichische Architektur im 20. Jahrhundert*, der als ein – auch international gesehen – singuläres Überblickswerk zu Phänomenen der modernen Architektur gelten kann.

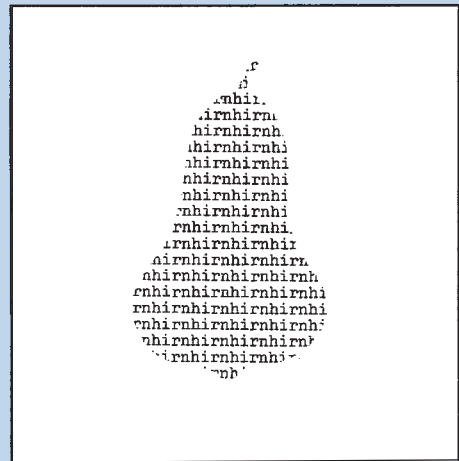
Seit 1955 ist Achleitner als Mitglied der Wiener Gruppe auch literarisch tätig. Seine dem Frühwerk zuzuordnenden ‚konstellatio-



Reinhard Döhl, *apfel* (1965)



späte ehrenrettung der k.poesie ohne widmung



Friedrich Achleitner, aus: *quadratroman* (1973)

nen‘, ‚montagen‘, ‚dialektgedichte‘ und ‚studien‘, vor allem aber sein *quadratroman* (1973) agieren vor dem Hintergrund der Konkreten Poesie. Das Weiß der Fläche, die Anordnungen von Buchstaben, Silben und Wörtern werden nach visuellen Gesichtspunkten zum integralen Bestandteil der künstlerischen Wirkung dieser Gebilde. Gegen den ‚positiven‘ und sakralisierenden Anspruch der Konkreten Poesie – wie etwa bei Eugen Gomringer, Helmut Heißenbüttel und Franz Mon – setzt Achleitner einen durch Wortwitz und Ironie gekennzeichneten skeptischen Reflexionsgestus.

Der *quadratroman* macht ein nicht regelgerechtes, weil ungleichseitig rechteckiges ‚Quasi-Quadrat‘ zu seinem ‚Helden‘ und zieht es als Gestaltungsform auf jeder einzelnen Seite heran. So erscheint zum Beispiel das in waagrechte und senkrechte lineare Raster eingepasste Zitat eines Auszugs aus Ernst Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen* [→ 32]: „Der euklidische Raum ist durch die drei Grundmerkmale der Stetigkeit, der Unendlichkeit und der durchgängigen Gleichförmigkeit bezeichnet“ [Cassirer 98].

Dem unablässig zitierten und für die Konkrete Poesie ikonischen Text, Reinhard Döhls *apfel*, setzt Achleitner die Wörter „Birne“ und „hirn“ in sich zueinander spiegelsymmetrisch verhaltenden Quadraten entgegen [→ 130f.], unterstützt durch eine Bildunterschrift, die den Urheber intentional verschweigt: „späte ehrenrettung der k.poesie ohne widmung“. In die auf der linken Seite aus dem Wort „Birne“ gebildete Birnen-Gestalt ist das Wort „Döhl“ eingefügt, als intertextuelle Anspielung auf das von Döhl in seinen „Apfel“ eingefügte Wort „Wurm“. Während es bei Döhl jedoch zum Suchspiel wird, das in derselben Länge wie „Apfel“ gesetzte Wort „Wurm“ zu entdecken, ist bei Achleitner das Wort „Döhl“ – das um einen Buchstaben kürzer als „Birne“ – durch die entstehende Lücke auf den ersten Blick zu erkennen.

Das mit 2003 einsetzende Spätwerk Achleitners – *einschlafgeschichten* (2003), *wiener linien* (2004), *und oder oder und* (2006) sowie

der springende punkt (2009) – weist kaum kunsthistorische Referenzen auf. So wird etwa ein anonym bleibender „nihilist“ vor einem nicht weiter bezeichneten „monochromen bild“ in einer Galeriesituation lächerlich gemacht [→ *etwas zu viel etwas* 73f.]; die Anspielung auf Timm Ulrichs, der sich egozentrisch als ‚erstes lebendes Kunstwerk‘ erklärt hatte, in *das perfekte kunstwerk* (2006) hingegen ist nicht zu übersehen: „er erklärte sich durch dekret und unterschrift zum totalen kunstwerk“ [10]; sie wird aber nicht weiter ausgeführt.

In Kontrast zur Spärlichkeit von ‚Kunstzitate‘ dominiert die visuelle Dimension Achleitners Konkrete Arbeiten, vor allem die ‚konstellationen‘. Und selbst für diese stellt sich die Frage, ob nicht musikalische Prinzipien – etwa die serielle Musik der 1950er Jahre oder Pierre Schaeffers ‚musique concrete‘ von 1948 – eine viel stärkere Einflussquelle bilden.

Thomas Eder

Texte

einschlafgeschichten. Wien 2003
etwas zu viel etwas, S. 73f.

Österreichische Architektur im 20. Jahrhundert. Ein Führer in vier Bänden. Salzburg/Wien 1980ff.
quadratroman & andere quadrat-sachen. Darmstadt/Neuwied 1973

der springende punkt. Wien 2009
und oder oder und. Wien 2006
das perfekte kunstwerk, S. 10
wiener linien. Wien 2004

Quelle

Cassirer, Ernst: *Philosophie der symbolischen Formen*. Teil 2: *Das mythische Denken* [1925]. Text u. Anmerkungen bearbeitet v. Claus Rosenkranz. Darmstadt 2002 (Gesammelte Werke 12)

Herbert Achternbusch

* 1938 München

Herbert Achternbuschs Kunstreferenzen sind generell von seiner eigenen Kreativität als Filmemacher, Fotograf und Maler geprägt; in diesen verschiedenen Produktionen zeigen sich gegenseitige Berührungsfelder, so dass Achternbusch etwa als „ein erzählender Maler“ bezeichnet wird [Schweeger 12]. Die Feststellung, dass er „über Bilder“ zu schreiben begann [Grafe 204], betrifft nicht nur seine bildkünstlerischen, sondern auch seine cineastischen Arbeiten. Das Bildmaterial ist in vielen seiner Bücher abgedruckt und mit Kommentaren versehen [→ *Das Ambacher Exil, Die blaue Blume, Breitenbach, Dschingis Khans Rache, Duschen. Zwanzig Tuschen, Guten Morgen, Das Haus am Nil, Hundstage, Ich bin ein Schaf, Ist es nicht schön zu sehen wie den Feind die Kraft verläßt, Land in Sicht, Die Reise zweier Mönche, Revolten, Schlag 7 Uhr, Die Stunde des Todes, Was ich denke, Wellen, Weiße Flecken, Wind*]. Die abgebildeten und die erschriebenen Visualitätsformen sind meistens in einem autobiografischen Kontext eingebettet und von produktionsästhetischen Reflexionen begleitet [→ *Die blaue Blume* 70–96, *Es ist niemand da, Santo Domingo*].

Kunstsitate haben bei Achternbusch oft einen stichwortartigen Charakter. Evoziert wird die biografische und maltechnische Typizität des betreffenden Künstlers. Zu den besonders häufig Genannten gehört Vincent van Gogh [→ *Afganistan o. S., Die Alexanderschlacht* 92, *Hülle o. S., Die Macht des Löwengebrülls* 68]. Die Verweise auf Pablo Picasso [→ *Breitenbach* 121, *Indio o. S., Ist es nicht schön zu sehen wie den Feind die Kraft verläßt* 50, *Der letzte Schliff* 335, *Vom gelben Ich* 239, *Vom weißen Mond* 69, *Von den blauen Bergen* 42, *Von der grünen Flasche* 391] gehen zum Teil auf Achternbuschs Film *Picasso in München* (1997) zurück.

So unverhofft und abrupt, wie die Bild- und Künstlerverweise in Texten auftauchen, so schnell verlieren sie sich im Erzählfluss auch wieder. Das gilt beispielsweise für die Kunst-



Laokoon und seine Söhne
(*Laokoongruppe*, 2. Jh. v. Chr.)

Die Gruppe des Laokoon, eines römischen Bildhauers, ist sicherlich bekannt. Ein übermächtiger Vater ringt mit dem Schicksal und seine beiden viel schwächeren Söhne helfen ihm dabei, denen man ansieht, er wird verlieren. Wie ja die sogenannten römischen Reiche deutscher oder russischer Nation das alte Rom noch immer tiefer in den Dreck hinunterziehen. Das jedenfalls versuchte uns ein Deutschlehrer nach dem Krieg beizubringen. Er hatte wohl die Nationalsozialisten und die Bolschewiken im Auge, was sollten wir Bleichgesichter, die wir so gerne Rothäute gewesen wären, uns dafür interessieren.

Aber so rang sich der sterbende Herbert über seine Mutter und seine Schwester hinaus, bis er seine Fingerchen in den Plafond krallte. Er war in seiner Schwäche der Stärkste und verstarb, während die beiden weniger Schwachen mit ihrem Schmerz weiterleben mußten.

[*Mein Vater heißt Dionysos* 9f.]

verweise in den frühesten Prosabänden: In *Hülle* (1969) werden El Greco, van Gogh und Leonardo da Vinci genannt; im Band *Das Kamel* (1970) sind Paul Gauguin, Giotto di Bondone, Pablo Picasso, Georges Seurat und Antoine Watteau mit anscheinender Willkür erwähnt.

Der assoziative Zugang zu Bilderwelten prägt auch andere Texte. Wahrgenommene Alltagsepisoden oder ein zufälliges Zusammenspiel von Farben und Gegenständen lösen eine Kette von Kunstreferenzen aus. Ein markantes Beispiel dafür findet sich im Band *Die Macht des Löwengebrülls* (1970). Eine banale Szene wird zu einem ironisch-artifiziellen Arrangement von Objekten gestaltet, das nun an François Boucher, Melchior de Hondecoeter und Peter Paul Rubens denken lässt [→ 38f.]. Ähnlich ironisiert erscheinen die Verweise auf die *Laokoongruppe* [→ *Mein Vater heißt Dionysos* 9f.], auf Tizians *Bildnis des Ippolito Riminaldi* [→ *Von den blauen Bergen* 62–64] und auf Diego de Velázquez' *Die Hoffräulein (Las Meninas)* [→ *Liebesbrief* 18f.].

Demselben Verfahren folgt Achternbuschs Kommentar zu Margit Orlogis Skulpturen und Bildern. Die Arbeiten der Künstlerin werden zum Anstoß abstrahierender Gedankengänge, die sich nur in Signalwörtern wie „Säule“ und „Marmor“ auf ihre bildnerischen Vorlagen zurückzubeziehen scheinen.

JW

Texte

Gesamtausgabe. Hg. v. Richard Pils. Weitra 2001 ff.

Liebesbrief [= Bd. 3.2]

Mein Vater heißt Dionysos [= Bd. 3.1]

Die Alexanderschlacht. Frankfurt a. M. 1971

Das Ambacher Exil. Köln 1987

Die blaue Blume. Frankfurt a. M. 1987

Breitenbach. Köln 1986

Dschingis Khans Rache. Bayerisches Totenbuch vom 16. 8. 1992. Hg. v. Richard Pils. Weitra 1993

Duschen. Zwanzig Tuschen. München 1988

Es ist niemand da. Frankfurt a. M. 1992

Guten Morgen. Weitra 1997

Das Haus am Nil. Frankfurt a. M. 1981

Hülle. Frankfurt a. M. 1969

Hülle, o. S.

Hundstage. Frankfurt a. M. 1995

Ich bin ein Schaf. Memoiren. München 1996

Ist es nicht schön zu sehen wie den Feind die Kraft verläßt. Hg. v. Richard Pils. Weitra 2002

Das Kamel. Frankfurt a. M. 1970

Afganistan, o. S.

Indio, o. S.

Land in Sicht. Frankfurt a. M. 1977

Der letzte Schliff. München/Wien 1997

Der letzte Schliff, S. 251–345

Vom gelben Ich, S. 179–250

Vom weißen Mond, S. 65–100

Von den blauen Bergen, S. 7–64

Von der grünen Flasche, S. 391–404

Die Macht des Löwengebrülls. Frankfurt a. M. 1970

Mixwix. Köln 1990

Santo Domingo, S. 217–223

Die Reise zweier Mönche. Bilder & Geschichten. Weitra 1999

Revoluten. Frankfurt a. M. 1982

Schlag 7 Uhr. Weitra 1998

Die Stunde des Todes. Frankfurt a. M. 1975

Was ich denke. München 1995

Wellen. Frankfurt a. M. 1983

Wind. Frankfurt a. M. 1984

Zu Margit Orlogi. In: Margit Orlogi. Skulpturen, Malerei. Text [v.] Herbert Achternbusch u. Tilman Spengler. Weitra 2004, S. 15

Sekundärliteratur (in Auswahl)

Grafe, Frieda: Er macht Film um Film um Film. In: Jörg Drews (Hg.): Herbert Achternbusch. Frankfurt a. M. 1982, S. 161–204

Schweegee, Elisabeth: Von Wien nach München nach Tibet nach Andechs nach Athen ... In: Herbert Achternbusch. Von Andechs nach Athen. Die griechische Generation. Hg. v. Elisabeth Schweegee u. Raimund Wünsche. Weitra 2001, S. 11 f.

Herbert Achternbusch als Bildender Künstler (in Auswahl)

Hinundherbert. Ein immerwährender Kalender mit 52 Abbildungen. Weitra 1996

Herbert Achternbusch. Bilderzyklen und Gemälde seit 1985 [Ausstellungskatalog]. Katalogisierung und Textbearbeitung v. Ulrike Gärtner. München 2000

Herbert Achternbusch. Der Maler. Hg. v. Marina Schneede u. Matthias Klein. München 1988

Herbert Achternbusch. Von Andechs nach Athen. Die griechische Generation. Hg. v. Elisabeth Schweeger u. Raimund Wünsche. Weitra 2001

Ich mach meinen Stiefel und lauf in Socken rum. Herbert Achternbusch. Drei Künste [Ausstellungskatalog]. Saarbrücken 1992

Sechs Radierungen. Stierstadt im Taunus 1964

Weißer Flecken. Bilder. Hg. v. Elisabeth Schweeger. Weitra 1998

Ilse Aichinger

* 1921 Wien



Helga Michie, *Queuing for Godot* (1968?)

Die Formen ausgehändigt, die Erwartung gestiegen, eine Pegel-, Haltungs-, Steh- oder Liegefrage, eine Schrift- oder eine Frage der Zahl, ein Personenproblem, deutsch oder chinesisch, Buchstabe oder Stab allein, Zeitzeichen oder nicht einmal Zeichen, schon gar nicht, Peter oder Paul, die Erfindung der Erwartung wächst, wächst sich aus, im Schlaf, im Stand, träumt sich an ihr Unende, es ist eine krasse Erfindung, aber gut ist sie, schlägt die Bilder nieder, gibt die Stäbe verloren, geht unter Sprach- und Schriftgrenzen, hält den Parnaß auf und erneuert sich aus sich selbst, behauptet den Raum für die Flächen und gibt der Chronik kein Wort, Ruhe für den Frieden, ein Stachel den Aufrechten, eine Wendung den Schläfern, hin und her und ein Fahnentuch für das Ende, waiting und behaving, behave, behave, das ist so wichtig, auch nicht, wie nennt, wie herrscht, wie wartet, noch einmal waiting und behaving, queuing for Godot.

[*Linienführung nach Beckett* 103]

Ilse Aichingers literarische Auseinandersetzung mit Bildender Kunst bleibt auf den Band *Film und Verhängnis* (2001) und einige Texte aus anderen Bänden konzentriert. Zunächst seien hier die verstreuten Texte angesprochen.

Linienführung nach Beckett (1970) beschäftigt sich mit der Zeichnung *Queuing for Godot* von Ilse Aichingers Zwillingschwester Helga Michie. In der Einladung zu einer Grafik-Ausstellung in München-Bogenhausen 1986 schreibt Aichinger über *Die Linien meiner Schwester*:

Meine Schwester erklärte mir einmal, daß das Geisterhafte der Häuser nicht in ihrer Vergangenheit, sondern in ihrer Zukunft bestehe. Mir jedenfalls baut die Gegenwärtigkeit ihrer Linien Vergangenheit und Zukunft zusammen, ihre trojanischen Pferde, ihre in die Tiefe versetzten Räume, ihre Propheten und die Menschenschlangen, zu denen Wladimir und Estragon beim weiteren Warten angewachsen sind. Es ist rätselhaft, woher der Trost aus diesen Bildern kommt, aber er kommt. [101]

Im Text *Adalbert Stifter* (1979) wird Alfred Kubins gleichnamige Zeichnung von 1935 angesprochen, worauf Stifter nach Aichinger „einer Frau und einem Kind, vielleicht Beeren-sammlern, im Wald“ erscheint – „dick und ernst, mit einem hohen Schädel steht er am Weg, eine Gestalt des Waldes und die Quintessenz alles Beerensuchens. Wer dieses Bild ansieht, sieht auch, wie die Leute nach Hause laufen und in der Dämmerung bei der Abend-suppe von dem erzählen, der ihnen erschienen ist, selbst Gestalt seiner Gestalten, von ihnen gesichtet und wiedererkannt“ [44].

Der von Kubin gezeichnete Dichter Adalbert Stifter wird in Aichingers *Windsturz im Böhmerwald* (2005) aber auch selbst in seiner Eigenschaft als Maler zitiert:

Nur ein kleines Bild der Ruine Wittinghausen will mehr sein als eine topografische Wiedergabe: ein düsteres Gleichnis der Vergänglichkeit. Er malt die

Teufelsmauer an der Moldau und zeichnet den ‚Windsturz im Böhmerwald‘. Steile gerade Mauern, Wände, Brüche: Wer bricht den Wind, und zu welchem Nutzen? Auf einem Gemälde von Stifter ist Friedberg um 1830 zu sehen, keine ‚ideale Landschaft‘, vier von den wenigen Bäumen kahl unter dem hellgrauen Himmel, nur am rechten unteren Bildrand eine helle Fassade. [68]

Mit Ausnahme der bereits im Titel etwas abweichend zitierten Tuschzeichnung *Windbruch im Böhmerwald* (1846), die ein vom Sturm verwüstetes Waldstück zeigt, existieren von allen Gemälden Stifters, die Aichinger nennt – *Flußenge (Die Teufelsmauer bei Hohenfurt)*, *Friedberg und die Ruine Wittinghausen*, *Die Ruine Wittinghausen* – mehrere Fassungen. Die im Text ausgewählten Bilder bezeichnen Landschaftsgemälde, deren Orte in Stifters Text *Der Hochwald* (1847) auch literarisch ‚gezeichnet‘ werden, wobei das Motiv der Vanitas sowohl dem Text als auch den Bildern markant eingeschrieben ist.

Ein anderes ‚Kunstzitat‘ nennt zwar den Maler, verschiebt aber das Werk ins Unbestimmt-Fiktive, wenn es in *Hemlin* (1976) heißt:

Hemlin wurde von Veronese skizziert. Sie steht, dem Fenster zugekehrt, inmitten ihrer Mägde. Sie scheint zu horchen, zwischen den Geräuschen des Vormittags unterscheiden zu wollen, ihre eigene Abwesenheit zu bedenken, ehe sie geht. Ihr rechter Arm ist abgewinkelt, die Hand leicht erhoben. Die Mägde wirken geschäftig, fast ängstlich. Weit hinter ihnen steht eine Tür offen. Die Mägde, die Tür, Hemlin, außer der Skizze ist nichts bekannt. Veronese hat das Gemälde nicht ausgeführt, vermutlich den Auftrag nach dieser Skizze abgelehnt. [65]

Von ihrem ganz speziellen Verhältnis zu den Bildern Veroneses berichtet Ilse Aichinger andernorts:

Es ist ein ganz alter Wunsch. Ich wollte immer weg sein. Als Kind habe ich versucht, die Augen zuzumachen und dachte, einmal muss es doch gelingen, weg zu bleiben. Vor dem Kino entdeckte ich dafür die Bilder von Veronese. Diese wenigen Bilder wollte ich täglich sehen, um etwas in ihnen zu entdecken: Vielleicht kann man in ein Bild hinein und ist dann weg. [„Ich bin eigentlich das normale Kinopublikum“ B4]

Aichinger, die immer wieder von den Unabsehbarkeiten des Daseins gesprochen hat [→ „Ich



Alfred Kubin, *Adalbert Stifter* (1935)

empfinde Existenz als Zumutung“ 7], beschreibt und interpretiert in *Baby Chandler* (2005) zwei Babyfotos Raymond Chandlers aus dessen Biografie und attestiert dem älter gewordenen Chandler die nunmehr erwachsene Bereitschaft, „die Überfälle der Existenz zu akzeptieren“ [7].

In dichter Form verweist dann Aichingers *Journal des Verschwindens* auf fotografische Arbeiten. Das *Journal* wurde zuerst in Form einer regelmäßigen Kolumne (2000/2001) in der österreichischen Tageszeitung *Der Standard* veröffentlicht und später zusammen mit einer Sammlung autobiografischer Kurztexte als Buch unter dem Titel *Film und Verhängnis* (2001) herausgegeben. Der Titel des *Journals* bezieht sich auf Aichingers Vorliebe für das Flüchtige. Im *Journal* beschäftigt sie sich auffällig oft, insgesamt zehn Mal, mit Fotografien von Bill Brandt, dessen unpräzisen Stil sie hervorhebt: „kein Voyeurismus [...], weder Vorwegnahme noch Nostalgie“ [103f.]. Aichingers kurze Texte fragen nach der Intention des Fotografen und reflektieren die Bildsujets auf



Bill Brandt, *Are we planning a new deal for youth?* (1943)



Bill Brandt, *East End morning* (1934)

poetisch-metaphorische Weise, wie in *Foto des Jahrhunderts* (1998) zu Brandts *Are we planning a new deal für youth?*:

Nur ein Jahr, nur ein Tag, ein Augenblick. Aber seit dem Foto von Bill Brandt nicht mehr aufzuheben. Es könnte verlorengehen, zerstört werden wie Länder, Städte, Menschen und bliebe doch: in seiner Bewegung, seinem Licht, seiner Flüchtigkeit. [...] Sein Foto definiert, was es zu schildern versucht. Und das gelingt in diesem Bereich nur selten. [131 f.]

Die „Slumkinder“ dieser ‚Randszene‘ hole das Foto „aus der Banalität, der ihre Existenz ausgesetzt ist“ und lasse sie „die Spiegelungen bestehen, denen dieses Jahrhundert ausgesetzt war und dem es unterlegen ist“ [133].

Dem Foto *East End morning* versucht Aichinger in *Entwürfe einer Zukunft* (2000) durch das ‚In-Sprache-Setzen‘ Zeitlichkeit zu verleihen: „[I]ch will nachdenken über die mögliche Zukunft einer auf dem Foto noch jungen Frau: ein Leben, wohl noch ohne Feminismus, aber mit allen Gründen dazu, das Foto öffnet den Blick auf beides“ [119]. Die Frau war jung, als das Foto 1934 entstanden ist – ihre „mögliche Zukunft“ hat längst stattgefunden.

Andere Texte gelten den Fotos *Street photographer's background* [→ 93], *Girls looking out of a window, Stepney* [→ *Straßenzüge des Lebens* 143], *Boys peeping* aus der Serie *A Night in London* [→ 157], *The Natural History Museum, London* aus der Reihe *Odd corners of museums* [→ 159], *Spring in the Park* [→ 173 f.], *The Man Who Found Himself Alone in London* [→ *Tea for one* 181 f.] und *A Lyons Nippy (Miss Hibbott)* [→ 195 f.].

Einige der von Aichinger in diesem Band behandelten Fotografien stammen nicht von Bill Brandt. Eines davon zeigt die Aichinger-Zwillinge als Kinder in einem Boot am Altauseer-See und eines den siebenjährigen H. C. Artmann mit seinem Bruder Erwin. Im Text dazu, einem Nachruf, meint Aichinger, Artmann und sie hätten sich „im Verschwinden“ gefunden, denn auch er habe „nicht im Mittelpunkt stehen“ wollen – und in diesem Sinn interpretiert sie auch das Foto der Brüder Artmann: „Erwin stemmt die schweren genagel-

ten Schuhe gegen die Kufen, während der große Bruder hinter ihm die Beine in den dunklen Stiefeln lässig ruhen lässt und den Betrachter des Bildes nicht für sich gewinnen will“ [Der Schneefall der Existenz 115f.].

Das Zustandekommen einer historischen Aufnahme von *Calamity Jane mit ihrem Repe- tiergewehr* wird als ebenso außergewöhnlich beschrieben wie ihr Sujet:

Sie ließ sich vorerst von der Northern Pacific Railroad als Schienenlegerin anheuern, wurde als Wagenlenkerin und Postkutschenfahrerin in Dienst gestellt, ehe sie die Armee als Kundschafterin akzeptierte. [...] Ein Foto von Calamity Jane im Kundschafterkostüm ließ man offiziell zu. [Die Schienenlegerin 150]

Das Erinnerungsbild widmet sich den Filmen von Jean-Luc Godard:

Dazwischen Farben, rasche Bilder – und doch, als hätte man viel Ruhe, sie zu betrachten, als stünde man irgendwo auf der Welt und ganz ungestört vor einem Veronese, Braque.

Godards Ökonomie ist verschwenderisch: Er nimmt die Möglichkeit wahr, Gedanken untergehen und in immer neuen Bildern wieder auftauchen zu lassen. Das ermöglicht den eigenen Erinnerungen, es den seinigen gleichzutun, wiederzukommen und wieder zu gehen. [105]

Aichingers behutsame Bild-Reflexionen bedenken deren Entstehung und gegenwärtige Wirkung und geben ihnen auf diese Weise objektive und subjektive zeitliche Tiefe.

Irene Fußl

„Spring in the Park“, S. 173f.
Straßenzüge des Lebens, S. 143
 „Street photographer’s background“, S. 93
Tea for one, S. 181f.
 „The Natural History Museum“, S. 159
 Kleist, Moos, Fasane. Frankfurt a. M. 1987
Die Linien meiner Schwester, S. 101
Linienführung nach Beckett. Zu der Zeichnung Queuing for Godot von Helga Michie, S. 103
Schlechte Wörter. Frankfurt a. M. 1976
 Henlin, S. 65f.
Subtexte. Wien 2006
Windsturz im Böhmerwald, S. 67–69
Baby Chandler, S. 70–73

*

„Ich bin eigentlich das normale Kinopublikum“. Ilse Aichinger im Interview über Gegenkultur und ihr Buch *Film und Verhängnis*. In: *Der Viennale Standard* 4 (25.–29. 10. 2001), S. B4
 „Ich empfinde Existenz als Zumutung“. Ilse Aichinger las im Stifterhaus und sprach über *Langeweile, Anarchie & Literatur*. In: *Oberösterreichische Nachrichten* (14. 11. 2001), S. 7

Quellen

MacShane, Frank: *Raymond Chandler. Eine Biographie*. Übers. v. Christa Hotz. Zürich 1984
 Michie, Helga: *Concord. Gedichte und Bilder*. Übers. v. Ute Eisinger. Mit zwei Texten von Ilse Aichinger. Wien 2006
 Stifter, Adalbert: *Der Hochwald*. In: A. S.: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Bd. 1,1. Hg. v. Helmut Bergner u. Ulrich Dittmann. Stuttgart 1978, S. 191–299

Texte

Adalbert Stifter: *Erzählungen*. In: *DIE ZEIT* (8. 6. 1979), Nr. 24, S. 44
Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben. Frankfurt a. M. 2001
 „A Lyons Nippy (Miss Hibott)“, S. 195f.
 „Bill Brandt visits the Brontë country“, S. 103f.
 „Boys peeping. A Night in London“, S. 157
Entwurf einer Zukunft, S. 119–121
Das Erinnerungsbild. Jean-Luc Godard: Histoire(s) du cinéma, S. 105–107
Foto des Jahrhunderts, S. 131–133
Die Schienenlegerin – Calamity Jane, S. 149–151
Der Schneefall der Existenz, S. 115–117

Peter Altenberg

* 1859 Wien – † 1919 Wien

Peter Altenbergs Texte zeichnen sich durch ein Primat des Optischen und das Interesse am Akt des Sehens aus: Literaturwissenschaftliche Untersuchungen, die sich diesem Aspekt in seinem Werk widmen, unterstreichen Altenbergs feines „Gespür für alles Visuelle“, das sich nicht nur in seinen kunstfeuilletonistischen Beiträgen ausdrückt [Barker 1995, 93]. Geprägt wurde der Eindruck bereits durch Altenbergs erstes Buch *Wie ich es sehe* (1896) und durch seinen expliziten Hinweis, dass das Verb ‚sehen‘ in dem Titel dem Pronomen ‚ich‘ übergeordnet sei [→ *Prödrömös* 155]. Dementsprechend beziehen sich die Kunstverweise in seinen Texten auch eher auf Vorgänge der Perception, als dass sie sich den konkreten Kunstwerken ekphrastisch annähern.

Die meisten Kunstbezüge ergeben sich aus Altenbergs Kontakten in der Münchner und Wiener Kunstszene, in erster Linie zu den Künstlern der Sezession [→ Barker 1995, 91]. Unter den zeitgenössischen Münchner Malern und Zeichnern galt sein Interesse etwa Marcus Behmer, Peter Behrens und Fidus (eig. Hugo Höppener). In der Skizze *Der Zeichner Fidus* aus der Sammlung *Ganz kleine Sachen* (1901) reflektiert er vor allem die neue Wahrnehmung und die Thematisierung des Weiblichen als Folge einer Distanzierung von der männerdominierten Gesellschaft [→ 164f.].

Als diffizil erweisen sich Altenbergs Verbindungen mit der Kunst der Wiener Moderne. Anlässlich der zweiten und dritten Ausstellung der Künstlervereinigung entstanden zwei Beiträge (1898/1899), deren überarbeitete Fassung unter dem Titel *Essay, Versuch* mit der Jahreszahl 1901 im Spätherbst 1900 erschien. Altenberg äußert sich hier über das spezifisch Neue in den Bildern von Teodor Axentowicz, Fernand Khnopff, Max Klinger, Fritz Mackensen, Gari Melchers, Félicien Rops und Fritz von Uhde. Auffallend ist dabei die Auswahl

der kommentierten Bilder aus mehr als hundert ausgestellten Kunstwerken und die Hervorhebung eines ihrer Motive: Anvisiert werden in erster Linie die Frauenfiguren, die Altenberg in seinen Besprechungen ins motivische Zentrum der Darstellung rückt. Ein weiterer kunstkritischer Beitrag erschien in der Zeitschrift *Ver Sacrum* 1902. Unter den fünfzehn besprochenen Gemälden werden etwa Werke von Christian Krogh, Jan Toorop und Gustaf Edolf Fjæstad erwähnt – letzterem widmet sich auch die Kurzprosa *Fjæstad oder: Weg des Weibes* (1902). Die Bildkommentare gehen überaus frei mit ästhetischen Wertungskategorien um. Beispielsweise beschränkt sich der Kommentar über drei ausgestellte Bilder von Fjæstad auf den enthusiastischen Ausruf „Das Vollkommene!“ [32] Angesichts von Bruno Andreas Liljefors’ *Eidervögelstrich* heißt es ebenso emphatisch: „Endlich, endlich erhält der Künstler das Auge des Momentphotographen=Apparates, endlich!“ [31] Häufig taucht bei den kunstfeuilletonistischen Texten die Idee von einem ‚unverfälschten Blick‘ auf, der auf das Bild übertragen wird; immer wieder stellt Altenberg auch Analogien zur Literatur her, so im Zusammenhang mit Gemälden von Eero Nikolai Järnefelt, Eugene Jansson und Boris Michajlowitsch Kustodjef. Bereits an diesen unkonventionell verfassten Berichten lässt sich Altenbergs eigentümlicher Zugang zum bildkünstlerischen Sujet beobachten: Dem Subjektiven und ikonografisch Intuitiven entspricht die expressive, exzentrische und poetische Ausdrucksweise.

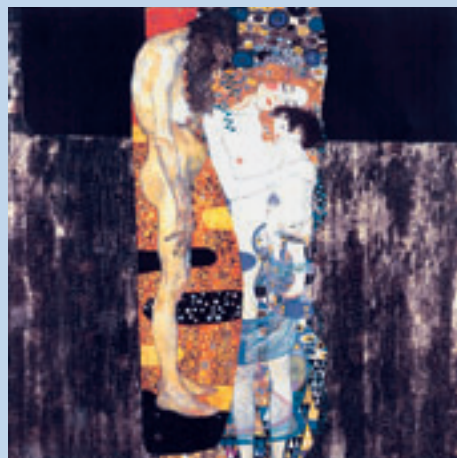
Die intensivsten Impulse ästhetischer, vor allem aber persönlicher Natur rühren von den Begegnungen mit Gustav Klimt her. Zeugnisse seiner Faszination, Verehrung und Freundschaft finden sich in Altenbergs Ansprachen, Ausstellungsberichten, Briefen, Essays und Widmungen. Nicht zu übersehen ist dabei,

dass über der eigentlichen Auseinandersetzung mit den Werken die Beschäftigung mit der Künstlerfigur und seiner Position in der Gesellschaft dominiert. In einem emphatischen Kommentar zu einer Klimt-Ausstellung beschreibt Altenberg die Person des Künstlers:

Klimt Gustav ist weder ein ARMSELIGER noch ein WEISER! Er ist ein leidenschaftlicher hysterischer Wollender, ein zur Sonne sich Sehrender, ein Hinaufflieger, ein Wegflieger von irdischen Schwierigkeiten! Wie wenn jemand nach einer neuen besseren erlösenderen Religion sich sehnte, nach einer Wahrheit in dauernden Formen, nach irgendeinem Endgültigen, Ruhe- und Friedebringenden! [*Gustav Klimt VII*].

Nicht weniger enthusiastisch klingt sein Aufsatz *Kunstschau 1908 in Wien*, in dem er auf Klimts Frauenporträts *Margaret Stonborough-Wittgenstein*, *Fritza Riedler* und *Adele Bloch-Bauer*, in erster Linie auf die Darstellung ihrer Hände, eingeht. Auch am Bild *Die drei Lebensalter* interessiert ihn die Typik des weiblichen Daseins. An die Besucher des Ausstellungsraumes 22, den er als „Gustav Klimt-Kirche der modernen Kunst“ bezeichnet, richtet er einen überschwänglichen Appell: „Bist du ein wirklicher, aufrichtigster, zartester Freund der Natur?! Dann trinke die Bilder in dein Auge hinein“ [116]. Bei Klimt sieht Altenberg die Ausdrucksmöglichkeiten von Wort- und Bild-Kunst zusammenfließen: Der Maler erscheint ihm als moderner Philosoph und Dichter. Dieses wechselseitige Durchdringen der Künste wird von Altenberg oft thematisiert. Auch die zeitgenössischen Rezensenten des Buches *Wie ich es sehe* weisen auf die kreativen Wort-Bild-Relationen des Textes hin [→ Barker 1995, 112].

Ambivalent gestaltete sich Altenbergs Beziehung zu Oskar Kokoschka. Im Schwanken zwischen Bewunderung und persönlicher Antipathie überwog eindeutig die letztere [→ Barker 104f.]. Welche Formen diese Abneigung annahm, illustriert etwa der anlässlich der Hagenbund-Ausstellung verfasste Text *Authentisch* (1911), in dem Kokoschka noch nicht einmal namentlich erwähnt, dem ‚Irrsinn‘ von Vincent van Gogh gleichgestellt und seine Bil-



Gustav Klimt, *Die drei Lebensalter* (1905)

Nr. I des Kataloges: Drei Alter. Die Alte weint über ihre körperliche Zerstörung. Sie hat den Nimbus eingebüßt, was nützt ihr da ihre tiefe Seele und ihre tiefe Erkenntnis?! Die junge Mutter ist müde, hat ihre Edelkraft dem süßen Kindchen abgegeben, in jeder Beziehung, ist müde, müde.

Das Kindchen ist auch müde, schläft vor noch nicht leben können, geduckt, behütet in dem Arm der Mutter. Es liegt alles in dem Bilde vom Tragischen und Romantischen des Frauendaseins, dabei das Nirwana und der Blick ins Leere – –.

[*Kunstschau 1908 in Wien* 116]

der „die nackten und die angezogenen Devastationen“ genannt werden [12]. In einem Aphorismus aus der Sammlung *Splitter* (1916) wird Kokoschkas Name auf die Initialen reduziert [→ 304, Barker 1995, 106].

Die Verbindung mit Egon Schiele basiert in erster Linie auf dessen – bald verworfener – Idee, eine interdisziplinäre Kunsthalle zu gründen, in der Maler, Bildhauer, Architekten, Musiker und Dichter ihre innovativen Arbeiten präsentieren könnten. Mit seinem bildkünstlerischen Werk setzt sich Altenberg in seinen postum erschienenen Notizen zu Schieles Tod auseinander [→ *Die spanische Grippe* 114, *Der Tod* 136f.]. In einem geradezu vernichtenden Ton stellt er Schieles Talent und seinen ästhetischen Ausdruck in Frage:



Madame d'Ora (Dora Philippine Kallmus),
Evelyn Landing (1916)

Evelyn Landing,
mein Ideal vom Haupt
bis zu den Zehen!
Dein knabenhafter Wuchs
begeistert mich! Für mich ist Niemand
schöner als Du! Dich nackt be-
wundern, anbeten dürfen!

[nach: Bisanz 104]

Nie hättest du es natürlich je zu etwas Besonderem gebracht, sondern nur immer wieder direkt abnorme, deformierte, fast verhungerte Mädchen gezeichnet, keineswegs aber wirklich entmaterialisierte Ideale. Dein Idealismus hatte keine Kraft, deine Kraft keinen Idealismus! Dein Bemühen war tragisch, weil eben edel-vergeblich ringend mit künstlerischen Kräften, die nicht genügend vorhanden waren. Aber immerhin, du wolltest und wolltest, was, das erkannte freilich niemand wie die Snobs, die es schon gar nicht erkennen! Die „Spanische Grippe“ hat dir alle Enttäuschungen erspart. [136f.]

Weitere bildkünstlerische Impulse erhielt Altenberg von der japanischen Malerei. In seiner Mansardenwohnung im Wiener Graben-Hotel befanden sich einige fernöstliche Holzschnittdrucke. Die Beschriftungen der japanischen Exemplare seiner Ansichtskarten-Sammlung zeugen von seiner Begeisterung für diese Kultur und stellen zugleich eine bemerkenswerte Form von ‚Ikonotexten‘ dar. In der Skizze *Der Besuch* (1896) wird der Grund dieser Faszination prägnant zusammengefasst: „Die Japaner malen einen Blütenzweig und es ist der ganze Frühling. Bei Uns malen sie den ganzen Frühling und es ist kaum ein Blütenzweig“ [112; → Barker 1995, 112–121; Barker 2005].

Auch durch die Ausdrucksmöglichkeiten der Fotografie ließ sich Altenberg inspirieren und stilisierte seine schriftstellerische Tätigkeit zu der eines „Momentphotograph[en]“ [→ *In einem Kurparke* 34]. Die experimentelle Verbalisierung der fotografischen Effekte macht seine spezifische Modernität aus. Seine literarische Nähe zur expressionistischen und impressionistischen Richtung sowie seine Verbindungen zu den Dadaisten wurden vielfach diskutiert. Dabei rangierte er das neue Medium, in dem die „Natur ‚aus erster Hand‘ unverfälscht durch den Künstler“ erblickt werden könne, noch vor die Malerei; die Kamera beschäme den Maler, der nun als „überflüssiger Vermittler und Erklärer der Schätze des Daseins“ angesehen wird [*Lebensbilder aus der Tierwelt* 54]. Seine Kollektion beschrifteter Fotografien ersetze einen Besuch in den Galerien [→ *Ansichtskarten* 269, *Peter Altenberg als Sammler*]. Diese Sammlung gilt zu Recht als „ein zweites Œuvre“ [Barker 1995, 133]. Landschaftsaufnahmen und Porträts, darunter zahllose Fotos von Mädchen und Frauen, dominieren die Sammlung. Über den dokumentarischen Charakter hinaus erhalten sie durch kalligrafische Beschriftungen mit Sentenzen und kurzen Prosatexten auch ihre künstlerische Dimension. Eine besondere Rolle spielen dabei die Fotografien von Hermann Clemens Kosel, bei dem Altenberg einige Aufnahmen in Auftrag gegeben hat. Zur Sammlung gehören auch

seine beschrifteten Ansichtskarten, auf denen er etwa die fotografierten Landschaften mit Künstlernamen versieht [→ Barker 1995, 128–131/133–190; Lunzer 153–159]. So treffen ‚Natur‘ und Artefakt, Bild und Schrift unvermittelt aufeinander.

In seinen Alben stellte Altenberg darüber hinaus einzelne Fotografien und Ansichtskarten, die bereits als Wort-Bild-Kompositionen konzipiert sind, zu komplexen ‚Erzählgebilden‘ zusammen [→ Barker 1995, 144; Lunzer 152–159; Lensing 1995, 14]. Auch bei der Herausgabe seiner Bücher und der Zeitschrift *Kunst* (1903/1904) – ab dem 6. Heft gab er die Redaktionsarbeit auf und lieferte danach lediglich Beiträge – zeigte sich Altenberg stets auf die grafische Anordnung und den optischen Eindruck bedacht. Programmatisch war dabei die „emphatische Affirmation des neuen Mediums“ in der Einleitung zur ersten Nummer [Spinnen 170]: „Die grösste Künstlerin vor allem ist die Natur und mit einem Kodak in einer wirklich menschlich-zärtlichen Hand erwirbt man mühelos ihre Schätze. [...] Wir wollen die Kunst, dieses Exzeptionelle, dem Alltagsvermählen“ [*Kunst* 293f.]. Somit wird die Zeitschrift zu einem Forum für sprachlich-visuelle Experimente, in denen Texte durch fotografische Bildbeigaben illustriert beziehungsweise begleitet sind.

Ein gesondertes Untersuchungsfeld stellen Altenbergs Porträts und Karikaturen dar, etwa die von Carl Leopold Hollitzer, Gustav Jagerspacher, Oskar Kokoschka und Max Oppenheimer, die innerhalb dieser Genres ihrerseits moderne Tendenzen repräsentieren.

JW

Texte

- Der Nachlass. Hg. v. Alfred Polgar. Berlin 1925
Authentisch, S. 12–14
Die spanische Grippe, S. 114
Der Tod, S. 131–143
Bilderbögen des kleinen Lebens. Berlin 1909
Kunstschau 1908 in Wien, S. 115f.
Fjæstad oder: Weg des Weibes. In: Ver Sacrum 5 (1902), H. 2, S. 41f.

- Gustav Klimt*. In: *Kunst* (1903), H. 3, S. VII
Märchen des Lebens. Berlin 1908
In einem Kurparke, S. 34–36
Mein Lebensabend. Berlin 1919
Ansichtskarten, S. 269f.
Nachfechtung. Berlin 1916
Splitter, S. 303–306
Neues Altes. Berlin 1911
Lebensbilder aus der Tierwelt, S. 54–56
Peter Altenberg als Sammler, S. 191f.
Peter Altenbergs Katalog. XII. Ausstellung. In: Ver Sacrum 5 (1902), H. 2, S. 31–40
Prödrömös. Berlin 1905
Was der Tag mir zuträgt. 55 neue Studien. Berlin 1901
Essay, Versuch, S. 234–247
Ganz kleine Sachen, S. 161–174
Wie ich es sehe [1896]. 5. verm. Aufl. Berlin 1910
Der Besuch. (Der Revolutionär besucht einen „Jour“), S. 107–113
Kunst, S. 293f.

Sekundärliteratur (in Auswahl)

- Barker, Andrew/Lensing, Leo A.: Peter Altenberg: Rezept die Welt zu sehen. Wien 1995
 Spinnen, Burkhard: Impressionistische Emblemantik. Peter Altenbergs Prosaskizzen. In: B. S.: Schriftbilder. Studien zu einer Geschichte emblematischer Kurzprosa. Münster 1991, S. 107–174
 Wellerling, Peter: Zwischen Kulturkritik und Melancholie. Peter Altenberg und die Wiener Jahrhundertwende. Stuttgart 1999

Zu den bildkünstlerischen Sammlungen (in Auswahl)

- Barker, Andrew: Peter Altenberg's (Picture) Books. In: Rüdiger Görner (Hg.): Images of Words. Literary Representations of Pictorial Themes. München 2005, S. 91–104
 Bisanz, Hans: Peter Altenberg: Mein äußerstes Ideal. Altenbergs Photosammlung von geliebten Frauen, Freunden und Orten. Mit 60 Abbildungen, davon 25 in Farbe. Wien/München 1987
 Dick, Ricarda: Peter Altenbergs Bildwelt. Zwei Ansichtskartenalben aus einer Sammlung. Göttingen 2009

- Lensing, Leo A.: Peter Altenbergs „beschriebene“ Fotografien. Ein zweites Œuvre? In: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie 15 (1995), H. 57, S. 3–33
- Lensing, Leo A.: Peter Altenberg's Fabricated Photographs. Literature and Photography in Fin-de-Siècle Vienna. In: Edward Timms/Ritchie Robertson (Hg.): Vienna 1900. From Altenberg to Wittgenstein. Edinburgh 1990, S. 47–72
- Lensing, Leo A.: Scribbling Squids and the Giant Octopus: Oskar Kokoschka's Unpublished Portrait of Peter Altenberg. In: Jeffrey B. Berlin/Jorun B. Johns/Richard H. Lawson (Hg.): Turn-of-the-Century Vienna and its Legacy. Essays in Honor of Donald G. Daviau. Berlin/Wien 1993, S. 193–220
- Lunzer, Heinz/Lunzer-Talos, Victoria: Peter Altenberg. Extracte des Lebens. Einem Schriftsteller auf der Spur. Salzburg/Wien/Frankfurt a. M. 2003
- Lunzer, Heinz: Sammelleidenschaften, S. 153–159
- Lunzer-Talos, Victoria: Japonismus, S. 81 f.
- Werkner, Patrick: Altenberg-Portraits, S. 128–131

Martin Amanshauser

* 1968 Salzburg

Die Art und Gestaltung von Kunstzitatzen bei Martin Amanshauser fügt sich in den durch Dissonanzen und verfremdende Effekte geprägten Erzählstil seiner Texte. Ästhetische und rezeptionstheoretische Momente sind zweitrangig. Die Verweise gleichen assoziativen Anleihen aus dem bildkünstlerischen Reservoir, die auf eine überraschende und skurrile Weise in das Textgeschehen eingewoben werden. Markant ist dabei, dass vorwiegend kunsthistorisch Kanonisiertes satirisch verzerrt und verfremdet wird.

Dieser Umgang mit Bildender Kunst lässt sich in dem Wiener Stadtkrimi *Im Magen einer kranken Hyäne* (1997) anhand von zwei Beispielen verfolgen. Die gruselige Atmosphäre eines Kellers ruft bei dem Erzähler einen bizarr konstruierten Kunstverweis hervor: „Wenn Hieronymus Bosch eine Ratte gewesen wäre, er hätte hier gute Motive gefunden“ [33]. Im Besitz eines gerichtlich entmündigten Onkels, um dessen Erbe in der Familie geeifert wird, befindet sich unter anderem ein „Warholsiebdruck von Warhol“ und ein „Schieleakt von Schiele“ [86].

Auch im Roman *Erdnussbutter* (1998) werden Kunstwerke auf prägnante Merkmale reduziert und künstlerische Stilrichtungen oder umfangreiche Œuvres mithilfe eines charakteristischen Details wiedergegeben. So stehen Metallblumen paradigmatisch für das Werk von Jean Tinguely [→ 63]; die Arbeiten von Andy Warhol werden durch seriell wiederholte Motive evoziert [→ 138].

Im Roman *Nil* (2001) wird auf eine ähnlich reduktive Art auf das Gemälde *Der Schrei* von Edvard Munch angespielt: „Als ich den nächsten Auftrag ausschlage, formt der Chef einen Mund wie der von Edvard Munch“ [107].

Anders gestalten sich die Wort-Bild-Verknüpfungen im Band *Logbuch Welt* (2007). Die beigefügten Fotografien stellen eine Art

Kommentar zu Reisetexten dar, der die Textaussage unterstreicht beziehungsweise ironisch bricht.

Auch Poster gehören zu dem Bildmaterial, das in Amanshausers Texten erwähnt wird. In *Erdnussbutter* wird auf groteske Weise die Darstellung von Che Guevara geschildert [→ 167], während in *Chickens Christl* (2004) ein Poster von Yayoi Kusama genannt wird [→ 72/167].
JW

Texte

Chickens Christl. Wien/Frankfurt a. M. 2004

Erdnussbutter. Wien/München 1998

Im Magen einer kranken Hyäne. Wiener Stadtkrimi.

Mit Illustrationen von Dr. Schaupe. Wien/München 1997

Logbuch Welt. 52 Reiseziele für Profi-Traveler und chronische Dabeimbleiber. Wien 2007

Nil. Wien/Frankfurt a. M. 2001

Alfred Andersch

* 1914 München – † 1980 Berzona

Die bildkünstlerischen Verweise bei Alfred Andersch sind von kaum überschaubarer, epochenübergreifender Vielfalt. Sie reichen von eingestreuten Erwähnungen und Aufzählungen der Künstlernamen über kunsthistorisches Vokabular bis hin zu Werken, in denen die Beschäftigung mit der Kunst und insbesondere mit rezeptionsästhetischen Vorgängen im Vordergrund steht [→ Petersen 81]. Einige Prosatexte und Gedichte setzen sich explizit mit unterschiedlichen Aspekten der Bildenden Kunst auseinander, wie etwa mit abstrakter Kunst [→ *Die Blindheit des Kunstwerks, Einige Zeichnungen*], mit der Reproduzierbarkeit der Kunstwerke [→ *An Walter Benjamin, Ein Techniker*] oder mit einzelnen Künstlern [→ *Der Regenpfeifer*]. In zahlreichen Schriften werden Künstler und Kunstwerke im Kontext anderer Themenkreise erwähnt. Einen besonderen Stellenwert haben dabei Bilder von Paul Klee, die auch die Arbeiten seiner Frau, der Malerin, Grafikerin und Collagekünstlerin Gisela Andersch, beeinflusst haben [→ Petersen 110f.]. Besonders oft wird auch Pablo Picasso genannt, meistens im Zusammenhang mit seinem Gemälde *Guernica* [→ *Alles Gedächtnis der Welt* 295, *Die Blindheit des Kunstwerks* 233, *Böse Träume* 442, *In der Nacht der Giraffe* 387, *Die Kirschen der Freiheit* 411, *Noch schöner wohnen* 131, *Die Rote* 247, *Wie man widersteht* 462]. Auch Piet Mondrian gehört zu den vielfach erwähnten Künstlern in Anderschs Texten [*Böse Träume* 443, *Interviews für Charles Swann* 417, *Nach Tharros* 399, *Der Regenpfeifer* 369, *Synnöves Halsband* 29].

Die Faszination vom Visuellen, die sich bereits in Anderschs Jugendjahren abzuzeichnen begann und die seine Weltwahrnehmung prägte, thematisiert er in dem autobiografischen Bericht *Die Kirschen der Freiheit* (1952): „Sie hätten besser daran getan, einzusehen, daß ich überhaupt nichts ‚lernen‘ wollte; was ich wollte, war: schauen, fühlen und begreifen“ [331]. Eine Möglichkeit, dem monotonen

„Uhrwerk“ des Alltäglichen zu entkommen [330], entdeckte er sowohl in der Literatur als auch in den Bildern der Münchner Pinakothek: „im grünen Schmelz der Madonna Grecos, im Grau und Rosa einer Verkündigung Filippino Lippis, im klaren Traum-Venedig Canaletto“ [337; → Bd. 5, 539f. (Kommentar)]. Anderschs Hinwendung zur Kunst intensivierte sich nach 1933, als er zum zweiten Mal verhaftet wurde und sich aus dem Kommunistischen Jugendverband zurückziehen musste: „Der Ausweg, den ich wählte, hieß Kunst“ [355].

Andersch's Kunsttheorie, die in einzelnen essayistischen Schriften dokumentiert ist, ohne jedoch ein abgeschlossenes System zu ergeben, weist im Laufe der Zeit eine markante Entwicklung auf – von rein ästhetischen Überlegungen bis hin zur Integration der Kunstfragen in einen gesellschaftlichen und politischen Kontext. In *Die Blindheit des Kunstwerks* (1956) erklärt Andersch die Kunst zu einer der vornehmsten Formen der Erkenntnis. Der Wahrheitsgehalt und die Berücksichtigung gesellschaftlicher Inhalte seien der Maßstab des ‚vollkommenen Kunstwerks‘, das aus der „Blindheit der reinen, sich selbst genügenden Form“ auszubrechen vermöge [236]. Diese Erwartungen bezieht er auch auf die abstrakte Kunst; sie sei nicht „Kunst ohne Inhalt, sondern Kunst des Aufstands gegen den zur Ideologie degradierten Inhalt in der Weise des Sich-Entziehens“ [230]. Gleichzeitig betont Andersch in seinen kunsttheoretischen Ansätzen, dass die Kunst nicht auf eine Funktion von Lehre, Propaganda oder Handlungsanweisung reduziert werden solle [→ Fries 30–33].

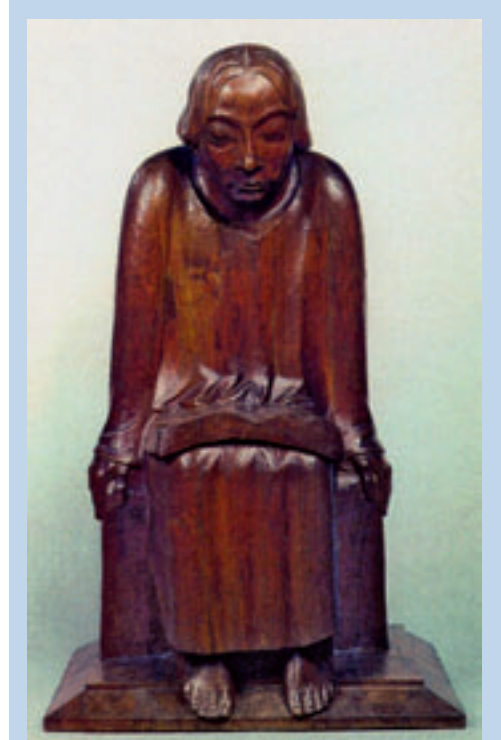
Eine literarische Erfassung der kunsttheoretischen Überlegungen stellt die Erzählung *Fräulein Christine* (1945) dar. Die Erwähnung von Ernst Barlachs Plastiken *Der Wanderer* und *Der Rächer* führt in einer intensiven Stei-

gerung vom rein ästhetischen Erlebnis zur Konfrontation mit der politischen Dimension und dem gesellschaftlichen Potential.

Ein anderes Thema, das in dem Essay *Die Blindheit des Kunstwerks* (1956) behandelt wird, ist die Frage, in welcher Relation Wort und Bild zueinander stehen. Durch den Bezug auf die Schriften von Albrecht Fabri und Gottfried Benn suggeriert Andersch, dass es eine nicht zu verwischende Trennlinie zwischen Literatur und Bildender Kunst gebe und die „vielbehauptete ‚Einheit der Künste‘ nur schwer zu beweisen“ sei [225f.]. Auf das Verhältnis zwischen den beiden Künsten geht er auch in dem Text *Einige Zeichnungen* (1977) ein. Im Zusammenhang mit bildkünstlerischen Arbeiten seiner Frau zieht er die Grenze zwischen Wort und Bild noch deutlicher nach: „Habe ich etwas über die Bilder herausgebracht? Nicht viel. Nur gerade das: jetzt weiß ich, daß Bilder etwas ganz Anderes sind als Texte“ [313]. In der Gegenüberstellung von bildnerischer und schriftstellerischer Tätigkeit betont er den jeweils räumlichen und zeitlichen Aspekt der Künste: „Ein Bild ist ein Tisch ist ein Fenster ist eine Rose. Ein Text ist die Zeit, die zwischen Anfang und Ende ver rinnt. [...] Sie [Gisela Andersch] macht etwas im Raum, ich in der Zeit“ [326]. Damit zitiert er Gotthold Ephraim Lessings klassische Typologie. Im Essay *Vitrinen-Literatur* (1961) nähert sich Andersch den Wort-Bild-Verbindungen in Form bibliophiler Textausgaben, in denen die Literatur „ein Anlaß und im Ergebnis nur eine Beigabe“ zu den bildkünstlerischen Werken ist [337]. Auch in diesen Ausführungen zu bibliophilen Buchausgaben bleibt die Trennlinie zwischen den Künsten erhalten. Verbunden werden sie durch ein besonderes Lektüre-Erlebnis – eine „so vollkommene gegenseitige Steigerung von Text und Bild, von Typographie und Graphik“ [338].

Repräsentativ für die Mehrschichtigkeit der Wort-Bild-Bezüge im Werk von Andersch ist der Roman *Sansibar oder der letzte Grund* (1957), in dem Elemente der Bildenden Kunst verschiedene Textebenen durchdringen. Als zentrale Kunstreferenz und gleichzeitig als eine

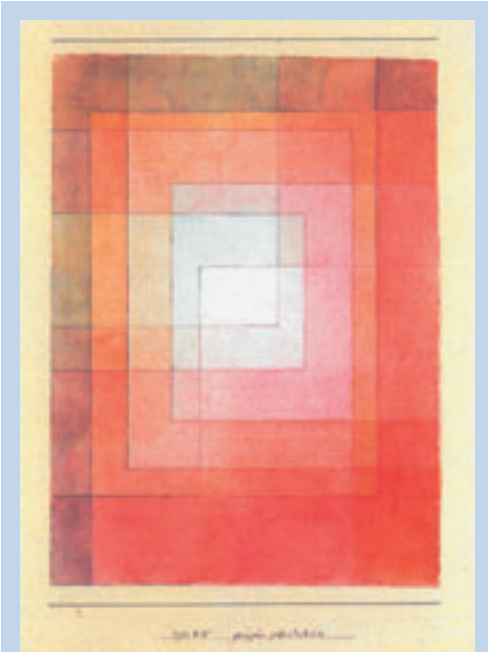
„Romanfigur“, an der die Schicksale der Protagonisten zusammentreffen, fungiert die Plastik *Lesender Klosterschüler* von Ernst Barlach, wobei der Bildhauer nicht namentlich genannt wird. Bereits in der Wahl des Kunstwerkes, im Motiv des Lesens, ist eine enge Verknüpfung



Ernst Barlach, *Lesender Klosterschüler* (1930)

Gregor bückte sich tiefer, um dem jungen Mann gänzlich ins Gesicht sehen zu können. Er trägt unser Gesicht, dachte er, das Gesicht unserer Jugend, das Gesicht der Jugend, die ausgewählt ist, die Texte zu lesen, auf die es ankommt. Aber dann bemerkte er auf einmal, daß der junge Mann ganz anders war. Er war gar nicht versunken. Er war nicht einmal an die Lektüre hingegeben. Was tat er eigentlich? Er las ganz einfach. Er las aufmerksam. Er las sogar in höchster Konzentration. Aber er las kritisch. Er sah aus, als wisse er in jedem Moment, was er da lese. Seine Arme hingen herab, aber sie schienen bereit, jeden Augenblick einen Finger auf den Text zu führen, der zeigen würde: das ist nicht wahr.

[*Sansibar oder der letzte Grund* 53]



Paul Klee, *Polyphon gefasstes Weiß* (1930)

Sie verfolgte die Bewegung der Farbwerte, die sich, obwohl sie sich in liegenden oder aufrechten Rechtecken abspielte, das weiße Rechteck in der Mitte einkreiste. Diese Bewegung von einem dunklen Rand in ein helles Innere wirkte tatsächlich mehrstimmig, polyphon, weil der Maler es verstanden hatte, die Tonwerte der Aquarellfarben einander durchdringen zu lassen. Die Transparenz, das durchfallende Licht, nahm nach der Mitte hin zu, bis es in dem weißen Rechteck aufgehoben wurde, das vielleicht eine höchste Lichtquelle war, vielleicht aber auch bloß etwas Weißes, ein Nichts.

[*Winterspelt* 282f.]

von Sprache und Bild symbolisiert. Barlachs Plastik wird jeweils unter einem anderen Aspekt mit dem Leben der Figuren verschränkt und erinnert somit an ein ‚offenes Kunstwerk‘, dessen Symbolgehalt verschiedene Interpretationen zulässt. Zusammengehalten werden sie durch die eine Erfahrung, die alle Protagonisten teilen – über die Begegnung mit der Kunst zur Erkenntnis zu gelangen.

Auch in die Schilderungen von Landschaften, Städten und Situationen sowie in die Figuren-Darstellungen gehen bildkünstlerische

Einflüsse und ästhetische Kriterien ein. Die Stadt Rerik etwa wird von den Protagonisten als „ein dunkler, schieferfarbener Strich“ [29], oder als ein „graue[s] Gestrichel“ [31], also wie eine zweidimensionale Fläche einer Zeichnung beziehungsweise eines Gemäldes wahrgenommen. Die Schilderung greift auf das Malmaterial zurück, wodurch „eine Mischung aus graphischen und malerisch-farbigen Elementen“ entsteht [Petersen 87]. Die vielfältige Farbsymbolik, bei der Andersch auf Paul Klees Farbtheorie zurückgreift, sowie die genauen Form- und Beschaffenheitsangaben veranschaulichen, wie eng Sehen und Beschreiben bei Andersch zusammenfließen. Die Farben im Roman werden so nuanciert und leitmotivisch eingesetzt, dass sich von einer „zu höchster Virtuosität entwickelten Farbsemantik“ sprechen lässt [Kesting 16, → Bühlmann, Fries]. Über die Merkmale des visuell geprägten Erzähldukus bei Andersch schreibt Petersen: „Seine in bezug auf Farben, Formen, Formzusammenhänge und Details präzisen Beschreibungen lassen das früh an Kunstwerken geschulte Sehen erkennen“ [84].

Auf eine ähnliche, mehrere Textebenen umfassende Weise findet die Bildende Kunst Einlass in den Roman *Winterspelt* (1974), der sich dem Bild *Polyphon gefasstes Weiß* von Klee widmet. Entstehungsimpuls sei allerdings, so Anderschs autobiografischer Bericht, ein Pastellbild seiner Frau von 1947 (→ *Einige Zeichnungen* 317). Eine neue Dimension der Wort-Bild-Vernetzung stellt die Erzählform dar, über die Andersch in dem Text *Der Seesack* (1977) schreibt: „Tupfen-Stil à la *Winterspelt*, Pointillismus oder Flicker-Teppich, bei dem vielleicht, wenn ich Glück habe, [...] ein Bild entsteht“ [425]. Die Narration fächert sich in kurze Textpassagen und dazwischen geschobene Kommentare auf, die ein komplexes Gewebe von Vorausdeutungen und Rückgriffen ergeben. Ähnlich wie Barlachs Plastik in *Sansibar oder der letzte Grund* ist hier Klees Aquarell in die Handlung einbezogen, als ein bedrohtes Kunstwerk, das vor den Nationalsozialisten gerettet wird. Wichtig für den Roman waren Klees eigene Ausführungen zu *Polyphon gefasst-*

tes *Weiß* [→ Das bildnerische Denken 375–377], wodurch der Zusammenhang von Bild und Text eine besondere Bedeutung bekommt [→ Petersen 114f]. Klee überträgt die Musikformen in die Malerei, das heißt er übersetzt die polyphone Gleichzeitigkeit in das räumliche „Überall der sich durchdringenden Farbfelder und der Bewegung“ des Bildes. Analog dazu überführt Andersch Malerisches in die Sprache: Es handelt sich dabei um die „Montage von Textteilen, von Fiktion und Dokument sowie die Wiederaufnahme und Variation von Personen- oder Situationsbeschreibungen aus verschiedenen Blickrichtungen“ [Petersen 115]. Zentral ist dabei die ‚Bewegung auf dem Bild-Plan‘ – zu dem weißen Zentrum hin beziehungsweise von ihm weg [→ Hanuschek 102].

Weitere interpretatorische Möglichkeiten eröffnen sich durch den vom Original abweichenden Titel des Kunstwerks. Im Roman heißt das Bild *Polyphon umgrenztes*, nicht: *gefasstes Weiß*. Diese Titelvariante kann auch im Hinblick auf die Trennlinien zwischen den Künsten betrachtet werden [→ Hanuschek, Höller 148, Petersen 128–131].

Einer der Deutungsaspekte, der die genannten Romane verbindet, ist die ‚Ästhetik des Widerstands‘ [→ Heberling 141, Höller 149, Petersen 105]. Das Moment der Rettung von Bildwerken, in dem die Verwicklung der Kunst mit dem Zeitgeschehen erkennbar ist, wird als der „Wunsch nach einer wiederhergestellten Ganzheit und Unversehrtheit des Ich“ interpretiert [Höller 148].

In eine spannungsreiche Wechselbeziehung werden Kunst- und Wirklichkeitswahrnehmung in dem Roman *Die Rote* (1972) gesetzt. Schon der Handlungsort begünstigt die Reflexion über die Verbindung von Kunst und Leben: „Indem Andersch Venedig als Schauplatz wählt, setzt er Franziska in ein Kunstwerk“ [Fries 41]. Neben der eingehenden Beschäftigung mit Giorgiones *Der Sturm (Das Gewitter)* [→ 212f.] finden sich auch weitere Künstlernamen und Werktitel in die Handlung verwoben, beispielsweise Saul Steinberg [→ 206], Juan Gris, Klee, Picasso, Amedeo Modigliani [→ 247], Tintoretto [→ 308/365], Thomas Hart

Benton, Jackson Pollock [→ 365] und Mario Sironis *Paesaggio urbano* [→ 407; 537 (Kommentar)].

In den essayistischen Schriften Anderschs werden die Schilderungen von Landschaften, Situationen und Begegnungen durch Vergleiche mit Bildern und Reminiszenzen an Künstler ergänzt. Dadurch erscheint eine Beschreibung wie ein „höchst kunstvolles Ensemble von Augenblicken“, bestehend aus Wahrnehmungen, Bilderinnerungen, Kunsttheorien und kunstgeschichtlichem Wissen [Krolow 82]. Exemplarisch für solche mehrperspektivischen Arrangements ist der Essay *Schlafende Löwin* (1965), in dem Andersch seine Eindrücke von einem Besuch in Brügge wiedergibt. Seine Stadtimpressionen enthalten detaillierte Farbbezeichnungen der Treppengiebelhäuser sowie Bezugnahmen auf die Landschaftsdarstellungen Jan van Goyens und die Atmosphäre der Bilder Félicien Rops'. Bei der Beschreibung der Sehenswürdigkeiten werden die wegberreitenden bildkünstlerischen Leistungen von Hieronymus Bosch, Hugo van der Goes, Andrea Mantegna, Hans Memling, Antonello da Messina und Rogier van der Weyden einbezogen.

Im Essay *Interieurs für Charles Swann* (1962), der entstehungsgeschichtlich an die Ausstellung von Gisela Andersch im Stedelijk-Museum in Amsterdam anknüpft, werden Bilder nicht nur als Museumsexponate gesehen. Manche Bildmotive, Farbkompositionen und Maltechniken bestimmter Künstler prägen auch die Wahrnehmung des Schreibenden außerhalb der Ausstellungsräume und gestalten seine Schilderungen der Stadt und Umgebung mit.

Auch Film und Fotografie gehören zu den Medien, die Anderschs literarisches Werk und vor allem die Erzähltechnik beeinflussten. Die mediale Gemeinsamkeit beruht auf dem „Doppelaspekt von Sachlichkeit und analysierender Transparenz“ [Bühlmann 132]. Anderschs Prosa-stil, der sich durch detaillierte Beschreibungen und unvermittelt abbreißende ‚Erzählsequenzen‘ auszeichnet, wird mit Nahaufnahmen in Filmen, Regieanweisungen in Drehbüchern oder mit Filmschnitten verglichen, er selbst als Filmautor bezeichnet [→ 133–138].

JW

Texte

Gesammelte Werke in zehn Bänden. Kommentierte Ausgabe Hg. v. Dieter Lamping. Zürich 2004

Alles Gedächtnis der Welt [1960], Bd. 9, S. 287–296

An Walter Benjamin [1976], Bd. 6, S. 93–94

Die Blindheit des Kunstwerks, Bd. 9, S. 224–237

Böse Träume [1981], Bd. 5, S. 441–466

Einige Zeichnungen, Bd. 10, S. 313–343

Fräulein Christine, Bd. 4, S. 113–116

In der Nacht der Giraffe [1958], Bd. 4, S. 371–402

Interieurs für Charles Swann, Bd. 9, S. 414–423

Die Kirschen der Freiheit. Ein Bericht, Bd. 5, S. 327–413

Nach Tharros [1960], Bd. 9, S. 391–411

Noch schöner wohnen [1971], Bd. 5, S. 118–153

Der Regenpfeifer [1955], Bd. 8, S. 369–371

Die Rote, Bd. 1, S. 185–438

Sansibar oder der letzte Grund, Bd. 1, S. 7–183

Schlafende Löwin, Bd. 9, S. 424–437

Der Seesack. Aus einer Autobiographie, Bd. 5, S. 415–439

Synnöves Halsband [1962], Bd. 9, S. 29

Ein Techniker [1943], Bd. 4, S. 27–102

Vitrinen-Literatur, Bd. 9, S. 337–340

Wie man widersteht [1975], Bd. 10, S. 455–463

Winterspelt, Bd. 3, S. 7–617

*

Hobe Breitengrade oder Nachrichten von der Grenze.

Mit achtundvierzig Farbtafeln nach Aufnahmen v. Gisela Andersch. Zürich 1969

Sekundärliteratur (in Auswahl)

Brunner, Maria E.: Cinemorphe Seh- und Wahrnehmungsweisen in Anderschs Roman „Die Rote“. In: Weimarer Beiträge 46 (2000), H. 4, S. 602–616

Bühlmann, Alfons: In der Faszination der Freiheit. Eine Untersuchung zur Struktur der Grundthematik im Werk von Alfred Andersch. Berlin 1973 [zur Farbsemantik S. 33–36/119–121, zu Fotografie und Film S. 129–138]

Alfred Andersch. Text+Kritik. H. 61/62. München 1979

Fries, Ulrich/Peters, Günter: Zum Verhältnis von Kunsttheorie und ästhetischer Praxis bei Alfred Andersch, S. 27–53

Kesting, Hanjo: Die Flucht vor dem Schicksal. Über den Schriftsteller Alfred Andersch, S. 3–22

Delisle, Manon: Weltuntergang ohne Ende. Ikonographie und Inszenierung der Katastrophe bei Christa Wolf, Peter Weiss und Hans Magnus Enzensberger. Würzburg 2001 [S. 191–209]

Hanuschek, Sven: „Winterspelt“ als „polyphon gefasstes Weiss“? In: Kürbiskern (1987), H. 4, S. 93–108

Heberling, Michaela: Ästhetik und Historie, geschichtliche und literarische Welterfahrung. Über Alfred Anderschs *Sansibar oder der letzte Grund* im Vergleich mit Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands*. In: Hans Höller (Hg.): Hinter jedem Wort die Gefahr des Verstummens. Sprachproblematik und literarische Tradition in der „Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss. Stuttgart 1988, S. 133–142

Heidelberger-Leonard, Irene: Alfred Andersch. Die ästhetische Position als politisches Gewissen. Zu den Wechselbeziehungen zwischen Kunst und Wirklichkeit in den Romanen. Frankfurt a. M./Bern/New York 1986

Hesse, Michael: Kunst als fraktales Spiel. Potentiale der Kommunikation in den Romanen Alfred Anderschs. Frankfurt a. M. [u.a.] 2004 [S. 127–181]

Höller, Hans: Der „Widerstand der Ästhetik“ und Die Fabel von der Rettung der Kunstwerke. In: Irene Heidelberger-Leonard/Volker Wehdeking (Hg.): Alfred Andersch. Perspektiven zu Leben und Werk. Opladen 1994, S. 142–151

Krolow, Karl: ‚Aus einem römischen Winter‘ [1967]. In: Gerd Haffmans (Hg.): Über Alfred Andersch. Zürich 1974, S. 82–83

Petersen, Swantje: Alfred Andersch – Kunstwerke als Erzählobjekte. In: S. P.: Korrespondenzen zwischen Literatur und bildender Kunst im 20. Jahrhundert. Studien am Beispiel von S. Lenz – E. Nolde, A. Andersch – E. Barlach – Paul Klee, H. Janssen – E. Jünger und G. Becker. Frankfurt a. M. [u.a.] 1995, S. 79–131

Quelle

Klee, Paul: Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre. Hg. u. bearbeitet v. Jürg Spiller. Basel/Stuttgart 1956

Hans Arp

* 1887 Straßburg – † 1966 Solduno

In Hans Arps literarisches Werk ist vor allem die Erinnerung an die Künstler des Züricher Dada und dessen Umkreis und an einige Protagonisten der klassischen Moderne eingegangen. Schon die frühen Aufzeichnungen geben dabei eine Zitationsweise vor, die Arp immer wieder aufnimmt und im Spätwerk ausweitet. Die Beschreibung des Bildinhalts oder der Machart stehen dabei weniger im Vordergrund als vielmehr frei assoziierende Interpretation und dichterische Variationen, die Arp dazuerfindet. So erschien 1913 in *Der Sturm* eine Prosaskizze Arps mit dem Titel *Von Zeichnungen aus der Kokoschka-Mappe*; zu Kokoschka heißt es unter anderem mit Bezug auf den Maler des ‚second Empire‘ Constantin Guys:

K. zieht Linien voll feinsten Kraft wie sie in den Fingerhaltungen der Buddhas leben und deren Stolz und bestimmende Erklärung sich an so kleine Dinge wie Sonnen und Sterne verschwendet. Radjas vor den Kulissen europäischer Seelen. Räusche voll Guyscher Grazie duftend nach orientalischen Parfümerien. Pirouetten aus der galanten Zeit. Gutmütige Traumtiermasken aus Sommernachts-spuk durchrieselt von Perlen schimmernder Mädchenholdseligkeit. Salons deren Gestalten beeinflusst sind durch Weidenfrische Türkise Gaze und voll Freundlichkeit durch einige kleine Konventionen intimerer Malerei und geheimerer Stile. Gefühle deren Himmel flammende Herzen und deren Menschen Sterne in der Brust tragen. Verwechslungen von Frauen und Pflanzen. Käfige voll Blumen. [13]

Der Text ist als „komprimierte, poetische Darstellung des Jugendstils“ gelesen worden, da er dessen Bildwelt, Interieur, Topoi und Motive anspreche [Winkelmann 58]. Dies beschreibt das häufigste Verfahren Arps; äußerst selten bezieht er sich auf bestimmte Werke. *Von der letzten Malerei* aus demselben Jahr ist der Dialog eines Erzähler-Ichs mit einem göttlichen Du – ein Leitmotiv in Arps Schreiben –, unter

dessen „Atem“ die genannten Gemälde aufblühen [19]; der kurze Text weist zugleich nicht nur die höchste ‚Dichte‘ an Erwähnungen, sondern auch sonst rare positive Bezugnahmen auf ältere Werke der Bildenden Kunst auf:

Du zeigst Dich in den mundlosen Köpfen der unberührten Jungfrauen mit den hohen Stirnen die ohne Leib und mit überlangem Hals aus den Mänteln hängen. / Marionetten von Castiglione d’Olona. / Zwischen dem erhobenen Zeigefinger und den versteinerten Augen der Cumäischen Sibylle von Andrea del Castagno bist Du durchgeflogen. / Bei Grünewald zeigst Du Dich als farbig glühender Dorn vor Landschaften die wie erhitzte Metalle anlaufen. Und Kelche schweben um Dich ab und zu. [...] Du atmest in dem zitternden Glanzlicht auf dem Bauche des Buddha und in den Schleiern der Rosita Mauri von Manet. [...] Ein Kosmos aus Domen. Ein Portal aus fließendem Steinfleisch mit dem Lied der aufsteigenden Wolken nur ohne ihre Sentimentalität. [...] In diesem Bild von Léger „Komposition mit Menschen“ von 1912 gehen die Schatten wie um die Dome schillernd und sind Zeiger. Dann ist hier der gewagteste Winkel der vermessenste Bogen unserer Physik. Dort der notwendige weisse Mund der Banalität den wir zum Absprung brauchen und um den sich wie Sterne die Stimmen und Chöre stücken. Und kleine Harfen rieseln über Flächen unter Moos. Alles von der Härte der großen Dinge durchwachsen. [19–21]

Vornehmlich im Frühwerk fallen Arps Streiflichter der Erwähnung auf Namen oder Werke, die für eine ganze Richtung stehen und zumeist sprachspielerisch in den Text eingebaut werden („piblo pablopicaso“ [Wolkenpumpe 65]). Überblendungen und Ineinanderschiebungen machen den Titel der Sammlung *Der Vogel selbdritt* (1920) als Anspielung auf Leonardo da Vincis *Anna Selbdritt* wahrscheinlich. Explizit gehen die *Dada-Sprüche* (1955) auf die programmatische Polemik gegen den klassischen Bilder- beziehungsweise Bildungskanon ein [→ *Konkrete Kunst* 79–82; → Döhl 69]:

Der Dadaismus hat die schönen Künste überfallen. Er hat die Kunst für einen magischen Stuhlgang erklärt, die Venus von Milo klistiert und „Laokoon & Söhnen“ nach tausendjährigem Ringkampf mit der Klapperschlange ermöglicht, endlich auszutreten. Der Dadaismus hat das Bejahen und Verneinen bis zum Nonsens geführt. Um Überheblichkeit und Anmaßung zu vernichten, war er destruktiv. [*Dada-Sprüche* 184]

Dem gegenüber stehen die emphatischen, mitunter beschwörenden Gedichte der mittleren bis späten Periode, die sich auf zeitgenössische Künstler beziehen, allen voran Sophie Taeuber, der Arp 1915 begegnete und mit der ihn eine intensive private wie künstlerische Beziehung verband:

Die klare Ruhe der vertikalen und horizontalen Kompositionen Sophie Tauerbers beeinflusste die barocke, diagonale Dynamik meiner abstrakten „Gestaltungen“. Eine sanfte Stille strömte aus ihren Farben- und Flächenbauten. [...] Die wesentlichen Elemente des irdischen Bauens waren hier aus den barocken Wucherungen herausgeschält: das Aufrichten, Emporragen, das Aufrechte des klaren Lebens und das Waagrechte, das Ausgestreckte, Lagernde der sinnenden Ruhe. Ihre Arbeit wurde für mich ein Sinnbild für das göttlich gebaute „Geschäft“, welches die Menschen in ihrer Eitelkeit zerstört und beschmutzt haben. [*Sophie Taeuber* 11]

1943 starb Taeuber-Arp, ihrem Tod folgte eine Phase verstärkter dichterischer Arbeit; bis 1950 kreisen Arps Gedichte um das Malen seiner Frau, zumeist in sehr lyrischer Tonart. *Der vierblättrige Stern*, zwischen 1945 und 1950 entstanden, beginnt: „Du zeichnest die Umriss des lichten Lebens. / Die blauen duftenden Fluten, / die aus den Blumentepichen des Sommers strömen“ [52]. *Die Engelsschrift* von 1948 beschreibt ihre Arbeit als „eindeutig, entschlossen“ wie sie selbst [60]. Auch hier bleibt die Schilderung bewusst unspezifisch und variiert vor allem persönlich empfundene Schaffensprinzipien:

Kreise gruppieren sich in Urordnungen. / Flammen grenzen Felder ab, / in denen Farben in Maiwonne leuchten. / Flügel lachen. / Grüne Pole quellen aus eisigen Umrissen. / Sie hat in ihren Bildern Sternenzelte aufgeschlagen, / in denen die lichte Stille singt. / Von ihren Bildern kann man wieder als von reinen Bornen sprechen. [...] Sie malte die Stimme der Früchte, Perlenumrisse, Eisdornen, die Wangen des Lichtes. [62/64]

Etwas näher beschreibt Arp die geometrisch-ruhigen „Vereinfachungen“ und Taeuber-Arps Gebrauch neuer Materialien später in seinen Erinnerungen (→ *Sophie Taeuber, Vom Hundertsten ins Tausendste* 34). Auch anderen Künstlern wandte er sich wieder zu, etwa jungen holländischen Malern (→ *Vrij Beelden*). An Francis Picabia, die ‚Hulbecks‘ (d. s. Richard, Beate und Tom Huelsenbeck) und Hans Richter erinnern die gleichnamigen Aufsätze, *Dadaland* an die Künstler des Züricher Dada und Augusto Giacometti.

Das für Arps Werke zentrale Motiv des Engels, eine Gegen-Chiffre zur kriegerschütterten Welt, erscheint in *Vor dem Mosaik von Torcello* (1955); hier wird der Kampf zweier großer, stangenbewehrter Engel gegen den Teufel im *Jüngsten Gericht* in Santa Maria Assunta auf Torcello als Gefecht gegen die „beamtenhaft Todbringenden“ und „strenggläubigen Ungläubigen, die an keinen Sinn glauben“, imaginiert [190/195]. Ähnlich heißt es in *Josef Albers* (1957), dass moderne Verstandesbetontheit zur „mechanischen Raserei, zur peinlich gebuchten Verklumpung, zum ferngesteuerten Unglauben“ geführt habe [14]; die Bilder des Bauhaus- und späteren Op-Art-Künstlers Albers hingegen sollen schlicht als die „schönen Bilder unserer häßlichen Zeit“ mit Kinderaugen angeschaut werden [13]:

Die Welt, die Albers erschafft, trägt in ihrem Herzen das innere Gewicht des erfüllten Menschen. / Um selig zu werden, müssen wir glauben. / Auch in der Kunst und ganz besonders in der Kunst unserer Zeit. [14]

Verwirklicht findet Arp dies etwa in Werken von Max Ernst, mit dem er lebenslang befreundet war (→ *Apropos der Sieben Mikroben von Max Ernst*).

Das Fensterbild (1961) nennt das gleichnamige Werk „das schönste Bild, das Walter Helbig gemalt hat“:

Das Fensterbild ist DAS BILD, das sich der Wachträumer erträumt hat. / [...] Er sieht durch die zahllosen Fenster in die weltgroßen Sternbäume. / [...] Es ist fortan aus mit dem Glotzen in alte Haufen von Weinflaschenzapfen. [134]

Auch *Xtes Bild Moeschlins* (1962) und *Endliche unendliche Farbe* (1964) sind Homagen, erstere an den Basler Maler und Schriftsteller Walter J. Moeschlin. 1963 beschreibt Arp in *Gislebertus von Autun* noch ein *Jüngstes Gericht*, jenes der Kathedrale Saint-Lazare in Autun mit seiner *Erhängung des Judas* und dem *Fall des Simon Magus*. Dem Italiener Alberto Magnelli gelten die letzten hymnischen Bezugnahmen im dichterischen Werk. Als „Großgrundbesitzer im Reiche der Kunst“ wird er angesprochen:

Ich sah keine Bilder mehr. / So wirklich ist die Kunst Magnellis. / So überwirklich, daß ich an ein Bild an-klopfte und meinte, vor einem italienischen Hotel zu sein. / [...] Die Bilder Magnellis spielen übernatürlich Mora. / Heiliger wunderbarer Lärm Italiens! / Endliche unendliche Farbe! [*Endliche unendliche Farbe* 202]

1965 folgen noch einige kleinere Gedichte, eines ist Magnelli gewidmet: „Als Alberto zu malen begann, / schlug die Sonne ein Rad!“ [*Als der Ur-ur-urabne Magnellis aufstieg ...* 237]

Arps Entwicklung hin zum Eklektizismus des Spätwerks spiegelt eine Bemerkung des Dada-Begleiters Friedrich Glauser: „Außer einigen Gothigern unter den Malern ließ er nur [Wilhelm] Leibl und die Kubisten gelten“ [Glauser 25]. Nur sein eigenes bildnerisches Werk thematisiert Arp noch seltener, Einblicke geben unter anderem die *Werkstattsfabeln*:

Ich erinnere mich an Kollegen, die durch unaufhörliches Gipszeichnen, Kopfzeichnen, Aktzeichnen zu Schlacken wurden. Auch ich war nahe daran. Als ich aber Kreise, kreisähnliche Ellipsen, Eiformen, Dreiecke, Vierecke in schwarzem, weißem, grauem, blauem, gelbem Papier auszuschneiden begann, wurden meine bleichen Wangen wieder rot. Blau, heiter, frei kamen die Kreise wie Vagabundengiganten des Weges daher. Ihre Köpfe und Hufe waren viereckig wie die der Dacapokakodämonen. Ich zerschnitt Berge von Papier in einer großen Euphorie. [96]

Inelda Rohrbacher



Gislebertus, *Fall des Simon Magus* und *Erhängung des Judas* (Kathedrale von Autun 1120–1135)

simon magus mit seinen patentierten vierflügel
stürzt auf seinen kopf
der ein wechselbalg
zwischen himbeer und kürbis ist
[...]
zwei geflügelte
denen würste der teufelei aus dem kopfe wachsen
sind dabei einen zünftigen judas
nach allen regeln der kunst zu hängen

[*Gislebertus von Autun* 186]

Texte

Gesammelte Gedichte. 3 Bde. In Zusammenarbeit mit dem Autor hg. v. Marguerite Arp-Hagenbach, Peter Schifferli u. Aimée Bleikasten. Zürich 1963–1984

Als der Ur-ur-urahne Magnellis aufstieg ..., Bd. 3, S. 237

Apropos der Sieben Mikroben von Max Ernst [1960], Bd. 3, S. 123f.

Dada-Sprüche, Bd. 2, S. 182–184

Endliche unendliche Farbe, Bd. 3, S. 202

Die Engelschrift, Bd. 2, S. 59–64

Das Fensterbild, Bd. 3, S. 134

Gislebertus von Autun, Bd. 3, S. 182–189

Josef Albers, Bd. 3, S. 13f.

Der vierblättrige Stern, Bd. 2, S. 52–58

Der Vogel selbdritt, Bd. 1, S. 24–43

Von der letzten Malerei, Bd. 1, S. 19–21

Von Zeichnungen aus der Kokoschka-Mappe, Bd. 1, S. 12f.

Vor dem Mosaik von Torcello, Bd. 2, S. 188–196

Vrij beelden [1948], Bd. 2, S. 72f.

Wolkenpumpe [1920], Bd. 1, S. 54–77

Xtes Bild Moeschlins, Bd. 3, S. 177

Unsern täglichen Traum ... Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914–1954. Zürich 1955

Dadaland [o. J.], S. 51–61

Francis Picabia [1949], S. 62–65

Hans Richter [o. J.], S. 69f.

Die Hulbecks [1950], S. 66–68

Konkrete Kunst [o. J.], S. 79–83

Sophie Taeuber [o. J.], S. 9–19

Vom Hundertsten ins Tausendste [o. J.], S. 34–36

Werkstattfabeln [o. J.], S. 96–107

Sekundärliteratur (in Auswahl)

Döhl, Reinhard: *Unsinn der Kunst gegen Wahnsinn der Zeit*. Hans Arp und Hugo Ball zum Hundertsten. In: Hans / Jean Arp. *Text+Kritik*. H. 92. München 1986, S. 66–80

Glauser, Friedrich: *Dada-Erinnerungen*. In: Peter Schifferli (Hg.): *Als Dada begann. Bildchronik und Erinnerungen der Gründer*. Zürich 1957, S. 22–30

Winkelmann, Judith: *Abstraktion als stilbildendes Prinzip in der Lyrik von Hans Arp und Kurt Schwitters*. Frankfurt a. M. [u. a.] 1995

Hans Carl Artmann

* 1921 Wien – † 2000 Wien

„An Surrealisten brauch' ich, denn ich will ein Stilleben mit an Schweinsbraten drauf“ [*Kunst für kable Schlafzimmer* 321]: Mit dieser paradoxen Aussage werden kunstgeschichtliche Begriffe als leere Signifikanten entlarvt. Ein ironischer Ton ist typisch für H. C. Artmanns Auseinandersetzung mit Bildender Kunst; auch in der Satire *Keine Hosen für Helmtrude* (1959/1960) etwa wird so die Rezeption der klassischen Moderne thematisiert. Die Kombination verschiedener Bildgegenstände sei eine „alte alchimie“ [*persische quatrainen* 101, → *Heiligtage* 99, *ich bitte dich ... 15, rosen blühen um die veste ... 15, wunderschöne pusteblumen ... 85*]. Ironisch kommentiert wird auch die Subjektivität des ästhetischen Urteils; sie werde besonders deutlich, wenn Kunstwerke so alt seien, „daß man kaum noch erkennen kann, wen sie darstellen“ [*Unter der Bedeckung eines Hutes* 180].

Stilgeschichtliche und ikonografische Phänomene kommen zur Sprache, ohne dass auf bestimmte Künstler und Kunstwerke verwiesen würde [→ *nachdem die golddrachen zahm geworden waren ... 26*]. Selten werden Sujets detailliert geschildert, meist klassifiziert Artmann Kunstwerke über ihre Gattung, etwa „statuetten“ oder „statuetten / am teichrand“ oder „eine wertvolle mingstatuette [...] aus bemaltem gips“ [*Unter der Bedeckung eines Hutes* 142, *lancelot und gwynnever* 26, *Nachrichten aus Nord und Süd* 343]. Selten sind Kunstwerke so eindeutig zu identifizieren wie Caspar David Friedrichs *Mann und Frau in Betrachtung des Mondes* [→ *das suchen nach dem gestrigen tag* 31]. Analog werden Bildende Künstler gemäß Profession und Stil lediglich als „Maler, Bildhauer“ oder als „prärafaelit“ bezeichnet [*Nußbeugeln und Melangen* 255, *landschaft* 17, 91; → *Aus dem geäst des lokomotivenbaumes* 299]. Explizit gewürdigt hat Artmann Heinz Edelmann und den Karikaturisten Wulf Bugatti [→ *Aus dem geäst des lokomotivenbaumes; Oh! Bugatti!*]; namentlich genannt werden sonst le-

diglich der Grafiker Kurt Moldovan und Ernst Fuchs, der „Dürer der modernen Malerei“ [*Nußbeugeln und Melangen* 254].

Dementsprechend dienen Kunstverweise mitunter allgemein der Veranschaulichung und Konkretisierung, beispielsweise wirkt das Spiegelbild eines Gesichts, „als wäre es ein bild / das alte meister malten“ [*im zimmerspiegel ... 7*]. Neben natürlichen Phänomenen vergleicht Artmann auch sprachliche Einheiten mit Kunstwerken. So überträgt er die künstlerische Technik von Ernst Fuchs, der mit neunzig Zeichnungen den Prosatext *Grünverschlossene Botschaft* (1967) illustrierte, auf seine sprachlichen Äußerungen: „wohlgesetzte Worte aus Goldplättchen und schimmerndem Firnis“ [*Nußbeugeln und Melangen* 255]. Artmann entwirft also eine synästhetische Metaphorik. Kunstwerke seien „ein abbild / von dem, das mein mund nicht zu zeichnen vermag“ [*ein garten aus zärtlichkeit ... 73, → ode für drei mal drei mal drei mal 53, salz und brot ...*]. Auf Grund dessen erinnern die Texte bisweilen an Bilderbogen, sei es durch den Inhalt, die Textstruktur oder den Titel [→ *der beherzte flötenspieler, Der handkolorierte Menschenfresser, Rixdorfer Bilderbogen No. 1*].

Artmann bezieht sich nicht nur auf bekannte Kunstströmungen und auf arrivierte Künstler, sondern reflektiert in zahlreichen Texten auch seine Lektüre amerikanischer, französischer und deutscher Comics [→ *Register der Sommermode und Wintersonnen* 163]. Zum Beispiel verweist er auf Al Capps Serie *Li'l Abner*, auf *Popeye* von Elzie C. Segar oder auf die Figur des Kater Karlo von Walt Disney [→ *das prahlen des urwaldes im dschungel* 23, *das suchen nach dem gestrigen tag*]. In *Maus im Haus* (1966) und *Schnee auf dem Gustav Adolfsplatz in Malmö* (1964) rekurriert er auf Figuren aus animierten Sound-Cartoons wie *Steamboat Willie* von Walt Disney. Die Trickfiguren werden personalisiert: „Der einzige mensch, der es heutzun-

tage noch versteht, ordentlich die welt zu besuchen, ist Donald Duck“ [*das suchen nach dem gestrigen tag* 104].

Artmann parodiert auch die Debatte um die jugendgefährdende Wirkung der Comic-Lektüre in den späten vierziger und fünfziger Jahren (→ *batman und robin ...* 38; *herr supermann, zieh hosen an ...* 20; *How much, schatzi?*). Der Übersetzer von *Asterix als Legionär* ins Wienerische spricht sich wiederholt aus für eine Anerkennung des „Comic Writing als das [...], was es schon längst geworden ist, nämlich Literatur“ [*das suchen nach dem gestrigen tag* 33, → *Da Legionäa Asterix*].

MiNR

Texte

Das poetische Werk. Unter Mitwirkung des Autors hg. v. Klaus Reichert. München/Salzburg 1994 [*batman und robin ...*] [1965–1967], Bd. 7, S. 38
 [*ein garten aus zärtlichkeit ...*] [1960], Bd. 6, S. 73
 [*herr supermann, zieh hosen an ...*] [1965–1967], Bd. 7, S. 20
 [*ich bitte dich ...*] [1962], Bd. 5, S. 15
im zimmerspiegel ... [1945], Bd. 1, S. 7
lancelot und gwynever [1964], Bd. 4, S. 22–27
landschaft 17 [1966], Bd. 5, S. 91
 [*nachdem die golddrachen zahm geworden waren ...*] [1950], Bd. 1, S. 26
ode für drei mal drei mal drei mal [1954], Bd. 4, S. 53f.
persische quatrainen. ein kleiner divan [1960], Bd. 6, S. 85–106
das prahlen des urwaldes im dschungel [1981/1982], Bd. 9, S. 7–25
 [*rosen blühen um die veste ...*] [1975], Bd. 8, S. 15f.
 [*salz und brot ...*] [1954], Bd. 1, S. 55
 [*wunderschöne pustebumen ...*] [1975], Bd. 8, S. 85f.

Gesammelte Prosa. Hg. v. Klaus Reichert. Salzburg/Wien 1997
Aus dem geist des lokomotivenbaumes [1968], Bd. 2, S. 299f.
der beherzte flötenspieler [1974], Bd. 3, S. 120–122
Grünverschlossene Botschaft. 90 Träume [1967], Bd. 2, S. 189–224
Der handkolorierte Menschenfresser [1968], Bd. 2, S. 293–298
Heiligtage [1997], Bd. 3, S. 97–106
How much, schatzi? [1971], Bd. 3, S. 7–93
Keine Hosen für Helmtrude, Bd. 1, S. 318–320
Kunst für kahle Schlafzimmer [1972], Bd. 1, S. 320–322
Maus im Haus. Eine Geschichte zum Vorlesen, Bd. 2, S. 179–185
Nachrichten aus Nord und Süd [1978], Bd. 3, S. 341–468
Nußbeugeln und Melangen [1959–1960], Bd. 1, S. 254–256
Oh! Bugatti. Ein österreichisches Fragment [1978], Bd. 4, S. 9f.
Register der Sommermode und Winter Sonnen [1994], Bd. 4, S. 153–177
Rixdorfer Bilderbogen No. 1 [1965], Bd. 2, S. 160
Schnee auf dem Gustav Adolfsplatz in Malmö, Bd. 2, S. 152–157
das suchen nach dem gestrigen tag oder schnee auf einem heißen brotwecken. Eintragungen eines bizarren Liebhabers [1964], Bd. 2, S. 7–117
Unter der Bedeckung eines Hutes. Montagen und Sequenzen [1974], Bd. 3, S. 137–187
Grünverschlossene Botschaft. Gedruckt nach der Erstveröffentlichung mit neunzig Zeichnungen v. Ernst Fuchs. Salzburg 1967

*

René Goscinny/Albert Uderzo: *Da Legionäa Asterix*. Übadrogn fon H. C. Artmann. Wien 1999

Sekundärliteratur (in Auswahl)

Winterstein, Stefan: Mit Donald Duck auf Weltreise. H. C. Artmanns Comic-Lektüren. In: Marcel Atze/Hermann Böhm (Hg.): „Wann ordnest Du Deine Bücher?“. Die Bibliothek H. C. Artmann. Wien 2006, S. 189–204

Rose Ausländer

* 1901 Czernowitz – † 1988 Düsseldorf

Die Kunstzitate in Rose Ausländers Gedichten verbinden zwei spannungsreiche Momente von Visualität: Einerseits sind sie durch ein ausgeprägtes „bildverwöhntes Schauen“ vor dem Hintergrund biblischer Überlieferungen und jüdischer Symbole gekennzeichnet [*Bankfabrik* 21]; andererseits beziehen sie sich auf die Tradition des Bilderverbots, aus der ein besonderer Umgang mit Bildlichkeit hervorgeht; evoziert werden nicht Bildinhalte, sondern „Bildräume und deren Licht- und Farbatmosphäre“ [Mönig 118].

Die Anspielungen auf dieses religiös geprägte Erbe sind auf mehrfache und diffizile Art codiert. Dem zwischen 1957 und 1965 geschriebenen Gedicht *Bilder* ist als Motto das Gebot ‚Du sollst dir kein Abbild machen‘ vorangestellt. In der Vorfassung ist es in einer vieldeutigen Negation aufgehoben: „Durch Bilder gehn immer / tot das Verbot / ‚Du sollst dir kein Bildnis machen‘“ [zit. nach Vogel 250f.; → *Bilder* 208]. In *dir* (1980) deutet das Bilderverbot durch die Opposition von Wahrnehmbarem und Verborgenen an: „Über dir / was deine Augen sehen / In dir / alles Sichtbare / und / das unendlich Unsichtbare“ [50]; in *Augen hören* (1990 postum) wird es noch einmal durch den Gedanken aufgerufen, dass ‚Bilder‘, ähnlich wie Gott, gehört und nicht gesehen werden.

Auf nuancierte Weise geht diese Verbotstradition in Ausländers Bildgedichte ein, die treffender als „Malergedichte“ und „lyrische Malerportraits“ zu bezeichnen sind [Vogel 250]. Mit auffallender Konsequenz werden hier die Bezugnahmen auf konkrete Bilder durch Verweise auf Künstler, ekphrastische Schilderungen und ikonografische Erklärungen durch Andeutungs- und Assoziationsformen ersetzt. An die Stelle der Bildbeschreibung tritt der Appell an die Bilderinnerungen, wobei die „angesprochene künstlerische Welt“ dem Ge-

dicht „entscheidende Bedeutungs- und Ausdrucksdimensionen“ verleiht [Mönig 118]. In Ausländers Chagall-Gedichten lässt beispielsweise der Mangel an Deiktika einzelne Motive wie von den Leinwandflächen losgelöst und untereinander austauschbar erscheinen. Dadurch wird der Eindruck erweckt, dass die Gedichte auf das Gesamtwerk des Künstlers und auf das allgemein Charakteristische seiner Maltechnik Bezug nehmen, was sich bereits an den Gedichttiteln zeigt: *Chagall* (1976), *Chagallisch* (1981) und *Im Chagall-Dorf* (1965).

Demgegenüber nehmen die expliziten Verweise auf Leonardo da Vincis *Mona Lisa* und auf Wilhelm Leibls *Kopf eines Blinden* eine Sonderstellung ein [→ *Kopf eines Blinden*, *Leonardo da Vinci*, *Mona Lisa*].

Ausländers poetische Galerie verzeichnet relativ wenige Künstlernamen. Mit prägnanten summierenden Attributen präsentiert sie unter anderem Skulpturen von Bernard Reder [→ *Bernard Reder*, *Ode*] und Bilder von Lyonel Feininger, Vincent van Gogh, Friedensreich Hundertwasser, Oskar Kokoschka, Käthe Kollwitz, Pablo Picasso, Rembrandt, Auguste Renoir und Emanuel Romano. Ihre Bilder entziehen sich der unmittelbaren Bezugnahme und werden über den Umweg assoziativer Verweise und semantischer Verkettungen gegenwärtig. Anhand einzelner Details und mithilfe weniger Kennzeichen werden dabei weite kunst- und kulturgeschichtliche Perspektiven geöffnet. In dem HAP Grieshaber gewidmeten Gedicht *Janusengel* (1981) etwa ist das Titelmotiv in der jüdischen Geschichte, in der Symbolik der jüdischen Tradition und Mystik und in der Metaphorik des Gedächtnisstopos eingebettet [→ *Detail aus dem Totentanz*, *HAP Grieshaber*].

Solchermaßen ist Ausländers Lyrik oft von der „identitätsorientierenden Betrachtung und Aneignung“ [Vogel 258] von Bildern bestimmt: „Durch Bilder gehn / immer // Gefangene Ab-



Francisco de Goya, *Hexensabbat* (aus: *Pinturas negras*, 1820–1823)

Schwarz
 schwärzer als schwarz
 Pupillenangst
 Genius
 im finsternen Feuer
 tanzt
 sein Schatten
 Den die Dämonen lieben
 gnadenlos
 wild singt im
 Hexensabbatsee
 der schwarze Schwan

[*Goyas schwarze Serie* 169]

welche die gleichen Sujets aufgreifen und in neue farbliche oder motivische Relationen stellen. Dabei entsteht der Eindruck, dass die Texte einander kommentierend deuten. So werden etwa die lakonischen und hermetischen Verweise auf Paul Cézanne in den Gedichten *Aix* (1976), *Blau* (1977), *Cézanne* (1967), *Cézanne im Central Park* (entst. 1957–1963) und *Einladung* (1976) in ein Bildnetz eingefangen und dadurch interpretatorisch greifbarer [→ Vogel]. Auf ähnliche Weise erscheinen die Bilder von Paul Klee als ein Universum von Strichen, Fäden, Linien- und Spinnwebnetzen [→ *Paul Klee, Paul Klee II*; → Vogel 259].

bilder / in Museumskäfigen / ewige Augen /
 Landschaften / hinter gemalten Farben //
 Farbe im Bildergespinnst / du bist / hier und im
 Hintergrund“ [*Bilder* 208]. Zwischen die Bilder-
 innerungen schiebt das lyrische Ich autobio-
 grafische Elemente, wodurch etwa die Erfah-
 rung der Heimatlosigkeit und das Trauma der
 Kriegserlebnisse in ‚eine andere Wirklichkeit
 übersiedelt‘ und dadurch doppelt reflektiert
 werden [→ *Alles kann Motiv sein* 286], etwa im Ver-
 weis auf El Greco [→ *Schnee im Dezember*] und auf
 Francisco de Goyas *Pinturas negras* [→ *Goyas
 schwarze Serie*]. Der Einfluss von Bildern auf die
 Wirklichkeitswahrnehmung macht schließlich
 den „Grundzug in Rose Ausländers Kunsterle-
 ben“ aus: „Sie sieht ihre Welt nicht selten in
 den in Malerei erschlossenen Sichtweisen“
 [Mönig 125].

Immer wieder sprechen Ausländers Verse
 von einem religiös grundierten Schaffensakt.
 Ein Künstler ist Empfänger der ihm gegeben-
 en Visionen: „Flächen / Linien / Punkte // Sie
 fielen / in seine Hand / er nahm sie / vollzog
 sie nach“ [*Wassilij Kandinski* 47].

Eine interessante Annäherung an architek-
 tonische und künstlerische Werke bietet das
 Gedicht *Rom II* (1982). In einer flugähnlichen
 Bewegung schwenkt der Blick von der Engel-
 figur auf der Anlage von Castel Sant’Angelo,
 auf Gian Lorenzo Berninis bildhauerisches
 Werk und Michelangelos *Pietà* sowie seine
 Darstellung des *Jüngsten Gerichts*. Eine andere
 Verbindung von Topografie und Kunstwerken
 stellen die Verweise auf El Greco und Toledo
 her [→ *Erinnerungen, In Toledo*]; das Gedicht *Man-
 hattan (New York)* (1978) greift die symmetri-
 schen Strukturen der Bilderwelten von Piet
 Mondrian auf.

Die wiederkehrenden Künstlernamen bün-
 deln manche Gedichte zu informellen Zyklen,

Ausländers lyrische Prosa zieht die Ikonografie ebenfalls als ein „konstitutives Konstruktionsprinzip“ heran: Ein religiös dimensioniertes Bildes macht das „nicht anschauliche Numinose“ im Wort darstellbar [Hinrichs 232]. Auch für diesen Teil ihres Werks gilt das Postulat: „Durch Bilder gehn / immer“.

JW

Texte

Gesammelte Werke in sieben Bänden und einem Nachtragsband mit dem Gesamtregister. Hg. v. Helmut Braun. Frankfurt a. M. 1984–1990

Aix, Bd. 4, S. 133

Alles kann Motiv sein [1971], Bd. 3, S. 284–288

Arles [1975], Bd. 3, S. 238

Augen hören, Bd. 8, S. 180

Bankfabrik, Bd. 1, S. 21

Bilder, Bd. 2, S. 208

Blau, Bd. 5, S. 14

Cézanne, Bd. 3, S. 52

Cézanne [!] im Central Park, Bd. 2, S. 165

Chagall, Bd. 4, S. 44

Chagallisch, Bd. 6, S. 141

Détail aus dem Totentanz. Für HAP Grieshaber [1976], Bd. 4, S. 170

Einladung, Bd. 4, S. 43

Emanuel Romano [1981], Bd. 6, S. 144

Erinnerungen [1981], Bd. 6, S. 79

Figur von Picasso [1965], Bd. 2, S. 294

Goyas schwarze Serie [1974], Bd. 3, S. 169

HAP Grieshaber [1976], Bd. 4, S. 48

Hundertwasser [1981], Bd. 6, S. 137

Im Chagall-Dorf, Bd. 2, S. 339

In dir, Bd. 6, S. 50

In Toledo [1982], Bd. 6, S. 357

Janusengel (für HAP Grieshaber), Bd. 6, S. 146

Käthe Kollwitz [1975], Bd. 3, S. 241

Kopfeines Blinden [1974], Bd. 3, S. 143

Leonardo da Vinci, Bd. 8, S. 205

Lionel Feininger [1990 postum], Bd. 8, S. 54

Manhattan (New York), Bd. 5, S. 89

Mona Lisa, Bd. 8, S. 146

Ode. An die Skulptur „Verwundete Frau“ von Bernard Reder [1962], Bd. 2, S. 14f.

Oskar Kokoschka [1990 postum], Bd. 8, S. 33

Paul Klee [1976], Bd. 4, S. 42

Paul Klee II [1987], Bd. 7, S. 201

Rembrandts Monolog [1976], Bd. 4, S. 41

Renoir [1976], Bd. 4, S. 184

Rom II [1982], Bd. 6, S. 361f.

Schnee im Dezember [1967], Bd. 3, S. 57

Wassilij Kandinski [1990 postum], Bd. 8, S. 47

Werke. Hg. v. Helmut Braun. Frankfurt a. M. 1991–1999

Bernard Reder. Sensationeller Aufstieg des Künstlers [1962], Bd.: Die Nacht hat zahllose Augen, S. 137–141

Sekundärliteratur (in Auswahl)

Hinrichs, Boy: „Das Eine in sich selber unterschiedne“. Die ikonologische Prosa Rose Ausländers. In: Jens Birkmeyer (Hg.): „Blumenworte welkten“. Identität und Fremdheit in Rose Ausländers Lyrik. Bielefeld 2008, S. 223–239

Lajarrige, Jacques: *Bleu Cézanne ou noir Goya. Poésie et peinture chez Rose Ausländer*. In: *Écriture Poétique Moderne* (1992), H. 1, S. 101–122

Lajarrige, Jacques: *Rose Ausländer dans l'atelier des peintres*. In: J. L./Marie-Hélène Quéval (Hg.): *Gedichte, Rose Ausländer*. Nantes 2005, S. 135–158

Mönig, Klaus: *Malerei und Grafik in deutscher Lyrik des 20. Jahrhunderts*. Freiburg im Breisgau 2002

Rose Ausländer: *Arles*, S. 220–224

Rose Ausländer – Bilder und die Rede von inneren Wirklichkeiten, S. 117–138

Rose Ausländer: *Rembrandts Monolog*, S. 168–174

Rose Ausländer: *Stilleben III*, S. 280–282

Vogel, Harald: „Durch Bilder gehn“ – Rose Ausländers Malergedichte. Ein Werkstattbericht aus dem Nachlass. In: *Études germaniques* 58 (2003), H. 2, S. 247–264

Wolfgang Bächler

* 1925 Augsburg – † 2007 München



Jan Vermeer van Delft, *Die Milchmagd* (~ 1658)

Ich streifte es wieder und roch dein Haar,
über dich und die Vitrinen des Rijksmuseums
gebeugt. [...]

Die Milch der Küchenmagd Vermeers fließt
weiter durch die Stunden des Jahrhunderts,
der irdene Topf läuft nicht über – – –

[*Romanze vom Haar im Wind* 37f.]

In der autobiografischen Skizze *Zwischen den Stühlen* (1955/1963) beschreibt Bächler seine jugendliche Faszination an der Malerei:

Moderne Literatur bekam ich damals in Memmingen noch keine zu Gesicht, aber heimlich bei einem leidenschaftlichen Sammler und Nazigegner gute Reproduktionen von Franz Marc und Kokoschka, van Gogh und Cézanne, Matisse und Chagall und Picasso, und ich haderte mit dem Staat, der das alles unterdrückte und verbot und fühlte mich selber ‚entartet‘. Meine Lieblingsmaler wurden Braque und Vermeer van Delft. [12f.]

Die Bild-Text-Korrespondenzen sind in Bächlers Prosa und Gedichten überaus differenziert, zumal der Begriff ‚Bild‘ in seinen ver-

schiedenen Bedeutungen verwendet wird. Eine der semantischen Nuancierungen wird in dem Prosastück *Schriften* (1978) dargestellt, in dem Text und Bild auf eine spannungsreiche Art miteinander verschmelzen: „Vielleicht hab ich Schriften nie mehr so fasziniert und genau betrachtet wie als Kind, als sie noch geheimnisvolle Zeichen, unenträtselbare Bilder waren unter enträtselbaren Bildern, Ornamente aus Dunkelheiten und Schattierungen“ [22]. Den Schreibstil des holländischen Schriftstellers Adriaan Morriën, dessen Texte „[w]ie ein farbiger Holzschnitt mit kräftigen Kontrasten“ wirken [Adriaan Morriën 40], vergleicht Bächler mit der Tradition niederländischer Malerei:

Das kräftige Ausmalen von Genrebildern, die Liebe zum Detail, zu den unscheinbarsten Dingen und Vorgängen, der vertrackte Humor in Morriëns Prosa lassen oft an die holländischen Maler denken, an Breughel und Vermeer, an Ostade oder Jan Steen. [38]

Neben ‚Bild‘ erfahren auch andere bildkünstlerische Termini semantische Verschiebungen, wie etwa die titelgebenden Begriffe in den Gedichten *Porträt* (1955) und *Stilleben mit Ehepaar* (1963). In *Pariser Flohmarktskizzen* (1958) wird das zufällige Nebeneinander der zum Verkauf ausgestellten Gegenstände als „Stilleben-Montagen“ und „nature morte“ im doppelten Sinne des französischen Begriffs“ betrachtet [93]. Synästhetische Verknüpfungen lassen das Bildhafte in einem noch weiteren Rahmen erscheinen, wie beispielsweise im Gedicht *Das Wasser wird kommen* (zwischen 1963 und 1975): „Überall sah er Musik, / wo keiner sie hörte, / hörte er Farben, / wo keiner sie sah“ [190].

Niederländische Malerei stellt den häufigsten Bezugspunkt in Bächlers Texten dar. Im Prosatext *Die Fenster der Muidergracht* (1950) werden die Familienszenen, die im Vorbeigehen in den Fenstern der Amsterdamer Häuser

sichtbar sind, spielerisch den Gemälden von Steen, Ostade, Vermeer und Pieter de Hooch gegenübergestellt [→ 103]. Die Sujets der Niederländer im Rijksmuseum werden in der *Romanze vom Haar im Wind* (1962) zur Szenerie der Begegnung zwischen Liebenden. Der Museumsbesuch und die Bilddarstellungen durchdringen einander, die gemalten und beschriebenen Geschehnisse passieren wechselseitig die medialen Grenzen, ohne sie jedoch zu verwischen. Die Flüchtigkeit der Begegnung trifft auf das ‚prägnante Moment‘ der Bilddarstellung, das die Zeit aufzuheben scheint.

Zu einem ungewöhnlichen Tableau fügen sich in dem Prosatext *In der Rue Germain Pilon und ihren Nachbarstraßen* (1958) Motive aus natura morta-Darstellungen verschiedener Künstler. Das Arrangement der Bildausschnitte aus einigen Jahrzehnten der Kunstgeschichte ‚illustriert‘ Formen- und Farbenpracht eines Großmarkts:

Dazwischen gab es eigene Stände für Würste und Fleisch und Wild und Geflügel. Chardins Hasen waren da neben Courbets Wildschweinen, Rehen und Hirschkühen aufgehängt oder ausgebreitet, daneben die Äpfel von Cézanne, die Auberginen und Kartoffeln von van Gogh, der auch einige Jahre in der Nähe gewohnt hatte.

Man geht dort durch Utrillo-Straßen spazieren und sieht Corot-Frauen mit mattfarbenen Kopftüchern Braque-Heringe verkaufen. [84]

Oft beziehen sich Bächlers Kunstverweise auf Farbkonnotationen, Bildausschnitte und -sujets: Die grauen Farbtöne der Berliner Stadtlandschaft werden mit Georges Braque und seiner ‚Grauen Periode‘ assoziiert [→ *Berlin ist grau* 138]; in einer Traumsequenz mit Turm-Symbolik wird Giorgio de Chirico genannt [→ *Der schiefe Turm* 180].

Auch in Bächlers eigenen Traumaufzeichnungen finden sich Projektionsflächen für Werke der Bildenden Kunst, darunter ein Selbstbildnis von George Grosz [→ *Traumprotokolle* 87f.], Fotos von Heinz Hajek-Halke [→ 80], John Heartfields Collagen und Fotomontagen [→ 106], sowie Einblendungen der Künstlerbiografien von Édouard Manet und van Gogh [→ 83; *Rachel* 13].

Texte

Ausbrechen. Gedichte aus 30 Jahren. Frankfurt a. M. 1976

Das Wasser wird kommen. Für Jelena, S. 190f.
Lichtwechsel. Neue Gedichte. Esslingen 1955

Porträt, S. 43

Stadtbesetzung. Prosa. Frankfurt a. M. 1979

Adriaan Morriën [1954], S. 34–42

Berlin ist grau [1964], S. 137f.

Die Fenster der Muidergracht, S. 103–105

In der Rue Germain Pilon und ihren Nachbarstraßen, S. 77–90

Pariser Flohmarktskizzen, S. 91–94

Der schiefe Turm [1977], S. 179–181

Schriften, S. 22

Zwischen den Stühlen, S. 9–14

Türen aus Rauch. Gedichte. Frankfurt a. M. 1963

Stilleben mit Ehepaar, S. 40

Rachel, S. 13

Türklingel. Gedichte. München/Esslingen 1962

Romanze vom Haar im Wind, S. 35–38

Traumprotokolle. Ein Nachtbuch. Mit einem Vorwort v. Martin Walser. München 1972

Ingeborg Bachmann

* 1926 Klagenfurt – † 1973 Rom



Francisco de Goya, *Kronos verschlingt seine Kinder*
(aus: *Pinturas negras*, 1820–1823)

Im Werk von Ingeborg Bachmann sind zahlreiche intertextuelle Bezüge zu anderen literarischen und philosophischen Werken zu finden. Eine ganz besonders wichtige Bedeutung für ihre Literatur hat die Musik, verstärkt wohl durch ihre Freundschaft und gemeinsame Arbeit mit Hans Werner Henze. Im Gegensatz dazu spielt die Auseinandersetzung mit Bildender Kunst keine große Rolle, nur selten werden Künstlernamen und konkrete Kunstwerke erwähnt.

In der Zusammenfassung am Ende ihrer Dissertation über die Philosophie Martin Heideggers (1950), in der sie sich kritisch mit seiner Existentialphilosophie auseinandersetzt, bekennt sich Bachmann zur künstlerischen Erfahrung als Möglichkeit, das philosophisch Unsagbare auszudrücken:

Dem Bedürfnis nach Ausdruck dieses anderen Wirklichkeitsbereiches, der sich der Fixierung durch eine systematisierende Existentialphilosophie entzieht, kommt jedoch die Kunst mit ihren vielfältigen Möglichkeiten in ungleich höherem Mass entgegen. Wer dem „nichtenden Nichts“ begegnen will, wird erschütternd aus Goyas Bild „Kronos verschlingt seine Kinder“ die Gewalt des Grauens und der mythischen Vernichtung erfahren und als sprachliches Zeugnis äusserster Darstellungsmöglichkeit des „Unsagbaren“ Baudelaires Sonett „Le gouffre“ empfinden können, in dem sich die Auseinandersetzung des modernen Menschen mit der „Angst“ und dem „Nichts“ verrät. [*Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers* 116]

Goya und Baudelaire werden für die Bildende Kunst und die Literatur als Zeugen aufgerufen, „die Gewalt des Grauens und der mythischen Vernichtung“ vermitteln zu können, ein Anspruch, der ganz zentral Ingeborg Bachmanns Schreiben bestimmt. Die Erfahrungen als Grundlage ihrer Poetik haben bei ihr den „Charakter geschichtlicher Traumata“ [Höller 67].

Kronos verschlingt seine Kinder aus seiner Serie der *Pinturas negras* zählt zum Spätwerk Goyas und hängt im Madrider Prado. Ein zweites berühmtes Gemälde dieser Serie, *Hund*, taucht bei Bachmann Jahrzehnte später im Roman *Malina* (1971) auf und wird wiederum mit dem Grauen verknüpft. Kurz bevor das weibliche Ich endgültig in der Wand verschwindet, unterhält es sich mit Malina über einen Sprung in der Wand und antwortet auf seinen Hinweis: „Etwas müssen wir doch an der Wand haben, wenn wir schon keine Bilder aufhängen“:

Ich brauche weiße Wände, schadlose Wände, ich sehe mich sonst gleich wohnen in Goyas letztem Raum. Denk an den Hundekopf aus der Tiefe, alle die finsternen Umtriebe auf der Wand, aus seiner letzten Zeit. Nie hättest du mir in Madrid diesen Raum zeigen dürfen. [*Malina* 3.1, 686]

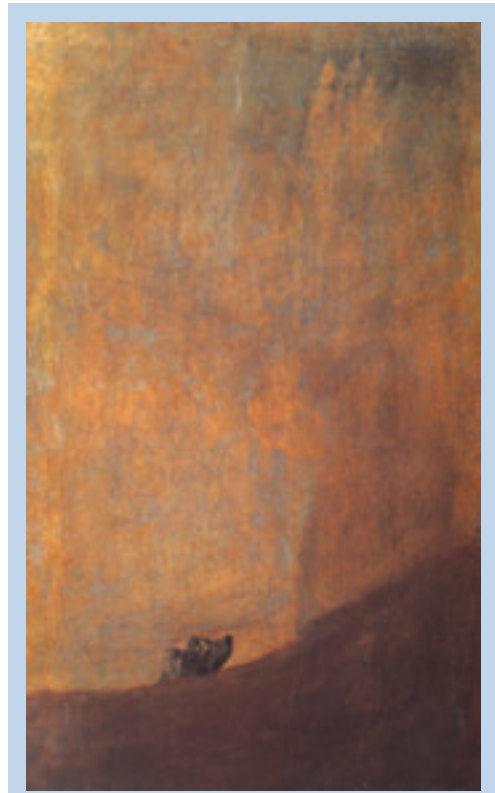
Wahrscheinlich hat Bachmann 1960 auf ihrer Spanien-Reise mit Max Frisch den Prado besucht und Goyas Gemälde gesehen. Doch anders als in ihrer Dissertation geht es in *Malina* um die Unmöglichkeit, die Evidenz der Bilder als Dispositiv „für die subjektive Wahrnehmung“ auszuhalten [Weigel 36].

Kein konkretes Bild, aber der Name Goya wird noch einmal im erst aus dem Nachlass veröffentlichten Roman *Das Buch Franza* (1978/1995) des ‚Todesarten‘-Projekts erwähnt, und zwar im ‚Traumkapitel‘, in dem die persönlich traumatisch erlebte ‚Jordansische Zeit‘ mit der Geschichte des Patriarchats als ‚Friedhof der ermordeten Töchter‘ verknüpft wird: „[P]lötzlich aber nimmt sich dein Traum zusammen und tut den großen Wurf, ein Shakespeare hat ihm die Hand geliehen, ein Goya ihm die Bühnenbilder gemalt, plötzlich erhebt er sich aus den Niederungen deiner Banalität und zeigt dir dein großes Drama“ [229].

In Bachmanns Reden und Essays findet sich nur an einer Stelle, in der vierten *Frankfurter Vorlesung*, ein Hinweis auf ein Bild, das allerdings nicht beschrieben wird, sondern als Beispiel im Kontext der Reflexion über Erinnerung und Gedächtnis zitiert wird:

Unlängst ist in einem New Yorker Museum ein Bild von Monet verbrannt, die „Seerosen“. Ich habe es einmal gesehen, und als die Nachricht in den Zeitungen stand, kam ich von dem Gedanken nicht los: wohin sind nun eigentlich die Seerosen gegangen? Dieses Verschwinden, Auslöschen, es ist nicht möglich; unser Gedächtnis hält sie noch, will sie halten, und man möchte reden von ihnen, damit sie hierbleiben, denn diese Zerstörung ist so anders als das Sterben aller Seerosen in allen Seen, und doch war der Brand nur eine geringfügige Zerstörung, gemessen an allen Zerstörungen, von denen wir wissen, durch Kriege. [315]

In der frühen Erzählung *Das dreißigste Jahr* (1961), in der sich Bachmann auf die Darstel-



Francisco de Goya, *Hund*
(aus: *Pinturas negras*, 1820–1823)

lung der Lebensgeschichte als Lebensreise bezieht, findet sich die einzige Bildbeschreibung ihres Werks. Der Protagonist entdeckt, in seinem dreißigsten Jahr, die Fähigkeit „sich zu erinnern“, und bricht nach seiner Rückkehr nach Wien wieder nach Rom auf. Er hat sein Zimmer gekündigt und ausgeräumt, unter den übriggebliebenen Utensilien findet er eine „kleine Reproduktion, von dem ihm nicht einfällt, woher er sie hat“, und er entledigt sich der dargestellten *Hoffnung*:

‚L’espérance‘ heißt das Bild von Puvis de Chavannes, auf dem die Hoffnung, keusch und eckig, mit einem zaghaft grünen Zweig in der Hand, auf einem weisen Tuch sitzt. Im Hintergrund hingetupft – einige schwarze Kreuze; in der Ferne – fest und plastisch, eine Ruine; über der Hoffnung – ein rosig verdämmernder Streif Himmel, denn es ist Abend, es ist spät, und die Nacht zieht sich zusammen. Obwohl die Nacht nicht auf dem Bild ist – sie wird kommen!



Pierre Puvis de Chavannes, *Die Hoffnung* (~ 1872)

Über das Bild der Hoffnung selbst wird sie hereinbrechen und sie wird diesen Zweig schwärzen und verdorren machen.

Aber das ist nur ein Bild. Er wirft es weg. [97]

Gegenstand dieser Ekphrase ist die kleinere Version des Bildthemas (~ 1872) im Pariser Musée d'Orsay; sie zeigt eine nackte junge Frau (in der anderen Version trägt sie ein weißes Kleid). Bachmann betont gerade die ‚Leerstelle‘ des Bildes, die herannahende Dunkelheit, die das Bildsujet ‚auslöschen‘ wird. Mit Bezug auf Walter Benjamin wurde die Geste des Wegwerfens aber nicht als Abschied von der Hoffnung, sondern von der Personifikation und dem tradierten allegorischen Schema interpretiert: „Da sich im Allegorischen narrative Verfahren der Malerei und bildliche Ausdrucksformen der Literatur überkreuzen, kann diese Bildszene aber auch als poetischer Kommentar und als Reflexion der literarischen Darstellungsweise gelesen werden“ [Weigel 41]. Im Kontext von Bachmanns Auseinandersetzung mit der österreichischen Nachkriegsgeschichte, in der die Konfrontation mit der jüngsten Vergangenheit weitgehend vermieden wurde und der Staat Österreich als Hitlers ‚erstes Opfer‘ galt, sei die Darstellung von Unschuld und Hoffnung aber auch das „Erinnerungsbild einer Befangenheit in Ideologeme“, das „Bild für das kollektive Phantasma von schuldlosen Opfern“ [Weigel 43].

Unter diesem Aspekt vertrete es einen Entlassungsdiskurs, den Bachmann mit dem symbolischen ‚Abschied‘ vom Gemälde aufkündige. Ihr Schreiben ist von diesem Zeitpunkt an den verdrängten Gedächtnis- und Erinnerungsspuren der „Geschichte *im Ich*“ gewidmet und enthält – abgesehen von einzelnen Künstlernennungen – keine konkreten Kunstzitate mehr [Frankfurter Vorlesungen 299].

Christa Gürtler

Texte

Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers. Hg. v. Robert Pichl. München/Zürich 1985

Kritische Schriften. Hg. v. Monika Albrecht u. Dirk Göttsche. München/Zürich 2005

Frankfurter Vorlesungen, S. 253–349

„Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Unter der Leitung v. Robert Pichl hg. v. Monika Albrecht u. Dirk Göttsche. 4 Bde. München/Zürich 1995

Das Buch Franza [= Bd. 2]

Malina [= Bd. 3.1/3.2]

Werke. Hg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum u. Clemens Münster. 4 Bde. München/Zürich 1978

Das dreißigste Jahr, Bd. 2, S. 94–137

Sekundärliteratur (in Auswahl)

Höller, Hans: Ingeborg Bachmann. Reinbek bei Hamburg 1999

Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. Wien 1999

Hermann Bahr

* 1863 Linz – † 1934 München

Hermann Bahrs Interesse an der Bildenden Kunst ist bekannt. Als ‚Verkünder‘ der europäischen Moderne vermittelte er deren Vertreter in den deutschsprachigen Raum. Andererseits propagierte er auch die österreichische Kunstszene der Jahrhundertwende, allen voran die Sezessionisten, besonders Gustav Klimt, von dem er neben drei Zeichnungen seit 1900 auch ein bedeutendes Gemälde besaß, nämlich die *Nuda veritas*. Ihre Inschrift, das Schillersche Motto „Kannst du nicht allen gefallen durch deine That und dein Kunstwerk. Mach es Wenigen recht. Vielen gefallen ist schlimm“, erschien Bahr als Bestätigung seines eigenen Handelns: „Damit leb ich nun Aug in Aug seit achtzehn Jahren, und will ich einmal müd werden, so blick ich hin, da geht’s dann schon wieder“ [*Tagebücher* 2, 40]. 1922 meinte er, dass das Bild diesen Spruch nicht benötige, „denn es läßt uns die Seligkeit des Sehens sehen, es teilt uns das Urerlebnis des Auges: das Aufleuchten, das sich, wenn Augenkraft und Augenschein einander begegnen, aus beiden aufeinander ergießt, so gewaltig mit, daß dieses Glück der Erscheinung uns ganz vergessen läßt, auch nach ihrem Sinn, nach ihrem Wert zu fragen“ [*Einleitung* o. S.].

Klimts *Nuda veritas* war also der Anlass, wahrnehmungspsychologische und sinnesphysiologische Überlegungen zu exemplifizieren, von der Art, wie sie Bahr in seinem Buch *Expressionismus* (1916) angestellt hatte. Damit ist eine stete Denkfigur Bahrs angesprochen: Sie zielt nicht auf die ästhetische Analyse der Kunstwerke, sondern auf deren Beispielcharakter für eigene Positionen. Nicht das Kunstwerk interessierte Bahr, sondern, wie er einmal bekannte, seine „künstlerische Empfängnis“ [*Russische Reise* 40]. Bahrs Kunstkritik ist, wie sein gesamtes Werk, im Grunde genommen eine Selbstschilderung. Ihm, der den traditionellen Erkenntniswegen misstraute und daher

den eigenen Körper zum obersten Prinzip erklärt hatte, galt die subjektive Erfahrung als letzte Instanz. Daher ist die Bildende Kunst für Bahr „weniger ein künstlerisches Erlebnis, als die Realisierung einer Anschauung, die mit seinen eigenen Lebenserfahrungen korrespondierte“ [Huemer 23]. Sie ist ein Schritt auf dem Weg der lebenslangen Suche nach ‚Wahrheit‘ und dem ‚tieferen Ich‘.

An den Symbolisten beispielsweise, die er bei seinem ersten Paris-Aufenthalt kennen und schätzen gelernt hatte, beeindruckte Bahr die über die bloße Abbildung hinausgehende Malweise. Im Sinne seines synästhetischen Programms schrieb er etwa, Puvis de Chavannes sei „der malerische Symphoniker der Moderne, der Musik malt“ [*Studien zur Kritik der Moderne* 215]. Dieser Gedanke sollte sein literarisches Äquivalent in mehreren fiktionalen Texten finden, etwa in dem Roman *Die Rahl* (1908), in dem der Maler Höfelind an zwei Stellen ein ‚Mallarmé der Malerei‘ genannt wird [85/169].

An Giovanni Segantinis Werk unterstrich Bahr um die Jahrhundertwende hingegen den Pantheismus Goethe’schen Formats. Und die Malerei des Expressionismus stellte er wiederum unter wahrnehmungspsychologische und sinnesphysiologische Aspekte. Anhand der Gemälde des Tschechen Joza Uprka illustrierte er sein Ideal einer neuen österreichischen Kultur: Die Verbindung von internationaler Moderne und nationaler Tradition führe zu einer neuen und höheren Qualität. So ist es wenig verwunderlich, wenn real existierende Kunstwerke im fiktionalen Werk Hermann Bahrs nur wenig Raum einnehmen – sie dienen oftmals bloß der Charakteristik eines Interieurs und seiner Bewohner. Bemerkenswert ist jedoch, dass der Akt des Malens häufig von zentraler Bedeutung ist. Bahrs manifeste Opus-Fantasien kreisen „sehr oft um den Be-



Francisco de Zurbarán, *Der Heilige Hugo im Kartäuserkloster* (~ 1655)

Das Gegenteil, das Gegenteil von allem, von allem Gewesenen und Erfindlichen.

Wie die Zeit das Gegenteil war und ganz anders.

Darum konnte man auch mit der Vernunft nichts ausrichten, nein, die half gar nichts, sondern mußte warten, bis es einem das Gefühl eingäbe.

Es mußte einem geschenkt werden.

Das Unfaßliche im Gefühl, das war es. Der Ausdruck des Unausdrücklichen, wohin kein Gedanke reichte, würde es werden. Was bisher nur in der Musik gewesen ist.

Was manchmal in den hohen Schichten des Gehirns, wenn sie sich erweichen, von Sehnsucht singt, wie eine zersprungene Harfe, über die ein Seufzer weht.

Was manchmal den Schlund dolcht, daß man schlucken muß, wie vor Thränen, und kann es sich nicht deuten.

Ganz weißgekleidet würde es sein.

Immer mußte er an die Mönche des Zurbarán denken – so, irgendwie.

Und auch auf gelbem Grunde. Schmutzig Gelb, lechzend, verzückt, ermattet, ausröchelnd, verschmachtet und mit violetten Tönen, aber nur ganz leise.

[*Die gute Schule* 137]

reich des Malens, wobei an einigen Stellen der Wechsel ins Medium der Literatur sogar angedeutet wird“ [Meier 1998, 122].

In Bahrs erstem und zweifellos bedeutendstem Roman *Die gute Schule* (1890) versucht ein Maler – vergeblich – durch sexuelle Stimu-

lierung zum ‚wahren Kunstwerk‘ zu gelangen. Auch auf der Textebene bleiben seine Gemälde seltsam konturlos und lassen keine Assoziation mit bekannten Kunstwerken zu. Allerdings werden sie in einen realen Kontext eingebettet, nämlich in eine Ausstellung österreichischer Künstler in Paris. Dort ist ein Bild des Ich-Erzählers ausgestellt, „Bei Vater Lunette‘, Nachtszene, in der österreichischen Abtheilung [...] im zweiten Saale, gleich links, wenn man hineinkommt, den Charlemonts gegenüber, in der Gegend des Hirschl“ [28f.]. Adolf Hirémy-Hirschl und Eduard Charlemont können als Vertreter einer vorimpressionistischen, im Akademismus verharrenden Kunst gelten, gehören also keinesfalls zu jener Moderne, die Bahr damals in seinen Essays und Kritiken wortreich propagierte. Auch sie findet jedoch Eingang in die *Gute Schule*: Der Umstand, dass Max Liebermann „die Ehrenmedaille“ – gemeint ist wohl die ihm 1889 im Rahmen der Pariser Weltausstellung verliehene ‚Große Ehrenmedaille‘ – erhalten hat, wird zum Ansporn, selbst ein ‚großes‘ Werk zu schaffen. Im Ringen um die ‚neue Kunst‘ spielen dann zwei Gemälde von Francesco de Zurbarán eine nicht unwichtige Rolle, *Der Heilige Hugo im Kartäuserkloster* und *Der Heilige Bruno mit dem Papst* [→ 137], die Bahr 1889 in Sevilla gesehen hatte und in den handschriftlichen Tagebüchern mit dem „sanften Grau und Weiß und dem Frieden der Stimmung und der Charakteristik der Köpfe“ als „Meisterwerk für alle Zeiten“ beschrieben hatte [*Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte* 354].

Der souverän die Gattungsgrenzen von fingiertem Reisebericht, Tagebuch und psychologischer Reflexion überschreitende Essay *Russische Reise* (1891), der auch als erkenntnistheoretischer Traktat gelesen werden kann, bezieht sich auf zahlreiche Gemälde der Eremitage, die der Erzähler gezählte sechs Mal besucht. Auch wenn sie kaum näher beschrieben werden und auf seine Nerven nur ‚impressionistisch‘ wirken, hält er ihre Betrachtung für die Quelle seines Erkenntnisgewinns.

So widmet er sich der spanischen Malerei – genannt werden Diego de Velázquez, Barto-

lomé Esteban Murillo, Jusepe de Ribera, Francisco de Zurbarán, weiters Alonso Cano, Claudio Coello und Antonio Pereda –, bevor er sich nach einem Abstecher in die Münzsammlung jenen Malern zuwendet, die seine „Lieblinge“ werden: „Sie gehören für mich zusammen und mein Gedanke kann sie nicht trennen“ [32]. Dieses Ensemble wird gebildet von Giovanni Battista Tiepolo, Sandro Botticelli und Andrea del Sarto, sowie Vertretern des französischen Rokoko, Antoine Watteau, François Boucher und Jean-Baptiste Greuze:

Ich habe viel gesonnen und mich oft gefragt, was ihnen wohl gemeinsam sei. Zuerst war dieses Eine nur deutlich: sie sagten den Schmerz aus, der am Grunde aller Gefühle ist, jenen letzten Geschmack des Lebens, der auch an der Freude klebt. Das drücken sie aus; freilich jeder durch andere Mittel. Aber später ist mir noch ein Anderes deutlich geworden: sie drücken die letzte Ursache dieses Schmerzes aus, der niemals stürmische Klage, sondern eine gelassene und gefaßte Wehmut ist – das Weib – – – – [33]

Die Fantasie von der Darstellung des ‚Weibes‘ als Ausdruck elementarer ‚Wahrheit‘ trägt dabei deutliche masochistische und misogyne Züge. Wenn der Erzähler zuletzt auch sprachlich an der Realisierung seines eigenen utopischen ‚Werkes‘ scheitert, sind damit nicht nur seine persönlichen Schaffenskrisen, sondern auch die Aporien der intermedialen Übertragbarkeit angegeben.

Weitere Visiten in der Eremitage gelten den Italienern und Holländern, vor allem Anton van Dyck, und dem russischen Saal mit den Werken von Ivan Konstantinovič Ajvazovskij und Konstantin Jegorowitsch Makowskij.

Mit der Beschreibung von Etienne-Maurice Falconets Reiterstatue Peters des Großen arbeitet der Erzähler zuletzt am kulturgeschichtlichen Gewebe des ‚Petersburger Texts‘ mit und löst ihn zugleich auf: Die Doppelcodierung von Stadtschöpfer und Despot wird selbstkritisch zurückgelenkt auf die ambivalente Haltung des ästhetischen Individualisten und solipsistischen Genussmenschen [→ Žerebin 173f.]. Die Schilderung eines Gemäldes von Konstantin Makowskij deutet aber zuletzt



Etienne-Maurice Falconet, *Der eherne Reiter* (Reiterstandbild Peters des Großen) (1782)

Wir fahren oft zum Peter. Das ist, auf die Newa hinaus, in grauem Stein weithin gebieterisch aufgerichtet, ein herrliches Denkmal. Falconet, unter der zweiten Catharina, hat es gebildet. Viele Leidenschaft und eine wilde, unersättliche Größe ist in seinem verwegenen Schwunge. Nachts, wenn blaue Dämpfe von der Newa ziehen, unter den glatten Wellen des Mondes, dann regt sich in dem bleichen Granit ein gespenstisches Huschen und Flirren von bunten Blitzen und schaurige Märchen sprühen aus seiner fahlen Pracht.

[*Russische Reise* 162]

nochmals auf die künstlerische Utopie des ‚Natürlichen‘, das sich nicht ‚sagen‘, aber im Bild als Geheimnis festhalten lässt [→ *Russische Reise* 163].

Kurt Ifkovits

Texte

Bildung. Essays. Berlin/Leipzig 1900

Dialog vom Marsyas. Mit einer Photogravüre und fünfzehn Vollbildern in Tonätzung. Berlin 1905

Einleitung. In: Gustav Klimt: 50 Handzeichnungen. Mit einem Vorwort von Hermann Bahr. Wien/Leipzig 1922, o. S.

Essays. Leipzig 1912

Expressionismus. Mit 19 Tafeln in Kupferdruck. München 1916

Die gute Schule. *Seelenstände*. Berlin 1890

O Mensch! Berlin 1910
Die Rahl. Berlin 1908
Rede über Klimt. Wien 1901
Renaissance. Neue Studien zur Kritik der Moderne.
 Berlin 1897
Russische Reise. Dresden/Leipzig 1891
Secession. Wien 1900
Studien zur Kritik der Moderne. Mit dem Portrait
 des Verfassers in Lichtdruck. Frankfurt a. M.
 1894
Tagebuch. Berlin 1909
Tagebücher 2. Innsbruck/Wien/München 1919
Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte. Hg. v. Mo-
 ritz Csáky. Bd. 1: 1885 bis 1890. Wien/Köln/
 Weimar 1994
Die Überwindung des Naturalismus. Als zweite
 Reihe von „Zur Kritik der Moderne“. Dresden/
 Leipzig 1891

Nuda Veritas Rediviva. Ein Bild Gustav Klimts und
 seine Geschichte. Beiträge von Petra Helm-
 Müller, Hansjörg Krug, Christian Marty und
 Oskar Pausch. Wien/Köln/Weimar 1997
 Werkner, Patrick: Hermann Bahr und seine Rezep-
 tion Gustav Klimts: Österreichertum, „sinn-
 liches Chaos“ und Monismus. In: Margret Die-
 trich (Hg.): Hermann-Bahr-Symposion „Der
 Herr aus Linz“ [1984]. Linz 1987, S. 65–76
 Žerebin, Alexej: Hermann Bahrs *Russische Reise* als
 „Petersburger Text“. In: Jahrbuch des Adalbert-
 Stifter-Instituts 5 (1998), S. 161–176
 Žmegač, Viktor: Zur Vorgeschichte des Expressio-
 nismus. Hermann Bahr und Wilhelm Worrin-
 ger. In: V. Ž.: Tradition und Innovation. Stu-
 dien zur deutschsprachigen Literatur seit der
 Jahrhundertwende. Wien/Köln/Weimar 1993,
 S. 213–223

Sekundärliteratur (in Auswahl)

Centre de Recherche sur l'Allemagne Moderne
 [Toulouse] (Hg.): *Les Songes de la raison. Mé-
 langes offerts à Dominique Iehl.* Bern [u.a.]
 1995
 Gorceix, Paul: Sur la rencontre de Hermann
 Bahr avec le symbolisme franco-belge,
 S. 273–288
 Sprengel, Peter: Bewußtseinsprosa, unmittelbar.
 Hermann Bahrs Roman *Die gute Schule*
 (1890) und die Frage nach dem Impression-
 ismus in der Literatur, S. 457–480
 Huemer, Christian: Nuda Veritas im neuen Kleid:
 Das Expressionismuskonzept von Hermann
 Bahr. In: *Belvedere. Zeitschrift für bildende
 Kunst* (2003), H. 1, S. 14–31
 Mayerhofer, Lukas/Ifkovits, Kurt: Hermann Bahr:
 Mittler der europäischen Moderne. Publikation
 zur Ausstellung in der „Galerie im Stifter-
 Haus“, 25. August bis 25. September 1998.
 Linz 1998
 Meier, Markus: Prometheus und Pandora. „Persön-
 licher Mythos“ als Schlüssel zum Werk von
 Hermann Bahr (1863–1934). Würzburg 1997
 Meier, Markus: *Der eigene Hamlet, Faust, Don
 Juan* – literaturpsychologische Überlegungen
 zum Zusammenspiel von europäischer Kultur
 und „persönlichem Mythos“ in Hermann Bahrs
 literarischem Werk. In: Jahrbuch des Adalbert-
 Stifter-Instituts 5 (1998), S. 121–130
 Neuwirth, Markus: Hermann Bahr und Gustav
 Klimt. Exotismus als Fluchtpunkt. In: Jeanne
 Benay/Alfred Pfabigan (Hg.): *Hermann Bahr –
 für eine andere Moderne.* Bern 2004, S. 263–307

Hugo Ball

* 1886 Pirmasens – † 1927 Sant'Abbondio

„Wenn wir Kandinsky und Picasso sagten, meinten wir nicht Maler, sondern Priester; nicht Handwerker, sondern Schöpfer neuer Welten, neuer Paradiese“ [*Die Flucht aus der Zeit* 8]. Im Januar 1914 lernt Hugo Ball Wassily Kandinsky kennen. Es ist ganz wesentlich diese persönliche Begegnung, die Hugo Balls enge Beziehung zu den Künsten prägt und bezeichnet. Ball und Kandinsky wollen den konventionellen Theaterbetrieb revolutionieren: „Tanz, Farbe, Mimus, Musik und Wort sollen sich in den Aufführungen entladen“ [Reetz 130]. Am Ausbruch des Weltkrieges scheitern diese Pläne zunächst.

Balls Schreiben ist von Beginn an auf die Transgression literarischer Konventionen der Zeit ausgerichtet; es zielt auf die Verbindung der verschiedenen Kunstformen und deren Befreiung von den „Fesseln der Materialität“ [Wenzel White 193]. Im ‚Cabaret Voltaire‘, das er 1916 gründet, gelingt ihm dies ein Stück weit. Noch im selben Jahr gibt er die Anthologie *Cabaret Voltaire* heraus, in der erstmals das Wort ‚Dada‘ genannt wird [→ *Die Flucht aus der Zeit* 88]. Mit der 1917 ebenfalls in Zürich gemeinsam mit Tristan Tzara gegründeten ‚Galerie Dada‘ will er einen Schritt weitergehen, eine Kulturstätte schaffen, Lärm und Nonsens überwinden [→ Rösch 32]. Dort hält er auch seinen berühmten Vortrag über Kandinsky: „Man sollte wallfahren zu seinen Bildern: sie sind ein Ausweg aus den Wirren, den Niederlagen und Verzweiflungen der Zeit“ [*Kandinsky* 45].

Für das ‚Cabaret Voltaire‘ geschrieben, in Teilen dort aufgeführt und weiterentwickelt wurde der Text *Tenderenda. Der Phantast*. Nach der postumen Erstveröffentlichung 1967 erst wieder 1998 in einer selbstständigen Ausgabe aufgelegt, gilt dieses Werk manchen als „geheimes Vermächtnis“ von Dada [Meyer 87]. Schon im Motto, ein Zitat des Mystikers Bernhard von Clairvaux, ist von einem Gemälde



Wassily Kandinsky, *Komposition IV* (1911)

die Rede: „O vous, messeigneurs et dames, / Qui contemplez ceste peinture, / Plaise vous prier pour les âmes / De ceulx qui sont en sepulture“ [*Tenderenda* 7]. Die religiöse Dimension von Balls Denken und Schreiben ist hier deutlich markiert. Explizite Kunstbezüge sucht man vergeblich, und doch meint man unentwegt, in den Sprachbildern auch Gemälde zu sehen: „Poetischer Freund‘, so Toto, ‚ein krank verstümmelter Leichnam ist um Euren Kopf. Kobaltblau sind Eure Augen gefärbt, lichtockergelb Eure Stirne“ [61].

Während die zahlreichen intertextuellen Referenzen gut dokumentiert sind, können die komplexen Bildbezüge oft mit Hinweisen auf Farben und Formen nur skizziert werden [Rechner-Zimmermann 32]. Dass „kobaltblau“ und „lichtockergelb“ auf Kandinskys Malerei verweisen, liegt indes nahe. Hugo Ball hat dessen ‚Farbenlehre‘ in *Über das Geistige in der Kunst* (1911) gekannt. Er schreibt 1916: „Die Theorien, Kandinskys z.B., immer auf den Menschen auf die Person anwenden, und sich nicht in die Ästhetik abdrängen lassen“ [*Die Flucht aus der Zeit* 76].

Claire Goll war überzeugt, dass vor allem in Balls Lautgedichten die Inspiration durch Kandinskys Bilder sichtbar werde. Der Autor habe schriftlich nachvollziehen wollen, was der Ma-

ler mit Farben getan hat: „das Menschenbild, die Objekt- oder Landschaftsbeschreibung gewissermaßen auszuleeren“ [Goll 54]. Es sind vor allem einzelne Wörter, Wortneuschöpfungen, die dieses sprachliche ‚Malen‘ repräsentieren. Das farbig klingende „blaulala“ etwa findet sich nicht nur im berühmten *Gadji beri bimba* (1917), wo es im letzten Vers der ersten Strophe heißt: „bluku terullala blaulala loooo“ [67], sondern auch in dem Gedicht *Seepferdchen und Flugfische*, das im selben Jahr entstand. Konkret bildbezogen ist die dritte Strophe des Gedichts *Der Rasta-Querkopf* (1914):

Hing auch ein Bild an einer Wand.
Viel nacktes Pferd beim Jüngling stand.
Das wollen wir beclownen.
Rasta kreuz und Rasta quer,
Cubismus ist kein Schießgewehr.
Rasta Rasta Rasta Rasta
Rasta Bry Trumm Baas. [42]



Pablo Picasso, *Meneur de cheval nu* (1906)

Die Verschränkung der denkbaren Referenzen zum zweiten Vers ist wohl nicht ohne Intention: Die Künstlergruppe ‚Der blaue Reiter‘, Kandinskys Holzschnitt für den gleichnamigen Almanach (1911) oder Pablo Picassos Arbeiten aus dem Jahr 1906, die das Motiv des Jünglings mit dem Pferd (*Meneur de cheval nu*) variieren, sind mögliche Bezüge. Dass das an der Wand hängende Bild „beclownt“ werden soll, verweist auf das Programmatische des „Cubismus“, dem es um Fragen der Repräsentation generell zu tun ist.

Moderne Kunst muss dem Unbewussten, dem Instinkt, der „Irrationalität des Lebens“ Rechnung tragen [Rechner-Zimmermann 111]. Balls poetologische Verfahren, sich von der historischen Wirklichkeit zu lösen, sind: die „freie Imagination“, „die dadaistische Collage von Sprachbildern, die versucht, die Bildlichkeit von Sprache zu vitalisieren“ und schließlich „die ‚Läuterung‘ und ‚Askese‘ der Sprache in den Lautgedichten, die Kandinskys ‚Wortklang‘-Ästhetik folgen“ [33]. Das ‚Bild‘ ist bei Ball eine zentrale und komplex gedachte poetische Kategorie. Die Sprachbilder, so könnte man zusammenfassen, sind sein Versuch, sich gegenüber den Schrecken „einer als *phantastisch* empfundenen Wirklichkeit“ zu behaupten [35].

Susanne Hochreiter

Texte

- Sämtliche Werke und Briefe. Hg. v. der Hugo-Ball-Gesellschaft. Göttingen 2007 ff.
Gadji beri bimba, Bd. I, S. 67
Der Rasta-Querkopf, Bd. I, S. 42
Seepferdchen und Flugfische, Bd. I, S. 72
Cabaret Voltaire. Eine Sammlung künstlerischer und literarischer Beiträge. Hg. v. H. B. Zürich 1916
Die Flucht aus der Zeit. Luzern 1946
Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften. Hg. v. Hans-Burkhard Schlichting. Frankfurt a. M. 1984
Kandinsky, S. 41–57
Tenderenda. Der Phantast. Zürich 1967

Sekundärliteratur (in Auswahl)

- Meyer, Raimund/Schütt, Julian: Nachwort. In: Hugo Ball: Tenderenda. Der Phantast. Innsbruck 1998, S. 87–100
- Rechner-Zimmermann, Claudia: Die Flucht in die Sprache. Hugo Balls „Phantastenroman“ im kulturgeschichtlichen Kontext zwischen 1914 und 1920. Marburg 1992
- Reetz, Bärbel: Emmy Ball-Hennings. Leben im Vielleicht. Eine Biographie. Frankfurt a. M. 2001
- Rösch, Günther: Der Versuch, das Mißtrauen gegen die Sprache zu überwinden. Hugo Balls und Carl Schmitts Vermittlung von Theologie durch Kunst und Politik. Diss. Kassel 1994
- Wenzel White, Erdmute: The Magic Bishop. Hugo Ball, Dada Poet. Columbia 1998

Quelle

- Goll, Claire: Ich verzeihe keinem. Eine literarische Chronique scandaleuse unserer Zeit. Bern/München 1978

Ernst Barlach

* 1870 Wedel – † 1938 Rostock

Ein Baum „kann auf den Zeichenbogen des Himmels herrlich groß und doch zierlich mit Kohle hingerissen sein [...] und das Bild ist so zart, daß man fürchtet, einen Wind zu hören, der die schwärzlichen Stäubchen, diese gehauchten Schatten, von Zweigen und Ästen fortblasen könnte“ [*Landstraße am Abend* 309]. Ein Künstler wie Theodor Däubler „schmeißt die Faust und hämmert einen Zauberschlag in die Luft – und die Welt erstarrt und schrumpft und gestaltet sich zum geometrischen Bild“ [*Theodor Däubler* 368]. Im literarischen Werk von Ernst Barlach werden also Natur und Menschen durch Verweise auf unterschiedliche Kunstgenres, Stile und Sujets charakterisiert. Seine Beschreibungen zielen oft auf die malethische Inspiration [→ *Die echten Sedemunds* 241]. Ein russisches Dorfhäuschen zum Beispiel „müßte einem Idyllenmaler köstliche und durch ihre Einfachheit und die Anspruchlosigkeit der Einzelheiten klassisch wirkende Bilder geben“ [*Russisches Tagebuch* 249]. Landschaften und Menschen werden mit Gemälden verglichen [→ *Die Bildhauer geben über Land*]. Sinnesreize werden als Bild und Gefühle als Farbtöne wahrgenommen, zum Beispiel die „beiden Farben Hohn und Wut“ [*Russisches Tagebuch* 262]. Auch das Gedächtnis wird als „Skizzenbuch“ von Erinnerungen und damit als Bildspeicher aufgefasst [256].

L'art pour l'art-Konzepte lehnte Barlach ab: Wer „Ästhetik ihrer selbst wegen betreibt, der tut etwas wie Sünde wider den heiligen Geist“ [*So, so ist es* 209]. Die Problematik der Gottesdarstellung wird in dem Drama *Die Sündflut* (1924) reflektiert; dort heißt es sarkastisch, dass „die hölzernen Götter [...] noch die besten“ seien [371]. Gott wandle auf Erden als Bild seines Ebenbildes [→ 321/335]. Analog dazu sei „das Organische in der Natur der Ausdruck eben des Inneren, die Menschengestalt der Ausdruck Gottes“ [*Theodor Däubler* 374].

Deshalb plädiert Barlach für die künstlerische Wirklichkeitsnachahmung. Die Präferenz gegenständlicher Kunst belegt ebenso ein fiktiver Dialog zwischen dem Impressionisten Max Liebermann und einem Unbekannten, in dem die Prinzipien realistischer und impressionistischer Malerei diskutiert werden [→ *Max Liebermann*]. Auch Barlachs „größtes und [...] verantwortungsvollstes Holzbildwerk“ sei „aus einer realistischen Bildvorstellung erwachsen“ [*Über das Magdeburger Mal* 405].

Viele autobiografische Schriften enthalten Selbstkommentare [→ *Arbeit, Ein selbsterzähltes Leben, Fragmente von weitläufigen Auslassungen, Güstrower Tagebuch 1914–1917, Rundfunkrede, Über das Magdeburger Mal, Wider den Ungeist*]. Prägende Kindheitserlebnisse, beispielsweise Gespräche mit dem Vater an dessen Zeichentisch, fließen auch in Erzählungen ein [→ *Die Zeichnung*]. Auf die Erinnerung an Familienmitglieder, die „aus dem Vollen der Farbe“ schöpfen und „auch die Leinwand“ nicht ‚schonen‘ würden, folgt die Beschreibung des eigenen künstlerischen Werdegangs [*Ein selbsterzähltes Leben* 13]. Eine von Barlachs ersten Auftragsarbeiten, die Ergänzung einer „Figurengruppe mit Faltenwürfen und Hand-, Kopf- und Fußdetails“ [50], begegnet als Restaurierungsprojekt des fiktiven Bildhauers Bromann in dem Drama *Die echten Sedemunds* (1920). Dabei kritisiert Barlach in verschiedenen Texten die politische Instrumentalisierung bezahlter Kunstwerke [→ *Die echten Sedemunds* 240, *Wider den Ungeist*].

Barlach hat sich in Gedichten, Prosatexten und Ausstellungsberichten intensiv mit gegenständlicher Kunst aus verschiedenen Epochen auseinandergesetzt [→ *Am ersten März gehe ich Kunstsehen, Seespeck* 458]. In dem fantastischen Text *Reise des Humors und des Beobachtungsgestes* (1939), in dem museale Kunst belebt und grotesk verfremdet wird, verweist er beispielsweise auf die „Sklaven des Michelan-

gelo“ und auf Bartolomé Esteban Murillo [64, → 63].

Abstrakte Kunst bleibt für Barlach „psychische Geometrie, Gottes-Denken und Trachten-Mechanik“ [Theodor Däubler 373f.]. Abstraktion sei „Hochstapelei“: „Striche und Flächen zu fügen“ könne lediglich „eine Handübung“ sein [374]. Picasso rede „Esperanto eigener Erfindung“ [375]; er wird demgemäß nicht als ‚inspirierter‘ Künstler, sondern als „Organisator [...] notwendiger Bildbestandteile“ und als „ornamentaler Absolutist“ bezeichnet [374]. Die abstrakte Bildsprache reize ausschließlich das Auge, „Gefühl, Seele wird nicht bewegt“ [375]. Geschaffen werden müsse deshalb „eine Konvention neuer Formen [...], die den Inhalt der menschlichen Interessen begreift“ [375].

MiNR



Ernst Barlach,
Selbstbildnis mit Würfelbecher (1903)

Dieses ist, herrjeh!
Barlachs Selbstportrait!
In Ton gebrannt und dann glasiert
Und mit einem Vers verziert.
Er schüttelt, vor Erwartung stumm,
Seinen Würfelbecher um [...]
Er würfelt um keinen kleinen Gewinn:
Um ein „Leben“ (nach seinem Sinn)!

[Zu einem Selbstbildnis 208]

Texte

- Das dichterische Werk in drei Bänden. Hg. v. Friedrich Droß. München 1956–1959
- Am ersten März gehe ich Kunstsehen. Artistes de l'âme* [1895], Bd. 2, S. 93f.
- Arbeit* [1899], Bd. 2, S. 152f.
- Die Bildhauer gehen über Land* [1899], Bd. 2, S. 202f.
- Die echten Sedemunds*, Bd. 1, S. 185–265
- Fragmente von weitläufigen Auslassungen* [1933], Bd. 3, S. 410–412
- Güstrower Tagebuch 1914–1917* [1917], Bd. 3, S. 9–364
- Landstraße am Abend* [1912/1913], Bd. 2, S. 308–310
- Max Liebermann* [1927], Bd. 3, S. 395–397
- Reise des Humors und des Beobachtungsgeistes. Ein Geisterroman (Fragment)*, Bd. 2, S. 63–92
- Rundfunkrede: „Künstler zur Zeit“* [1932], Bd. 3, S. 413–422
- Russisches Tagebuch* [1906], Bd. 2, S. 239–289
- Seespeck* [1948], Bd. 2, S. 335–504
- Ein selbsterzähltes Leben* [1928], Bd. 2, S. 11–59
- So, so ist es* [1903], Bd. 2, S. 209
- Die Sündflut. Drama in fünf Teilen*, Bd. 1, S. 319–383
- Theodor Däubler* [1914], Bd. 3, S. 367–385
- Über das Magdeburger Mal* [1930], Bd. 3, S. 405f.
- Wider den Ungeist* [1929], Bd. 3, S. 397–405
- Die Zeichnung* [1921], Bd. 3, S. 392–395
- Zu einem Selbstbildnis* [1903], Bd. 2, S. 207f.

Sekundärliteratur (in Auswahl)

- Paulsen, Wolfgang: Zur Struktur von Barlachs Dramen [1968]. In: W. P.: Der Dichter und sein Werk. Von Wieland bis Christa Wolf. Ausgewählte Aufsätze zur deutschen Literatur. Hg. v. Elke Nicolai. Frankfurt a. M. [u.a.] 1993, S. 312–340

Ernst Barlach als Bildender Künstler

- Doppelstein, Jürgen/Probst, Volker/Stockhaus, Heike (Hg.): Ernst Barlach. Artist of the North [Ausstellungskatalog]. Hamburg 1998

Konrad Bayer

* 1932 Wien – † 1964 Wien



Konrad Bayer, *lesensäule* (1964)

Konrad Bayers literarisches Werk weist kaum thematische Referenzen auf Werke der Bildenden Kunst auf. Das mag – auf den ersten Blick paradoxerweise – damit zusammenhängen, dass einerseits manche seiner Texte selbst das in ihnen verwendete Sprachmaterial nach konkret-visuellen Prinzipien organisieren [→ *topologie der sprache*]; eine sehr frühe Präsentation der visuellen Texte auch der anderen Mitglieder der Wiener Gruppe erfolgte bei der *monsterlesung* in Gerhard Bronners *Intimem Theater* am

20. Juni 1957. Diese Gestaltung reicht bis zur Ausstellung der *lesensäule* mit dem Text *flucht* auf der Ausstellung ‚mobile elemente‘ in der berliner ‚situationen 60 galerie‘ (1964) [→ 457f.].

Zum anderen hängt es auch damit zusammen, dass Bayers Bezüge auf bereits existierendes fremdes Material nicht nach dem Verfahren des Zitats erfolgen, das ein solches Einpassen der vom Autor formulierten Bildbeschreibungen in einen narrativen Rahmen ermöglichte, sondern nach dem Verfahren der Montage: Bayer montiert in seinen beiden längeren Prosatexten *der sechste sinn* (o. J.) und vor allem in *der kopf des vitus bering* (o. J.) fremdes Sprachmaterial unterschiedlicher Provenienz nach inhaltlich-thematischen und nach sprachinternen Gesichtspunkten, Kunstzitate könnten nur als montierte Bildbeschreibungen auftauchen (das tun sie aber nicht).

Dies verwundert umso mehr, als Bayer nach seiner Matura im Jahr 1951 „an die akademie der bildenden künste und maler werden“ will [*autobiografische skizze* 7]. Auch die erste bewusste Begegnung zwischen Bayer und Gerhard Rühm im Zeitraum 1950/1951 hat einen kunstgeschichtlichen Anlass: Rühm besaß ein Buch über Max Ernst – im spärlich mit Literatur zur Kunst der Avantgarden ausgestatteten Nachkriegswien ein Fund –, das sich Bayer ansehen kam [→ Rühm 9]. Im Lokal ‚Strohkoffer‘ als dem Ort der Zusammenkunft der Wiener Nachkriegs-Avantgarde bildeten die Dichter eine eigene Gruppe, hatten jedoch Kontakt zu den „avantgardistische[n] maler[n] aller richtungen (sie waren damals noch so spärlich vertreten, verspottet und angefeindet, dass sie zusammenhalten mussten)“ [Rühm 9f.], wahrscheinliche Namen aus dieser Gruppe, weil sie in Bayers Aufsatz über *hans carl artmann und die wiener dichtergruppe* (1964) auftauchen, sind: „marc adrian, heiner fraundor-

fer, w. buddy frieberger, fritz hundertwasser, maria lassnig, anton lehmden, hans neuffer und arnulf rainer“ [718]. Einige der Zusammenarbeiten der Mitglieder der Wiener Gruppe überschreiten als transmediale Arbeiten die Kunstgrenzen, oder sie reichen als ‚Happenings avant la lettre‘ (zum Beispiel die beiden ‚literarischen cabarets‘ 1958 und 1959) auch in den Bereich der Bildenden Kunst. Unter anderem wird in der von Bayer verfassten Cabaret-Nummer (*David*) *kean vom londoner shakespeare theater in seiner glanzrolle aus dem königl non plus ultra* Markus Prachensky erwähnt [→ 118]. Bayer entwarf um 1959 eine *Konrad-Bayer-Zeitung*, die nur private Texte sowie Fotos enthalten und zwischen den üblichen Tageszeitungen hätte verkauft werden sollen, er plante, einen Geldschein auszustellen, „der – dadurch kunstwerk – entsprechend teurer verkauft werden sollte“ [Rühm 13f.]. Ebenso ein Werk der ‚conceptual art‘ ist der Akt, den Text *fut und ebbe* (1958), in Anlehnung an die geläufige Praxis der notleidenden Bildenden Künstler, als signiertes Skript für 100 Schilling an einen Besucher des Café Hawelka zu verkaufen [→ 788 (Kommentar)]. In seiner berühmten *vaterländischen liste*, die österreichische Philosophen, Wissenschaftler, Autoren, Musiker, Architekten und Maler einer vom offiziellen Kanon abweichenden Gegentradition nennt, verzeichnet Bayer als Maler: „schiele / klimt / hundertwasser / hausner / rueland frueauf“ [16]. Mit Friedensreich Hundertwasser verbindet Bayer zudem, dass er bei einem Aufenthalt in dessen Landhaus in der Picardie Teile seines postum erschienenen Romans *der sechste sinn* verfasst hat [→ Rühm 18], Hundertwasser kommt an vielen Stellen des Romans als die Figur „weintraub“ vor, der als „geizkragen“ seine Alkohol-, Zigaretten- und Äthervorräte vor dem Zugriff der übrigen Personnage behütet [→ 605–655]. Im *sechsten sinn* könnte man überdies eine Anspielung auf Jacques-Louis Davids *Der Tod Marats* vermuten: „wir verlassen die anderen, vorbei an marat in der badewanne und den zwitschernden vöglein aus kupfer, wir gehen durch endlose, verglaste gänge“ [587]. Es bleibt freilich offen,



Jacques-Louis David, *Der Tod Marats* (1793)

ob die reale Szene oder Davids Bildnis damit gemeint ist, entsprechend der ästhetischen Konzeption des Romans werden Zitate als nur kurz aufblitzende Textreize eingesetzt, anstatt sie narrativ zu entfalten. Erinnerungsbilder stehen anstelle von referenzierten Artefakten im Fokus der Gestaltung: „weisst du, wir haben schlechte bilder und vielleicht sollten wir uns gar keine machen und wir sollten sie alle zurückweisen und dann krachts hier“ [659]. Folgerichtig (soweit man davon im Bezug auf den *sechsten sinn* überhaupt sprechen kann) wird das Museum im Text von Bauern mit Heugabeln gestürmt [→ 614]. Die Perspektive der Wahrnehmung und Darstellung wird als „gemeine falle“ und als „diese scheisse“ bezeichnet [→ 660/632].

Zwei weitere, nahezu textidentische Stellen in *der schwarze prinz* (o. J.) und *der kopf des vitus bering* ließen sich als Verweise auf Lorenzo Lottos *Der Mann mit der Tierpranke* lesen: „der schwarze prinz zog – weil es bitter kalt war – einen dicken handschuh über. dann meinte er, ihm sei eine löwenpranke gewachsen“ [*der schwarze prinz* 432]; „*inschrift, mit einem*

scharfen gegenstand aus dem lukendeckel herausgestochen, vitus bering zog – weil es bitter kalt war – einen dicken handschuh über. dann meinte er, ihm sei eine bärentatze gewachsen, und kam von sinnen.“ [der kopf des vitus bering 557]

In dem kurzen Prosastück *das märchen von den bildern* (1957) tauchen der Maler und Bühnenbildner Hubert Aratym und die Wiener Galeristin Sigrun Fröhlich auf, ohne dass diese Referenzen weitere Folgen hätten – gerade die Einbindung realer Personen des Wiener Kunstumsfelds in einen fiktiven Text wird zum dieses ‚märchen‘ dominierenden Kunstgriff: „auftritt der könig der aussieht wie hubert aratym und sagt zu schneewittchen die aussieht wie sigrun fröhlich: ‚schleich dich!‘“ [358] Zudem verbirgt sich Aratym hinter der Figur alexander bär in Bayers autobiografisch getöntem Text *die wand* (o. J.).

Als Kunstprojekt planten Bayer und Oswald Wiener, einen damals nach Wien zuziehenden Maler, Robert Klemmer, zu beraten, zu manipulieren und schließlich in den Selbstmord zu treiben. Dieser Versuch unterblieb; Bayer verfasste einen *katalogtext für robert klemmer* (o. J.): „Der Welt ein Klemmer“ heißt es darin apodiktisch [708].

Bayer, der 1957 eine Zeit lang die Wiener Galerie des fantastischen Realisten Ernst Fuchs in der Millöckergasse leitete, ließ sich selbst von Kurt Regschek porträtieren. Dies soll unter anderem dazu beigetragen haben, dass Bayer auf Betreiben Oswald Wieners (für einen Tag) von der Wiener Gruppe ausgeschlossen wurde [→ *hans carl artmann und die wiener dichtergruppe* 723]. Später soll Bayer das Porträt „wie in einer ‚explosion‘“ zerstört haben [818 (Kommentar)].

In Ferry Radax' Experimentalfilmen *mosaik im vertrauen* (1955, Regie: Peter Kubelka), *sonne halt* (1959/1960) und *am rand* (1963) ist Bayer Darsteller. Zu einer Aufführung von *mosaik im vertrauen* verfasste Bayer zwei Einleitungstexte, die sich mit der Geschichte und Entwicklung des bildnerischen Mosaiks befassen [→ *das mosaik im laufe der jahrhunderte*].

Thomas Eder

Texte

Sämtliche Werke. Hg. v. Gerhard Rühm. Überarbeitete Neuauflage. Wien 1996
autobiografische skizze [o. J.], S. 7 f.
(david) kean vom londoner shakespeare theater in seiner glanzrolle aus dem königl non plus ultra, S. 118 f.
flucht, S. 457 f.
fut und ebbe, S. 391 f.
hans carl artmann und die wiener dichtergruppe, S. 714–723
katalogtext für robert klemmer, S. 708 f.
der kopf des vitus bering, S. 531–572
das märchen von den bildern, S. 358
das mosaik im laufe der jahrhunderte [o. J.], S. 691–696
der schwarze prinz, S. 429–432
der sechste sinn. ein roman, S. 573–685
topologie der sprache, S. 463–466
vaterländische liste, S. 16
die wand, S. 437 f.

Sekundärliteratur (in Auswahl)

Rühm, Gerhard: vorwort. In: G. R.: Sämtliche Werke. Hg. v. Gerhard Rühm. Überarbeitete Neuauflage. Wien 1996, S. 9–19

Jürgen Becker

* 1932 Köln

Die Nähe zu den anderen Künsten bezeichnet Jürgen Becker als entscheidend für sein literarisches Schaffen; seine Texte haben ein elementares Verhältnis zu Malerei und Musik. Sie erwecken den Eindruck einer gewissen Äquivalenz von gemalten und ‚erschriebenen‘ Bildern:

Von Anfang an hatte ich eine ganz starke Beziehung zur Malerei, so daß ich am liebsten Maler, Landschaftsmaler, geworden wäre. Nur, ich habe nicht das geringste Talent und mußte mich dann in die Poesie zurückziehen, um dort meine Landschaftsbilder zu erfinden. [*Kaleidoskop der Stimmen* 16]

Charakteristisch für Beckers Texte sind gattungübergreifende Ausdrucksformen, multimediale Verschränkungen und visuelle Experimente. Seinen Fotoband und die Textbände mit Collagen seiner Ehefrau Rango Bohne bezeichnet er als einen Versuch, „bestimmte Dinge, die einen beim Schreiben beschäftigten, zu übertragen ins Bildermedium“ [*Kaleidoskop der Stimmen* 13].

In den Texten, in die kein Bildmaterial integriert ist, fungieren Kunstwerke als Gedächtnisorte und Spiegelungsflächen. Polaroidstreifen und Leinwandflächen veranlassen die Protagonisten einerseits zu Rückblicken in ihre Vergangenheit, andererseits zu Einblicken in ihr Inneres. Die Konfrontation mit der bildenden Kunst erweist sich dabei als ein reziproker Vorgang; die Betrachterposition kann wechseln: „Bilder sehen und sprechen dich an“ [*Umgebungen* 131, → *Bilder* 44–46]. Einige Texte, etwa *Das Gedicht von der wiedervereinigten Landschaft* (1988), signalisieren eine immerwährende Bewegung auf ein Bild hin. Sie lösen den ‚Rahmen‘ eines fiktiven Bildsujets auf, indem sie es in der realen Umgebung wiedererkennen.

Programmatisch für Beckers Kunstzitate, die keiner traditionellen Ekphrase entsprechen, ist das Gedicht *Bildbeschreibung* aus dem

Band mit dem bezeichnenden Titel *Das Ende der Landschaftsmalerei* (1974). Sowohl der Begriff ‚Bild‘ als auch der Vorgang des Beschreibens werden als ungreifbar gedacht: „das Bild ist erfunden, / unbeschreibbar, wie all das hier herum“ [90]. In diesem Gedichtband beschränken sich die Kunstverweise auf Künstlernamen. Erwähnt werden unter anderen Arnold Böcklin [→ *Berliner Programm-Gedicht*; 1971, 13], Bernhard Klein [→ *Neue Sachlichkeit*], Edward Steichen [→ *Im Jahr vor seinem Tod*] und Andy Warhol [→ *In der Nähe von Andy Warhol*]. Ihre schlagwortartig skizzierten Biografien und Arbeiten stehen für schöpferische Akte und überzeitliche Visionen.

Ein weiteres prägnantes Moment liegt im Übergang von Realität zu malerischer Fiktion. Beobachtete Wirklichkeitsausschnitte werden als bildkünstlerische Kompositionen und Arrangements imaginiert. Meistens fungiert der Fensterrahmen als Begrenzung einer Fläche, auf die ungemalte Bilder projiziert werden. Gelegentlich wird der Bildschirm als ein analoges Wahrnehmungsmuster angeführt [→ Brüggemann 311 f.]. Mit dem Rahmen-Motiv korrespondiert Beckers Faszination für Innen- und Außenräume, die durch abgrenzende Fassaden, Mauern und Wände markiert werden; damit begründet sich auch sein besonderes Interesse an Max Ernsts Gemälden [→ *Mythos einer Flußlandschaft*, *Ränder* 74; → Brüggemann 300 f.].

Der Topos erdachter, innerer Bilder wird von einer Malerfigur in dem Journalroman *Schnee in den Ardennen* (2003) veranschaulicht:

Er sagte, die meisten Bilder sind schon alle gemalt, und es passiert selten, daß ich auf eines komme, das noch nicht gemalt ist. Er sagte, ich verstehe mich als Maler, der überflüssiges Malen verhindert. Und wenn er zum Fenster ging und eine Weile in den Garten schaute, sagte er, dies für heute ist mein Gartenbild, und mein Gedächtnis ist die Galerie, in der es hängen wird. [12 f., → 150 f.]



Rango Bohne, *Unterwegs* (1993)

Unterwegs sah ich hinter einer Baumgruppe den Turm von vielleicht einer Kirche auftauchen, einem barockhaften Gebilde, das ich glaubte, mit seinen Nebengebäuden schon einmal gesehen zu haben. Zu Hause erzählte ich dir davon. Da zeigst du auf ein Bild, an dem du vor Wochen gearbeitet hattest und das seitdem an der Wand lehnt.

[*Häuser und Häuser* 7]

Auch hier finden sich Nennungen zahlreicher Künstler – Vertreter der Moderne und der Ahrenshooper Künstlerkolonie –, beispielsweise Elisabeth von Eicken, Erich Heckel, Alexej von Jawlenskij, Fritz Koch-Gotha und Dora Koch-Stetter, Gerhard Marcks, Paul Müller-Kaempff, Ernst Wilhelm Nay, Alfred Partikel, Karl Schmidt-Rottluff, Friedrich Wachenhusen, Marianne von Werefkin [→ 131 f./142–144]. Die Reflexionen zu Zeit und Gedächtnis werden durch eine leitmotivisch eingesetzte Kriegsphotografie von Robert Capa begleitet [→ 7/159/186].

Eine textübergreifende Thematik bildet bei Becker die Landschaftsmalerei. Ihr sind einer-

seits konkrete Verweise gewidmet, etwa auf Walter Leistikows Landschaftsdarstellungen in *Das Gedicht von der wiedervereinigten Landschaft* [→ 40], andererseits gelten ihr allgemein-ästhetische Überlegungen; den Vorgang der Naturdarstellung reflektieren beispielsweise die Prosatexte des Bandes *Die Türe zum Meer* (1983).

Die Bild-Text-Bände von Rango Bohne und Jürgen Becker dokumentieren einen mehrschichtigen künstlerischen Prozess, der sich dem Begriff der Bildbeschreibung auf vielfache Weise entzieht. Die Zusammenstellung mit Bildern lässt die Texte des Bandes *Fenster und Stimmen* (1982) als animierte Stillleben erscheinen, die das Gemalte aus der Erstarrung loslösen und es in zeitliche Vorgänge integrieren. Der Betrachter steigt dabei in das ‚Bildgeschehen‘ ein und gestaltet es neu, indem er es etwa in einen Dialog oder in ein Selbstgespräch überträgt. Die Gegenüberstellung von Bildern und Texten regt eine Suche an nach „Spuren des Gezeigten im Geschriebenen“ und umgekehrt [Böhm 58]. Die Relationen zwischen beiden Darstellungsformen ergeben sich daraus, dass Bohnes Bilder und Beckers Texte viele kunsthistorische Prämissen teilen [→ Böhm 56–58]. Diese Gestaltungsprinzipien sind auch in weiteren drei Bänden von Bohne und Becker anzutreffen: *Frauen mit dem Rücken zum Betrachter* (1989), *Korrespondenzen mit Landschaft* (1996) sowie *Häuser und Häuser* (2002). Die Texte *Stadt, die man zu kennen glaubt auf einer Collage von Rango Bohne* (1993) und *Zwei Collagen von Rango Bohne* (1979) verstehen sich ausdrücklich als ‚Bildgedichte‘.

Eine außergewöhnliche Nähe zum Visuellen weist der Fotoband *Eine Zeit ohne Wörter* (1971) auf, der unter Beckers Büchern eine Sonderstellung annimmt. Der Text reduziert sich auf lapidare Überschriften zu den einzelnen Foto-Zyklen. Das eigentliche narrative Moment ist in der Abfolge der Fotografien codiert. Hier, so Becker, versuche er anhand der Bilder das kenntlich zu machen, was er sonst mit Wörtern darstelle [→ *Kaleidoskop der Stimmen* 14].

In Beckers literarischen Texten und Hörspielen sind sowohl Fotografien als auch der Vorgang des Fotografierens und des Fotografiertwerdens mit symbolischen Bedeutungen besetzt, wobei Konzepte der Wahrnehmung, der Erinnerungsarbeit und der Zeit-Erfahrung ausprobiert werden [→ Zetzsche, Neumann]. Erwähnt werden dabei in erster Linie die Arbeiten von Eugène Atget [→ *Die Trockenheit dieses Frühlings* 19; *Undsowweiter, Stimmung dieser Tage*], Walker Evans [→ *Erzählen bis Ostende* 163], August Sander [→ *Das Thema der Vergänglichkeit*] und Edward Steichen [→ *Erzählen bis Ostende* 163, *Im Jahr vor seinem Tod* 45].

Vielfältige visuelle Eindrücke sind in dem Gedichtband *In der verbleibenden Zeit* (1979) eingefangen, darunter Erinnerungsbilder, fotografisch festgehaltene Augenblicke, rasch wechselnde Filmsequenzen und Bildbeschreibungen. In der prägnanten Bezeichnung „Schacht der Bilder“ ist der Aspekt ihrer zeitlichen Abfolge verschlüsselt, ihr vermeintlicher Verlust durch eine Flut neuer Bilder und ihre assoziative Wiedergewinnung durch Verknüpfungen mit darauf folgenden Eindrücken [*Anfang Sommer* 29]. Ein entsprechend erweiterter ‚Bild‘-Begriff prägt in erster Linie die unter dem Kapitel *Bilder* versammelten Gedichte.

Zahlreiche Reminiszenzen an die Malerei schieben sich in der Erzählung *Der fehlende Rest* (1997) zwischen den thematischen Komplex der Erinnerungsarbeit und die Reflexionen über deren visuellen Charakter. Die Erzählerfigur vergleicht die lückenhaften Vergangenheitsbilder mit alten, fragmentarisch erhaltenen Wandmalereien:

Trotz aller Restaurierungskünste, da fehlt immer ein Rest; der Zusammenhang, der die Teile wieder zum Bild einer Personengruppe, einer Hafensicht, einer Landschaft fügen könnte, ist verlorengegangen; weiße Putzflächen breiten sich an seiner Stelle aus; so leer sie erscheinen, sie demonstrieren so etwas wie Gedächtnisverlust. [107]

In den Momenten, in denen der Protagonist sich beim intro- und retrospektiven Blick als Blinder erlebt, holen Bilder und Fotografien die in seinem Inneren „verschwundenen Wirklichkeiten“ zurück [66]. Auf diese Weise evo-



John Constable, *Willy Lotts Haus* (1816)

Ich weiß nicht, sagte Jörn, wer dieser Willy Lott war, ich weiß nur, John Constable nahm ihn als Beispiel für Leben mit festen Wurzeln – Willy Lott nämlich verbrachte nur vier Nächte außerhalb des Hauses, in dem er achtzig Jahre lebte.

Da liegt noch deine Reisetasche, Jörn, halb ausgepackt

Jederzeit müsse man aufbrechen, die Wohnung, das Haus, die Stadt verlassen und irgendwohin verschwinden können; Fluchtgedanken, Einberufungserwartungen, Verhaftungsängste; jahrzehntelang hielt der Vater im Wandschrank den mit notwendigsten Kleidungsstücken und Reiseutensilien vollgepackten Koffer bereit, um den der kleine Jörn oft herumgekrochen war, da gab es doch die verschlissenen Hotelaufkleber zu betrachten und Buchstaben zu entziffern, die sich zu Wörtern fügen ließen, zu Namen wie Atlantic, Bristol, Helsinki, Bruxelles, Majestic, Victoria, Wien, Budapest, Ankara, Städte alles und Hotels, die der Vater bereist und bewohnt hatte, seit er fortgegangen war aus seinem oberbergischen Heimatdorf, zwanziger Jahre, die Anfänge eines sich ausdehnenden, weit verzweigenden Zusammenhangs, der über die Zeiten und Orte bis in diesen Abend reicht, an dem es wieder angefangen hatte zu schneien [...].

[*Der fehlende Rest* 37 f.]

ziert John Constables Gemälde *Willy Lotts Haus* das Thema des Lebens „mit festen Wurzeln“; dieses verschränkt sich wiederum mit dem Erinnerungsbild von einem väterlichen, stets zu einer Reise vorbereiteten Koffer [→ 36–38]. Mehrere Vergangenheitsschichten erschließen die Verweise auf den deutschen Maler Werner Heldt [50–56/135]. Einerseits



Jan Vermeer van Delft, *Die kleine Straße*
(1657/1658)

Ziegel, Zement; nicht genaue Wiedergabe, sondern ...
die Stimme
im Museum bricht ab, und es öffnet sich

Die kleine Straße.

Japan kommt zum Fototermin. Das Leben weiß: es kann
sich selber nicht malen. Die offene Hoftür, der Blick
ins Innere des Hauses, aber die Frauen schauen nicht auf;
das Gedächtnis richtet die Szene so ein.

Von der Hausmauer
hängt der Sommer herab. Raum für Gewölk
zwischen den Giebeln. Du könntest die Straße betreten; du
hättest, in einer anderen Zeit, die Zeit, und du bliebest
so stumm, wie es ein ganzer Januar war.

Die wenigen Bilder
kann man nicht zählen. Es passiert ja auch nichts, außer,
ein Besen lehnt an der Wand. Ein Kratzen, ein Schaben,
das Geräusch kommt aus dem Atelier.

Das Auge des Malers
hat sich entschieden ... ganz genau, die Straße bleibt leer.

[Vermeer 39]

manifestieren sie sich durch das in seinen Berlin-Darstellungen stets wiederkehrende Trümmer-Motiv, andererseits zeigen sie sich durch die vergebliche Suche des Protagonisten nach den Orten, die auf Heldts Fotografien zu sehen sind [→ 55]. Sowohl der Erinnerungsbe-griff als auch geschilderte Gemälde, Fotos und Traumbilder erscheinen als „umgekehrte Pola-

roids“, deren Erblässen im Erzähl- und Beschreibungsduktus nachgezeichnet wird [101, → *Eigentlich bin ich stumm* 118].

Einen ähnlichen Bedeutungsraum eröffnet der Verweis auf eine Kohlezeichnung von Heldt in *Beim Betrachten eines Bildes das Betreten eines Hauses* (1977) aus dem Band *Erzähl mir nichts vom Krieg*. Das Gedicht verschiebt die Zeit- und Raumkoordinaten, die die ‚Statik‘ der Zeichnung sprengen. Andere Texte des Bandes widmen sich den Surrealisten, vor allem René Magritte [→ *Auf der Straße nach Kansas, Blick nach Belgien, Taumel, Die tausend und erste Straße*], sowie dem amerikanischen Realisten Andrew Wyeth [→ *Andrew Wyeth malt ein Geräusch, Zur Erinnerung an die Bestellung eines Kataloges in der Buchhandlung König, Zweihundert Jahre amerikanische Malerei*].

Zu einem filigranen ‚Zyklus‘ fügen sich drei Gedichte aus dem Band *Journal der Wiederholungen* (1999): *Die Ansicht von Delft, Holländische Malerei* und *Vermeer*. Der Blick auf die niederländischen Bilder führt zum imaginären Verweilen in den dargestellten Landschaften.

Als ‚lose‘ aneinandergereihte Blätter sind die Journalgeschichten *Die folgenden Seiten* (2006) konzipiert. Die Textform prägt die flüchtige Art, wie auf Künstler und ihre Werke verwiesen wird. Das 92. Blatt widmet sich dem venezianischen Maler Canaletto, dessen Bilder die künstlerische Imagination mit „Detailtreue“ und „topographischer Genauigkeit“ verbinden. Blatt 7 erwähnt Max Liebermann, Blatt 102 nimmt Bezug auf Edward Hopper. Die von Bildern und Fotografien ausgelösten Reflexionen gelten der Dialektik von Vergänglichkeit und Erinnerung sowie der Komplementarität sprachlicher und bildkünstlerischer Ausdrucksmittel [→ Blatt 20/169/191].

Dem Bild *Die Rasenbleiche* von Max Liebermann widmet sich der Text *Leere Flächen* (2006). Der Vergleich zweier voneinander abweichender Bildversionen führt das Thema der Vergänglichkeit und das Motiv unzuverlässiger Erinnerungsbilder ein.

Die Vergangenheit, die sich in Mauerrissen und verlassenen Höfen der Dellbrücker Ka-

serne in Köln verfangt, ist das Thema des Bandes *Geräumtes Gelände* (1995). Was Boris Beckers schwarz-weiße Fotos von diesen Feldern der Erinnerung und der verlorenen Landschaft, die jeder kannte und niemand sah, veranschaulichen (→ 9), versprachlicht der Text von Jürgen Becker: „wenn / die Abdrücke auf den Dingen verwischt sind, sie sind / nicht gelöscht ... eine wandernde Identität, zwischen / der Mitte und ihren Rändern, wird deutlich, je länger / du hinschaust“ [10].

JW

Texte

- Die Abwesenden*. Drei Hörspiele. Frankfurt a. M. 1983
Eigentlich bin ich stumm, S. 97–149
Bilder. Häuser. Hausfreunde. Drei Hörspiele. Frankfurt a. M. 1969
Bilder, S. 5–46
Das Ende der Landschaftsmalerei. Gedichte. Frankfurt a. M. 1974
Berliner Programm-Gedicht; 1971, S. 9–26
Bildbeschreibung, S. 90
Im Jahr vor seinem Tod (New York, März 1972), S. 45
In der Nähe von Andy Warhol, S. 46
Neue Sachlichkeit, S. 96
Erzähl mir nichts vom Krieg. Gedichte. Frankfurt a. M. 1977
Andrew Wyeth malt ein Geräusch, S. 81f.
Auf der StraÙe nach Kansas, S. 9f.
Beim Betrachten eines Bildes das Betreten eines Hauses, S. 59
Blick nach Belgien, S. 100
Taumel, S. 66
Die tausend und erste StraÙe, S. 36f.
Das Thema der Vergänglichkeit, S. 51
Die Trockenheit dieses Frühlings, S. 19f.
Undsoweniger, Stimmung dieser Tage, S. 83
Zur Erinnerung an die Bestellung eines Kataloges in der Buchhandlung König, S. 68f.
Zweihundert Jahre amerikanische Malerei, S. 45f.
Erzählen bis Ostende. Frankfurt a. M. 1981
Der fehlende Rest. Frankfurt a. M. 1997
Die folgenden Seiten. Journalgeschichten. Frankfurt a. M. 2006
Foxtrott im Erfurter Stadion. Gedichte. Frankfurt a. M. 1993
Stadt, die man zu kennen glaubt auf einer Collage von Rango Bohne, S. 72

- Das Gedicht von der wiedervereinigten Landschaft*. Frankfurt a. M. 1988
In der verbleibenden Zeit. Gedichte. Frankfurt a. M. 1979
Anfang Sommer, S. 29
Zwei Collagen von Rango Bohne, S. 19f.
Journal der Wiederholungen. Gedichte. Frankfurt a. M. 1999
Die Ansicht von Delft, S. 40
Holländische Malerei, S. 41
Vermeer, S. 39
Kaleidoskop der Stimmen. Ein Gespräch mit Leo Kreutzer und das Hörspiel Bahnhof am Meer. Hannover 1998
Kaleidoskop der Stimmen. Leo Kreutzer im Gespräch mit Jürgen Becker, S. 5–19
Leere Flächen. Zu Max Liebermanns „Die Rasenbleiche“. In: Thomas Böhm/Andreas Blühm (Hg.): *Bilder.Geschichten*. Schriftsteller sehen Malerei. München 2006, S. 73–76
Mythos einer Flusslandschaft [1988]. In: Fritz J. Raddatz (Hg.): *ZEIT-Museum*. Bedeutende Autoren und Künstler stellen ihr liebstes Kunstwerk vor. Mit 100 farbigen Abbildungen. Frankfurt a. M. 1989, S. 195–199
Ränder. Frankfurt a. M. 1968
Schnee in den Ardennen. Journalroman. Frankfurt a. M. 2003
Die Türe zum Meer. Frankfurt a. M. 1983
Umgebungen. Frankfurt a. M. 1970
Eine Zeit ohne Wörter. Frankfurt a. M. 1971

*

- Boris Becker/Jürgen Becker: *Geräumtes Gelände*. Köln 1995
Fenster und Stimmen. Gedichte von Jürgen Becker. Bilder von Rango Bohne. Frankfurt a. M. 1982
Frauen mit dem Rücken zum Betrachter. Bilder von Rango Bohne. Stimmen von Jürgen Becker. Frankfurt a. M. 1989
Häuser und Häuser. Fünfunddreißig Prosatexte von Jürgen Becker. Fünfunddreißig Bilder von Rango Bohne. Frankfurt a. M. 2002
Korrespondenzen mit Landschaft. Collagen von Rango Bohne. Gedichte von Jürgen Becker. Frankfurt a. M. 1996

Sekundärliteratur (in Auswahl)

- Böhm, Thomas: „... weil du nicht siehst, was dazu kommt“. Zu den Bild-Text-Bänden von Rango Bohne und Jürgen Becker. In: Jürgen Becker. *Text+Kritik*. H. 159. München 2003, S. 50–62

Brüggemann, Heinz: „Im kalten Fernsehschirm, sehe ich das Fenster“ – Vom Verschwinden der Wirklichkeit in ihrem Bild. Jürgen Becker, *Abends; der Blick hinab auf die unregelmäßig beleuchteten Vierecke der Fenster*. In: H. B.: Das andere Fenster: Einblicke in Häuser und Menschen. Zur Literaturgeschichte einer urbanen Wahrnehmungsform. Frankfurt a. M. 1989, S. 300–317

Neumann, Michael: Eine Literaturgeschichte der Photographie. Dresden 2006 [S. 274–277]

Zetzsche, Jürgen: Die Erfindung photographischer Bilder im zeitgenössischen Erzählen. Zum Werk von Uwe Johnson und Jürgen Becker. Heidelberg 1994 [S. 282–329]

Richard Beer-Hofmann

* 1866 Wien – † 1945 New York

Zu wohl keinem anderen literarischen Werk sind so viele ‚Bildvorlagen‘ vorgeschlagen worden – ohne dass es einen Künstler oder ein Kunstwerk beim Namen nennt: Richard Beer-Hofmanns Texte zeichnen sich durch einen so hohen Grad an ‚Visualität‘ aus, dass sich Bildreminiszenzen geradezu aufdrängen. An die Stelle konkreter ‚Bildzitate‘ treten hier aber ausmalende Schilderungen, die stilistisch zeitgenössischen Kunstrichtungen entsprechen. So inszeniert die Erzählung *Das Kind* (1893) die Sicht des Protagonisten gelegentlich als Fensterschau und bietet dabei ein impressionistisch-pointillistisches Panorama:

Das matte Creme und kühle Steingrau der Ringstrassenpaläste als Grundton, und dazwischen lustige Farbenkleckse; bunte Staubtücher, die aus offenen Fenstern flatterten, unten auf der Straße mitten aus den dunklen Tönen der Fiaker ein spiegelnder, weißlackierter Milchwagen, rote Pünktchen, – die Kappen einer Gruppe Dienstmänner drüben beim Grand-Hotel; dann mit grellen schreienden Farben eine Annoncensäule, und verstohlen [...] sparsam knospendes Grün junger schlanker Bäume in den Allen. [30]

Demgegenüber gilt *Der Tod Georgs* (1900) als exemplarische ‚Jugendstil‘-Novelle: Die Darstellung zumal weiblicher Figuren wird als Artefakt markiert, die flächige Verschmelzung der Gestalt mit dem floral-ornamentalen Hintergrund ruft das stilcharakteristische Frauenporträt auf:

Im Dämmern stand er ihr gegenüber; am Wiesenhang, zwischen hohen weißen Narzissen die so dicht wuchsen, daß jeder Schritt die schlanken Stiele zu knicken drohte. Hinter ihr stieß der Saum der Wiese an den lichten Abendhimmel, und scharf grenzten sich von ihm ab, die dichtgedrängten duftenden Blumen und ihre schwächliche weiße Gestalt. Lässig stützte sie ihren Arm auf den zu hohen Griff des Schirmes, und wie sie langsam bergab schritt, glitt ihr Umriß vom lichten Himmel ab auf den weißblühenden Wiesenhang, der steil wie eine Wand hinter ihr emporstieg. Fast körperlos schien

sie; nur ihr eignes weißes Bild, das sich in fremden Linien von den Blüten und [dem] Stengelgewirr der narzissenübersäten Tapete hob. [21f.]

Obwohl Beer-Hofmann zu einer ähnlichen Stelle [→ *Der Tod Georgs* 10] einmal selbst eine Bildvorlage angegeben hat, und zwar ausgerechnet Andrea Mantegnas *Heiligen Georg* [→ Schnitzler-Briefwechsel 140f.], und obwohl auch seine Entwurfsnotizen dazu einige Quattrocento-Gemälde nennen [→ Hank 97f.], ist die zitierte Passage mit ihrer freilich unbestreitbaren Fin de siècle-Technik gleichsam als Muster-Ekphrase eines ‚Art nouveau‘-Frauenbildnisses gelesen worden. Für dieses und die zahllosen weiteren ‚erzählten Bilder‘ im Text hat man neben Gustav Klimts *Bildnis der Margarethe Stonborough-Wittgenstein* und John Everett Millais präraffaelitischer *Ophelia* auch Werke von Ferdinand Hodler, Claude Monet, Auguste Rodin und vieler anderer als ‚Vor-Bilder‘ assoziiert [→ Bianconi; Fischer 1971; Fischer 1978, 201; Iskra 9f.; Inderwisch; Paetzke 75–77; Scheible; Scherer 199–201; Viering]. Als ganz singuläre literarische Entsprechung der Jugendstil-Ästhetik behauptet die Novelle mit ihren eindrücklichen Inszenierungen künstlerischer ‚Augen-Blicke‘ denn auch ihren literaturgeschichtlichen Rang.

Von Beer-Hofmann, der auch sein eigenes Image gerne stilisierte und im Kreis des *Jungen Wien* zuweilen als Dandy, dabei aber als durchaus respektierte Autorität in Geschmacksfragen auftrat, sind Aufzeichnungen zu Kunstwerken nur im Rahmen der schmalen Notizen zu seiner klassischen Italienreise (1894) überliefert. Wie die Landschafts- und Menschenbeschreibungen gelten sie einer Pikturalität, die als exklusive ästhetische Sphäre erfahren und gedeutet wird:

Bernardo Luini. Einfluß Leonardos, aber seine Figuren denken weniger. Er liebt zarte mandelförmige

Ovale der Madonnen. Figuren leiden und freuen sich aber in dünnerer Luft als Erdenluft, sie atmen leicht und mühelos. Sie sehen klug und vornehm aus, keine Resignation in ihrer Anmut. [*Italienische Reiseaufzeichnungen* 281]

Zur zeitgenössischen Kunst der Wiener Sezession hatte Beer-Hofmann hingegen konkrete Beziehungen: Seine Villa im Wiener ‚Cottage‘-Viertel wurde von Josef Hoffmann 1905/1906 errichtet; Beer-Hofmanns Goethe-Inszenierungen, *Iphigenie auf Tauris* für die Salzburger Festspiele 1928 und *Faust* am Wiener Burgtheater 1931, stammte der Bühnenbildner Alfred Roller aus.

Für seine eigenen Dramen schuf Beer-Hofmann, der selbst ein begabter Zeichner war, zahlreiche Dekorations- und Kostümentwürfe; die beiden Pantomimen *Pierrot Hypnotiseur* (1892) und *Das goldene Pferd* (1921/1922) sollten überhaupt als Visualisierungen traumhafter Bilder verstanden werden. Das historische Trauerspiel *Der Graf von Charolais* (1904) dagegen enthält eine signifikante Szene in einer kahlen Wirtsstube, in der der alte, blinde Wirt Bilder an den Wänden beschreibt, die angeblich die Geschichte vom verlorenen Sohn erzählen – während sein eigener Sohn diese Gemälde längst verkauft hat. Die perplexen Frage des angesprochenen Gastes, „Wo sind denn Bilder?“ [27], begleitet diesen Moment ‚blinden Sehens‘: An die Stelle der verschwundenen materiellen Bildträger soll die Bilderinnerung des Publikums treten und sich gleichsam auf die weiße Bühnenwand werfen. Während diese Sequenz die visuelle Obsession der Jahrhundertwende mediengeschichtlich aufschlussreich reflektiert, unterwirft sich Beer-Hofmanns späterer Bibelzyklus *Die Historie von König David* keineswegs einem orthodoxen Bilderverbot: Das Vorspiel *Jaákobs Traum* (1918) – das 1919 in der Ausstattung Alfred Rollers am Wiener Burgtheater uraufgeführt wurde –, *Der junge David* (1933) und *Vorspiel auf dem Theater zu König David* (1936) inszenieren statische ‚Bilder‘ der gläubigen Versenkung. Die Regieanweisungen lesen sich häufig als Ekphrasen zu einem imaginären Bilderschatz, der aus dem kollektiven

jüdischen Gedächtnis abgerufen und auf der Bühne aktualisiert wird:

Es hellt sich. In blauem Mondlicht die steinerne Tenne des Boas. Auf der ebenen Felsplatte, zu Haufen gelehnt, aufrechte Garbenbündel. Davor zum Lager ausgebreitet Büschel leerer Halme. Auf dem Lager, schlafend, die Glieder gelöst – Ruth. Ihr Kopf ruht in der Beuge des linken Armes. Eine Decke ist über sie bis zur Brust gebreitet. Ihr zu Häupten, auf quergeschichteten Garben sitzend, hält Boas Wacht. Sein Blick empor zum überstürzten Himmel, an dem – über Ruths Haupt – silbern die schlanke Sichel des neuen Mondes steht.

Das Bild verdämmert. [129]

KF

Texte

Große Richard Beer-Hofmann-Ausgabe. 8 Bde. Hg. v. Günter Helmes, Michael M. Schardt u. Andreas Thomasberger. Paderborn 1993–2002
Der Graf von Charolais, Bd. 4, S. 5–235
Die Historie von König David [= Bd. 5]
Italienische Reiseaufzeichnungen aus dem Jahre 1894, Bd. 1, S. 277–284
Das Kind, Bd. 2, S. 7–82
Der Tod Georgs [= Bd. 3]

*

Arthur Schnitzler/Richard Beer-Hofmann: Briefwechsel 1891–1931. Hg. v. Konstanze Flieidl. Wien 1992

Sekundärliteratur (in Auswahl)

Bianconi, Gabriella: Elemente des Jugendstils in der Erzählung Richard Beer-Hofmanns ‚Der Tod Georgs‘. In Heinz Rupp/Hans-Gert Roloff (Hg.): Akten des VI. Internationalen Germanistenkongresses Basel 1980. Bern 1980, Tl. 3, S. 374–381
 Fischer, Jens Malte: Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche. München 1978 [S. 197–204]
 Fischer, Jens Malte: Richard Beer-Hofmann. ‚Der Tod Georgs‘. Sprachstil, Leitmotiv und Jugendstil in einer Erzählung der Jahrhundertwende. In: Sprachkunst 2 (1971), S. 211–227
 Hank, Rainer: Mortifikation und Beschwörung. Zur Veränderung ästhetischer Wahrnehmung in der Moderne am Beispiel des Frühwerkes Richard Beer-Hofmanns. Frankfurt 1984

- Inderwisch, Karin C.: Augen – Blicke bei Richard Beer-Hofmann. Oldenburg 1998
- Iskra, Wolfgang: Die Darstellung des Sichtbaren in der dichterischen Prosa um 1900. Münster 1967
- Paetzke, Iris: Traum und Wirklichkeit des Ästheten. Richard Beer-Hofmann: „Der Tod Georgs“. In: I. P.: Erzählen in der Wiener Moderne. Tübingen 1992, S. 71–93, 164–175
- Scheible, Hartmut: Literarischer Jugendstil in Wien. Eine Einführung. München 1984 [S. 93–171]
- Scherer, Stefan: Richard Beer-Hofmann und die Wiener Moderne. Tübingen 1999
- Viering, Jürgen: Jugendstil und Empfindsamkeit. Zu Richard Beer-Hofmanns ‚Der Tod Georgs‘. In: Euphorion 71 (1977), S. 180–194

Walter Benjamin

* 1892 Berlin – † 1940 Portbou



Franz Kafka, etwa vier Jahre alt (1887/1888)

Damals sind jene Ateliers mit ihren Draperien und Palmen, Gobelins und Staffeleien entstanden, die so zweideutig zwischen Exekution und Repräsentation, Folterkammer und Thronsaal schwanken und aus denen ein erschütterndes Zeugnis ein frühes Bildnis von Kafka bringt. Da steht in einem engen, gleichsam demütigenden, mit Posamenten überladenen Kinderanzug der ungefähr sechsjährige [!] Knabe in einer Art von Wintergartenlandschaft. Palmenwedel starren im Hintergrund. Und als gelte es, diese gepolsterten Tropen noch stickiger und schwüler zu machen, trägt das Modell in der Linken einen unmäßig großen Hut mit breiter Krempe, wie ihn Spanier haben. Gewiß, daß es in diesem Arrangement verschwände, wenn nicht die unermesslich traurigen Augen diese ihnen vorbestimmte Landschaft beherrschen würden.

Dies Bild in seiner uferlosen Trauer ist ein Pendant der frühen Photographie, auf welcher die Menschen noch nicht abgesprengt und gottverloren in die Welt sahen wie hier der Knabe. Es war eine Aura um sie, ein Medium, das ihrem Blick, indem er es durchdringt, die Fülle und die Sicherheit gibt.

[*Kleine Geschichte der Photographie* 375f.]

Walter Benjamins Auseinandersetzung mit Bildender Kunst und Medienästhetik ist umfangreich und mannigfaltig [→ *Kaiserpanorama, Über die Malerei oder Zeichen und Mal, Zur Malerei*]. ‚Bild‘ sei „derjenige Begriff, der in Benjamins Texten in den vielfältigsten Perspektiven und Kombinationen erscheint“ [Weigel 1992, 57; → Schöttker; Weigel 2004].

Grundlegende medienästhetische Überlegungen trifft Benjamin in dem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935/1936), in welchem er dem Terminus ‚Aura‘ eine spezifische Bedeutung gibt [→ Braungart, Schweggenhäuser, Schwing, Stiegler]. Unter ‚Aura‘ sei die „Einzigkeit“ eines Kunstwerkes zu verstehen, die erst durch moderne Vervielfältigungsmöglichkeiten hintergangen werden kann. Wesentliches ‚Reproduktionsmittel‘ ist die Fotografie [441, → Haupt, Stiegler].

In diesem Essay kommt Benjamin auch auf die Legende vom chinesischen Maler zu sprechen, der in seinem Bild verschwindet [→ *Kierkegaard, Die Mummerehlen*]. Er liest diese Geschichte aus rezeptionsästhetischer Perspektive als Metapher für den Betrachter, der sich in das Kunstwerk versenkt, im Gegensatz zur „zerstreuende[n] Aneignung von Rezipienten“, die sich „vor dem Werk nicht ‚zusammennehmen‘“ [Greiner 188].

In der *Kleinen Geschichte der Photographie* (1931) beschäftigt sich Benjamin unter anderem mit den Anfängen dieses Mediums, der Daguerrotypie; mit dem Verhältnis von Fotografie und Malerei [→ *Gisèle Freund, Malerei und Graphik, Pariser Brief (2)*]; mit den erheblichen Einflüssen der Fotografie auf die Porträtmalerei [→ *Daguerre oder die Panoramen, Gisèle Freund, Pariser Brief (2)*]; mit surrealistischer Fotografie und der Pionierleistung des schottischen Fotografen David Octavius Hill. Er versucht den mythischen Gehalt des Mediums zu ergrün-

den und erläutert die Begriffe ‚Aura‘ und ‚Chock‘ [→ Weigel 2003]. Schließlich geht er dem Verhältnis von Modell und Fotografie nach [→ 372f.], beispielsweise anhand eines Fotos, das Kafka als Kind zeigt [→ *Franz Kafka*]. Nicht zuletzt beschreibt er die Auswirkungen neuer Technologien auf die Wahrnehmung [→ Stiegler].

Der Rolle der Fotografie bei der Vermarktung von Malerei widmet sich Benjamin vor allem im zweiten *Pariser Brief: Malerei und Photographie* (1936) und thematisiert dabei auch das komplexe Verhältnis zwischen Kunst und Ware [→ *Gisèle Freund*].

Die Texte der Sammlung *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* sind wohl „am eindeutigsten als Vergegenwärtigung von Bildräumen zu bezeichnen“ [Weigel 1992, 57; → Schütz]. Es handelt sich dabei auch um ganz konkrete ‚Bildräume‘: In *Tiergarten* und *Siegessäule* (1933) werden die Orientierungsfunktion und die politische Bedeutung von Denkmälern untersucht.

Das bekannteste und einflussreichste Kunstzitat Benjamins stammt aus der Abhandlung *Über den Begriff der Geschichte* (1940): Paul Klees aquarellierte Zeichnung *Angelus Novus*, die Benjamin 1921 erwarb, wird dort als Darstellung des ‚Engels der Geschichte‘ gedeutet [→ 697]. Die Rezeption des Bildes ist damit wesentlich geprägt durch Benjamins Text: Das Bild sei deswegen „weltberühmt, weil Benjamin es analysiert hat“ [Djerassi 60, → Apel 167], und es sei „längst nicht mehr möglich [...], über das Bild zu sprechen, ohne an seinen Besitzer zu erinnern und dessen Gedanken zu rekonstruieren“ [Eberlein 8]. Klees Engel sei ein „Reflexionsbild für die Ausleuchtung eines Begriffs“ [Weigel 2006, 18]. Dabei sind die Bezüge zwischen dem beschriebenen *Angelus Novus* und dem ‚Engel der Geschichte‘ vielfältig denkbar [→ Eberlein 33f.].

Weitere Schriften Benjamins gelten beispielsweise James Ensor [→ *James Ensor wird 70 Jahre, Möbel und Masken*] und Antoine Wiertz [→ *Antoine Wiertz*]. Mehrere Essays konzentrieren sich auf die Interdependenzen von Schrift und Bild in Kinderbüchern und bestimmen



Paul Klee, *Angelus Novus* (1920)

Es gibt ein Bild von Klee, das *Angelus Novus* heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammensetzen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm.

[*Über den Begriff der Geschichte* 697f.]

deren pädagogischen beziehungsweise historischen Wert [→ „*Alte vergessene Kinderbücher*“, *Ausicht ins Kinderbuch*, *Über die Fläche des unfarbigen Bilderbuches*, *Zu einer Arbeit über die Schönheit farbiger Bilder in Kinderbüchern*]. Benjamins Reflexionen über diese Bilder, insbesondere über die Illustrationen von Johann Peter Lyser, zielen dabei

auf „metaphysische Fragen des Bildes“ [Schöttker 15].

Von enormer wirkungsgeschichtlicher Bedeutung sind auch die Passagen zu Albrecht Dürers Kupferstich *Melencolia I* in der Abhandlung *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928) [→ Weigel 2006, 17], die den „Zusammenhang von Bildern und Denkweisen“ entwickeln und „eine poetische Bildform wie die der Allegorie auf eine Erfahrungsform wie die der Melancholie“ zurückführen [Schöttker 17].

MR

Texte

Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1972 ff.

„*Alte vergessene Kinderbücher*“ [1924], Bd. III, S. 14–22

Antoine Wiertz. Gedanken und Gesichte eines Geköpften [1929], Bd. IV.2, S. 805–808

Aussicht ins Kinderbuch [1926], Bd. IV.2, S. 609–615

Daguerre oder die Panoramen [aus: *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts*, 1935], Bd. V.1, S. 45–59

Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages [1934], Bd. II.2, S. 409–438

Gisèle Freund, La photographie en France au dix-neuvième siècle. Essai de sociologie et d'esthétique [...] [1938], Bd. III, S. 542–544

James Ensor wird 70 Jahre [1930], Bd. IV.1, S. 565–567

Kaiserpanorama [aus: *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, 1933], Bd. IV.1, S. 239f.

Kierkegaard. Das Ende des philosophischen Idealismus [1933], Bd. III, S. 380–383

Kleine Geschichte der Photographie, Bd. II.1, S. 368–385

Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [Erste Fassung], Bd. I.2, S. 431–469

Malerei und Graphik [1917], Bd. IV.2, S. 602f.
Möbel und Masken. Zur Ausstellung James Ensor bei Barbazanges, Paris [1926], Bd. IV.1, S. 477–479

Die Mummerehlen [aus: *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, 1933], Bd. IV.1, S. 260–263

Pariser Brief (2). Malerei und Photographie, Bd. III, S. 495–507

Siegessäule [aus: *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, 1933], Bd. IV.1, S. 240–242

Tiergarten [aus: *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, 1933], Bd. IV.1, S. 237–239

Über den Begriff der Geschichte, Bd. I.2, S. 691–704

Über die Fläche des unfarbigen Bilderbuches [1918/1919], Bd. VI, S. 112f.

Über die Malerei oder Zeichen und Mal [1917], Bd. II.2, S. 603–607

Ursprung des deutschen Trauerspiels, Bd. I.1., S. 203–430

Zu einer Arbeit über die Schönheit farbiger Bilder in Kinderbüchern. Bei Gelegenheit des Lyser [1918–1921], Bd. VI, S. 123–125

Zur Malerei [~ 1919–1921], Bd. VI, S. 113f.

Sekundärliteratur (in Auswahl)

Apel, Friedmar: Das Glück und der Himmel der Geschichte, Benjamin. In: F. A.: Himmelssehnsucht. Die Sichtbarkeit der Engel in der romantischen Literatur und Kunst sowie bei Klee, Rilke und Benjamin. Paderborn 1994, S. 165–170

Berg, Ronald: Die Ikone des Realen. Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes. München 2001

Braungart, Wolfgang: Walter Benjamin, Stefan George und die Frühgeschichte des Begriffs der Aura. Anmerkungen mit Blick auf die Geschichte des fotografischen Porträts. In: *Castrum Peregrini* 46 (1997), H. 230, S. 38–51

Caygill, Howard: Walter Benjamin. The Colour of Experience. London/New York 1998

Darby, David: Photography, Narrative, and the Landscape of Memory in Walter Benjamin's Berlin. In: *The Germanic Review* 75 (2000), H. 3, S. 210–225

Downing, Eric: After Images. Photography, Archaeology, and Psychoanalysis and the Tradition of Bildung. Detroit 2006 [S. 167–269]

Duttlinger, Carolin: Imaginary Encounters. Walter Benjamin and the Aura of Photography. In: *Poetics Today* 29 (2008), H. 1, S. 79–101

Eberlein, Johann Konrad: „Angelus Novus“. Paul Klees Bild und Walter Benjamins Deutung. Freiburg im Breisgau/Berlin 2006

Greiner, Bernhard: Hinübergehen in das Bild und Errichten der Grenze. Der Mythos vom chinesischen Maler bei Bloch und Benjamin und Kafkas Erzählung *Beim Bau der chinesischen Mauer*. In: Jürgen Wertheimer/Susanne Göße (Hg.): *Zeichen lesen, Lese-Zeichen*. Kultursemiotische

- Vergleiche von Leseweisen in Deutschland und China. Tübingen 1999, S. 175–199
- Haupt, Sabine: „Rotdunkel“. Vom Ektoplasma zur Aura. Fotografie und Okkultismus bei Thomas Mann und Walter Benjamin. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 120 (2001), H. 4, S. 540–570
- Konersmann, Ralf: Der Engel der Geschichte. In: R. K.: Erstarrte Unruhe. Walter Benjamins Begriff der Geschichte. Frankfurt a. M. 1991, S. 121–127
- Krauss, Rolf H.: Walter Benjamin und der neue Blick auf die Photographie. Ostfildern 1998
- Matsui, Takaoki: Walter Benjamin und die Kunst des Graphischen. Photo-Graphie, Malerei, Graphik. Diss. Berlin 2008 [online: <http://edoc.hu-berlin.de/dissertationen/matsui-takaoki-2008-02-20/PDF/matsui.pdf>]
- Schöttker, Detlev (Hg.): Schrift Bilder Denken. Walter Benjamin und die Künste. Frankfurt a. M. 2004
- Bürger, Peter: Benjamins Kunsttheorie. Möglichkeiten und Grenzen ihrer Aktualisierbarkeit, S. 168–183
- Grasskamp, Walter: Der Autor als Reproduktion. Benjamin im Porträt, S. 194–207
- Kimmich, Dorothee: „Nur was uns anschaut sehen wir“. Benjamin und die Welt der Dinge, S. 156–167
- Köhn, Eckhardt: „Nichts gegen die Illustrierte!“ Benjamin, der Berliner Konstruktivismus und das avantgardistische Objekt, S. 48–69
- Lindner, Burkhardt: Mickey Mouse und Charlie Chaplin. Benjamins Utopie der Massenkunst, S. 144–155
- Schöttker, Detlev: Benjamins Bilderwelten. Objekte, Theorien, Wirkungen, S. 10–29
- Schütz, Erhard: Benjamins Berlin. Wiedergewinnung des Entfernten, S. 32–47
- Stiegler, Bernd: Benjamin und die Photographie. Zum historischen Index der Bilder, S. 128–143
- Weigel, Sigrid: Bildwissenschaft aus dem „Geiste wahrer Philologie“. Benjamins Wahlverwandtschaft mit der „neuen Kunstwissenschaft“ und der Warburg-Schule, S. 112–127
- Schweppenhäuser, Gerhard: Bildkraft, prismatische Arbeit und ideologische Spiegelwelten. Medienästhetik und Photographie bei Walter Benjamin. In: G. S.: Die Fluchtbahn des Subjekts. Beiträge zu Ästhetik und Kulturphilosophie. Münster 2001, S. 185–206
- Schwering, Gregor: Walter Benjamin und Walter Serner. Optisch-Unbewusstes und Schaulust. Zur Signatur eines Mediumumbruchs. In: Sprache und Literatur 35 (2004), H. 93, S. 14–24
- Stiegler, Bernd: Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert. München 2001
- Wagner, Gerhard: Dialektische Kontraste. Walter Benjamin über die mimetische Konkurrenz von Schrift- und Bildkultur. In: Weimarer Beiträge 43 (1997), H. 4, S. 485–502
- Weigel, Sigrid (Hg.): Leib- und Bildraum. Lektüren nach Benjamin. Köln/Weimar/Wien 1992
- Deppner, Martin Roman: Körperräume und Leibbilder. Die „profane Erleuchtung“ der Kunst, S. 101–162
- Koch, Gertrud: Kosmos im Film. Zum Raumkonzept von Benjamins „Kunstwerk“-Essay, S. 35–48
- Weigel, Sigrid: Passagen und Spuren des ‚Leib- und Bildraums‘ in Benjamins Schriften, S. 49–64
- Weigel, Sigrid: Technische Frage und Detail. Walter Benjamins Theorie optischer Medien. In: Peter Berz/Annette Bitsch/Bernhard Siegert (Hg.): FAKtisch. Festschrift für Friedrich Kittler zum 60. Geburtstag. München 2003, S. 149–161
- Weigel, Sigrid: Die unbekanntenen Meisterwerke in Benjamins Bildergalerie. In: Trajekte 7 (2006), H. 13, S. 15–22
- Weigel, Sigrid: Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder. Frankfurt a. M. 2008 [S. 228–332]
- Werckmeister, Otto Karl: Walter Benjamin, Paul Klee und der ‚Engel der Geschichte‘. In: Neue Rundschau 87 (1976), H. 1, S. 16–41
- *
- Djerassi, Carl: „Wehe, Sie schreiben das!“ [Interview]. In: Der Falter (2008), Nr. 28, S. 60 f.
- Scholem, Gershom: Walter Benjamin und sein Engel [1972]. In: G. S.: Walter Benjamin und sein Engel. Vierzehn Aufsätze und kleine Beiträge. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1983, S. 35–72

Gottfried Benn

* 1886 Mansfeld – † 1956 Berlin

Das im sogenannten expressionistischen Jahrzehnt zwischen 1910 und 1920 so intensive und angeregte Verhältnis zwischen Literatur und Bildkunst bezeichnet einen wichtigen, wenngleich oft bloß über Andeutungen vermittelten Hintergrund von Gottfried Benns Schaffen [→ *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts*]. Überhaupt scheint sein Werk „ohne den Bezug auf die bildenden Künste aller Zeiten undenkbar“ [Rumold 187, → Asendorff, Lohner 7]. Es enthält – neben zahlreichen Andeutungen, der „eklektisch und kompilatorisch“ verfahrenen Erwähnung konkreter Namen in literarischen Texten [Grimm 211] – auch zahlreiche theoretische Arbeiten, die sich mit Fragen der damals zeitgenössischen Kunst und ihrer gesellschaftlichen Bedeutung auseinandersetzen. Im *Bekanntnis zum Expressionismus* (1933), in dem Benn die als ‚entartet‘ diffamierten Vertreter der Strömung gegen jene barbarische Gesinnung des Nationalsozialismus verteidigt, an dessen positive gesellschaftlich befreiende Erneuerung er selbst bis dahin noch geglaubt hat, nennt er eine ganze Reihe von Malern, etwa Paul Klee, Franz Marc sowie August Macke oder Ernst Ludwig Kirchner und Karl Schmidt-Rottluff, betont aber zugleich, „daß der Expressionismus keine deutsche Frivolität war [...], sondern ein europäischer Stil. [...] Picasso ist Spanier; Léger, Braque Franzosen; Carrà, Chirico Italiener; Archipenko, Kandinsky Russen; Masereel Flame; Brancusi Rumäne; Kokoschka Österreicher“. Es handle sich, so Benn, um ein „neues geschichtliches Sein [...] von erklärt revolutionärem Charakter“ [*Expressionismus* 78], als dessen wichtigster Vertreter in Italien Filippo Marinetti erwähnt wird [→ *Rede auf Marinetti*]. Indem Benn versucht, neben der Modernität sowie der geistes- und sozialgeschichtlichen Voraussetzungen der neuen, gewissermaßen unabdingbaren Kunstrichtung zugleich deren vermeintlich wichtige Funk-

tion für den Faschismus beziehungsweise Nationalsozialismus aufzuzeigen, erweist sich die grundlegende Problematik seiner politischen Fehleinschätzung, die sich ihm ab Mitte 1934 selbst deutlich offenbart und ihn in die innere Emigration geführt hat.

In *Epilog und lyrisches Ich* (1928) finden sich mit den Anklängen an den bildschöpferischen Sprachprozess Parallelen zur Kunst des Expressionismus. So etwa sind die „Befreundung für Blau“ und der „ligurische Komplex“ Elemente, welche die Bilder der ‚Brücke‘-Maler Franz Marc (*Der blaue Reiter*) oder August Macke und noch früher die eines Paul Cézanne prägen [132, → *Expressionismus* 80, *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts* 209/214; → Requadt, Risse]. In seiner Rede zur Aufnahme in die Preußische Akademie der Künste 1932 – damaliger Präsident ist Max Liebermann [→ *Doppelleben* 86] – spricht Benn vom „Rauschreich“ und „Südsee-Einbruch“ in die Wirklichkeit der Kunst, welcher „nicht auf logisch-empirischen, sondern auf halluzinatorisch-kongestiven Mechanismen“ beruhe. Er zitiert „van Goghs Formel: ‚Ich rechne nur mit der Erregung gewisser Augenblicke““ [*Akademie-Rede* 390f.]. Auch die Gemälde eines Emil Nolde [→ *Expressionismus* 76] oder Paul Gauguin [→ *Doppelleben* 168f., *Kunst und Drittes Reich* 273], die Holzschnitte des Expressionismus sowie die um 1910 einsetzende Begeisterung für die ‚primitive‘ Kunst der Völker Afrikas, Südamerikas oder Polynesiens erweisen sich in diesem Zusammenhang als bedeutend [→ Einstein 1921], da sie eine „Urschicht“ des Daseins mittels der „Mythe und ihren Bildern“ beschwören [*Lebensweg eines Intellektualisten* 163f.]. In einer Reihe von Gedichten [→ *Meer- und Wandersagen, Osterinsel, Palau*] enthält *Schutt* (1922) die deutlichste Anspielung auf den auf Tahiti lebenden Paul Gauguin [→ Holthusen 89ff.]. In dem kurzen Text *Rivera* (1944) beschäftigt sich Benn mit diesem „größten Maler

des Jahrhunderts“ [346; → Asendorff 239ff.] und mit dessen Fresken von Cuernavaca über die Kolonialisierung Mexikos.

Exemplarisch für die moderne Kunst steht Pablo Picasso in der dramatischen Szene *Der Vermessungsdirigent* (1919). Sein Werk stellt nicht Wirklichkeit dar, sondern vermag sie neu zu schöpfen. Dies zeigt sich in der Gegenüberstellung der Kunstfigur des Malers mit dem am übersteigerten Rationalismus der Welt, aber auch des eigenen Ich zugrunde gehenden Arzt Pameelen. „[W]ir werden nicht geboren, wir erschaffen uns“ [67], lautet Picassos zentraler Schlusssatz, der auf die Überwindung der Partikularität des Bewusstseins durch das in der Kunst entstehende Neue verweist [→ Loose 71ff.]. Dem ließe sich das von Henri Matisse (*Stilleben mit Asphodelen*) angeregte vierzeilige Gedicht *Henri Matisse: „Asphodèles“* (1943) gegenüberstellen, das die römische Unterwelt- und Fruchtbarkeitsgöttin Proserpina und damit den auch bei Friedrich Nietzsche betonten Zusammenhang des Schöpferischen mit der Zerstörung erwähnt [→ Wolf, bes. 99–118].

Benns Beschäftigung mit der Antike [→ u. a. *Dorische Welt*; → Homeyer] und seine Faszination für die ‚alten Meister‘ der Renaissance – so auch Albrecht Dürer [→ u. a. *Kunst und Drittes Reich* 277/284] – gibt eine Stelle im *Roman des Phänotyp* (1949) wieder, die zugleich ein eindrucksvolles Beispiel dafür bietet, wie seine Dichtung von einer bildhaft-visionären, zur inneren Schau anregenden Imagination Ausgang nimmt. „Schon summarisches Überblicken, Überblättern schafft manchmal einen leichten Rausch. Venusse, Ariadnen, Galatheen erheben sich [...]. Das unmittelbare Erleben tritt zurück. Es brennen die Bilder, ihr unerschöpflicher beschirmter Traum. Sie entföhren“ [*Roman des Phänotyp* 405f.]. In einem Kunstband [→ Das weibliche Schönheitsideal in der Malerei] entdeckt Benn „herrliche Bilder aus allen Epochen der Malerei – welche unbeschreibliche Fülle von Exterieurs, Bewegungen, Gewändern, Begleitpersonen, Mythen, Vorfällen, Göttertaten. [...] Welten im Strom und Welten in Bannung gleichzeitig der Wirklichkeit wie der Überhöhung“ [*Doppelleben* 141].



Paul Gauguin, *Nevermore* (1897)

Spuk. Alle Skalen
toset die Seele bei Nacht,
Griff und Kuß und die fahlen
Fratzen, wenn man erwacht.
Bruch, und ach deine Züge
Alle funkelnd von Flor,
Maréchal Niel der Lüge –
Never-, o nevermore.

Schutt, alle Trümmer
Liegen morgens so bloß,
wahr ist immer nur eines:
du und das Grenzenlos –

[Schutt 60]

Die Kunstwerke mit antiken und mythischen Sujets (unter anderem von Piero di Cosimo, Tizian und Peter Paul Rubens) setzen eine in sich abgeschlossene Wirklichkeit voraus, umgekehrt lassen sie in der Simultaneität der Sin-



Piero di Cosimo, *Tod der Procris* (~1500)

Procris stürzt aus dem Gebüsch, schlägt flach zu Boden, über ihr Cephalos mit einem langen geschlitzten Ohr, der Jäger, er glaubte, das Rauschen von verstecktem Wild zu hören, er ist der Gatte und nun durch den geworfenen Jagdspieß der Mörder, ihre Sandalen sind brezelartig verschnürt und ausgestanzt, an ihnen trauert der dunkle schöne Hund.

[*Roman des Phänotyp* 406]

neseindrücke des Betrachters, ihrer ‚Plötzlichkeit‘ [→ Bohrer, Wolf 103], eine neue Realität entstehen, die mit den Erfahrungen des frühen 20. Jahrhunderts korrespondiert.

Beispielhaft für diese über Andeutungen, Anspielungen und Assoziationen vermittelte Wirkung der Kunst als Mittel der Bildberauschung sowie als Anregung zur Literatur ist der Prosatext *Der Garten von Arles* (1920), der als „absolute Wortkunst“, als Benns „radikalstes literarisches Experiment“ aufgefasst wurde [Rumold 186]. Zwar wird der Name Vincent van Goghs kein einziges Mal direkt erwähnt, dennoch bezieht sich die Aneinanderreihung ausdrucksstarker Wortketten mit symbolhafter Wirkung auf den Wegbereiter bzw. ersten Vertreter des Expressionismus [→ Einstein 1926]. Neben dem *Nachtcafé an der Place Lamartine in Arles*, das Benn zu seinem 1912–1914 entstandenen Gedichtzyklus *Nachtcafé* inspiriert haben könnte, schuf van Gogh in Südfrankreich seine Bilder von Sonnenblumen, Weizenfeldern sowie Park- und Gartenlandschaften. Die „Wirklichkeitszertrümmerung“ [*Expressionismus* 79] und Dissoziation des „gezeichnete[n] Ich“ und seiner „Leere“ [*Nur zwei Dinge* 320], aber auch die Tragik des Künstlerindividuum zwischen Genie und Wahnsinn sind in der Persönlichkeit des Malers vermittelt. Benns Text kann als „phänomenologische Interpretation der Malerei van Goghs“ im Sinne einer Auflösung der Begriffe in Kunst verstanden werden, das heißt „als das Produkt von Vision und Kalkül“ [Rumold 192], von kreativ-schöpferischer Intuition und analytischer Durchdringung der Realität.

Eine Beeinflussung der Malerei durch die Dichtung zeigt sich am Beispiel des mit Benn ab 1924 befreundeten George Grosz. Dieser wurde durch die *Nachtcafé*-Gedichte zu seinem gleichnamigen Bild von 1918 angeregt, das eine Widmung an den Schriftsteller trägt [→ Benn. Sein Leben in Bildern und Texten 94]. Als verbindendes Element einer ganzen Serie ähnlicher Großstadtszenen, die wie Benns Lyrik die Wirklichkeit des Berliner Alltags überzeichnet darstellen [→ u.a. *Bilder*], lässt sich die „Ästhetik des Hässlichen“ hervorheben [Vietta 64].

Erwähnenswert auf biografischer Ebene sind weiters freundschaftliche Kontakte mit Herwarth Walden [→ *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts* 209], der Bildhauerin und Grafikerin Renée Sintenis [→ *Doppelleben* 118], dem expressionistischen Maler Karl Hofer [→ *Expressionismus* 78], dem Maler Ludwig Meidner (er gestaltete den Umschlag von Benns Gedichtband *Söhne* von 1913), der Fotografin Frieda Gertrud Riess, dem Kunsthistoriker und Schriftsteller Carl Einstein [→ *Doppelleben* 86/140], dem Kunstsammler und Grafiker Emil Preetorius [→ *An Emil Preetorius*; → Asendorff 257ff., Schmiele 375, Schünemann 120f.] sowie den Kunsthändlern Alfred Flechtheim [→ *Doppelleben* 86] und Franz M. Zatzstein [→ u.a. *Doppelleben* 173f.].

Bernhard Judex

Texte

- Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe. In Verbindung mit Ilse Benn. Hg. v. Gerhard Schuster u. Holger Hof. Stuttgart 1986–2003
- Akademie-Rede*, Bd. 3, S. 386–393
- An Emil Preetorius* [1954], Bd. 6, S. 154–157
- Bilder* [1943], Bd. 1, S. 187
- Doppelleben* [1950], Bd. 5, S. 83–176
- Dorische Welt. Eine Untersuchung über die Beziehung von Kunst und Macht* [1934], Bd. 4, S. 124–153
- Epilog und lyrisches Ich*, Bd. 3, S. 127–133
- Expressionismus [= Bekenntnis zum Expressionismus]*, Bd. 4, S. 76–90
- Der Garten von Arles*, Bd. 3, S. 110–119
- Henri Matisse: „Asphodèles“*, Bd. 1, S. 207
- Kunst und Drittes Reich* [1949], Bd. 4, S. 266–287
- Lebensweg eines Intellektualisten* [1934], Bd. 4, S. 154–197
- Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts* [1955], Bd. 6, S. 208–220
- Nur zwei Dinge* [1953], Bd. 1, S. 320
- Meer- und Wandersagen* [1925], Bd. 1, S. 62f.
- Nachtcafé* [1912], Bd. 1, S. 19
- Osterinsel* [1927], Bd. 1, S. 66f.
- Palau* [1922], Bd. 1, S. 58f.
- Rede auf Marinetti* [1934], Bd. 4, S. 117–120
- Rivera*, Bd. 4, S. 346f.
- Roman des Phänotyp*, Bd. 4, S. 388–435
- Schutt*, Bd. 1, S. 60f.
- Der Vermessungsdirigent*, Bd. 7/1, S. 35–67

Sekundärliteratur (in Auswahl)

- Asendorff, Winfried: „Überhaupt Bilder haben manchmal große Macht über mich“. Kunst und Künstlertum im Werk Benns. In: Wolfgang Peitz (Hg.): Denken in Widersprüchen. Korrelarien zur Gottfried-Benn-Forschung. Freiburg im Breisgau 1972, S. 225–281
- Benn. Sein Leben in Bildern und Texten. Zusammenge stellt von Holger Hof. Stuttgart 2007
- Bohrer, Karl Heinz: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins. Frankfurt a. M. 1981
- Hillebrand, Bruno (Hg.): Gottfried Benn. Darmstadt 1979
- Grimm, Reinhold: Die problematischen ‚Probleme der Lyrik‘, S. 206–239
- Homeyer, Helene: Gottfried Benn und die Antike, S. 83–96
- Requadt, Paul: Gottfried Benn und das „südliche Wort“, S. 153–176
- Schmiele, Corona: Die räumliche Frage in der Lyrik Gottfried Benns, S. 367–378
- Holthusen, Hans Egon: Vom Eigensinn der Literatur. Kritische Versuche aus den achtziger Jahren. Stuttgart 1989
- Lohner, Edgar: Passion und Intellekt. Die Lyrik Gottfried Benns. Frankfurt a. M. 1986
- Loose, Gerhard: Die Ästhetik Gottfried Benns. Frankfurt a. M. 1961
- Risse, Heinz: Paul Cézanne und Gottfried Benn. München 1957
- Rumold, Rainer: Gottfried Benn und der Expressionismus. Provokation des Lesers; absolute Dichtung. Königstein/Ts. 1982
- Schünemann, Peter: Gottfried Benn. München 1977
- Vietta, Silvio/Kemper, Hans-Georg: Expressionismus. München 1975
- Wolf, Andreas: Ausdruckswelt. Eine Studie über Nihilismus und Kunst bei Benn und Nietzsche. Hildesheim/Zürich/New York 1988

Quellen

- Das weibliche Schönheitsideal in der Malerei. 200 Nachbildungen mit geschichtlicher Einführung und Erläuterungen von Hanns Schulze. Jena 1912
- Einstein, Carl: Afrikanische Plastik. Berlin 1921
- Einstein, Carl: Die Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin 1926

Thomas Bernhard

* 1931 Heerlen – † 1989 Gmunden



Jacopo Tintoretto, *Bildnis eines weißbärtigen Mannes* (~ 1570)

Im Vergleich mit den Kunstformen Musik und Literatur nimmt die Bildende Kunst im Werk Thomas Bernhards eine randständige Rolle ein. Auch wenn Bildreminiszenzen sein gesamtes Werk durchziehen, tritt sie in seinem an musikalischen und rhetorischen Strukturen orientierten Schreiben in den Hintergrund. Präsent ist die Malerei vor allem in pointierten Kunstvergleichen, die Rang und Verhältnis der Künste untereinander bestimmen: Der ‚Paragone‘ ist eine für Bernhards Prosa und Dramatik wichtige und durch Antithesen bestimmte Denkfigur, die auch die Malerei in vernichtender Weise einbezieht. Wie die anderen Künste

wird auch die Bildende Kunst einer Hermeneutik der Auslöschung unterzogen.

Einen abstrakten Bezugsrahmen liefert sie zunächst für Bernhards ersten Roman *Frost* (1963), der am Beispiel des ehemaligen ‚Kunstmalers‘ Strauch, der den ‚Künstlerrock‘ auszieht, eine radikale Absage an die bildnerische Kunstproduktion formuliert. Prägante Gestalt erhält der Bezug zur Bildenden Kunst jedoch vor allem in der Prosa-‚Komödie‘ *Alte Meister* (1985), die Kunst und Kunstbetrachtung ebenfalls radikal in Frage stellt. Zentraler Schauplatz ist hier der ‚Bordone-Saal‘ des Kunsthistorischen Museums in Wien, zentraler Gegenstand das Porträt des *Weißbärtigen Mannes* von Jacopo Tintoretto, das als Index und Ausgangspunkt für die „Kunstvernichtungskunst“ des Protagonisten Reger dient [Schmidt-Dengler 2005, 213; → Schmidt-Dengler 1986]. Dieser will durch gründliche und wiederholende Betrachtung die Fehlerhaftigkeit des zugleich als großartig beschriebenen Gemäldes erweisen. Seiner Ansicht nach kann das Vollkommene nur dann ertragen werden, wenn ein ‚gravierender Fehler‘ gefunden wird [→ 28]. Bildbetrachtung und Bilddestruktion fallen in *Alte Meister* zusammen [→ Schmidt-Dengler 1986/2005].

Dabei muss vorerst offen bleiben, warum die Wahl Thomas Bernhards auf Tintoretts Gemälde fiel. Es existiert lediglich eine wichtige Quelle, die Einblick in die Genese von Bernhards Faszination gewährt [→ Schmidt-Dengler 2005, 215f.]. Er besaß Friderike Klauwers Buch über *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien* (1978), in das er, vor allem bei den Kommentaren zum *Weißbärtigen Mann*, Randnotizen eintrug. Drei Ausrufezeichen bezeugen hier die Wichtigkeit des Gemäldes. Diese Anstreichungen lassen erkennen, dass sich Bernhard weniger für die formalen Momente des Bildes als für die allgemeinen

Beobachtungen der Kunsthistorikerin zu Tintoretto interessierte, die wiederum Rückschlüsse auf seine eigene künstlerische Praxis erlauben. Sie gelten der bildnerischen Herstellung von Dramatik mit den einfachsten Mitteln, der Beleuchtung nach Art eines Scheinwerfers und der ‚rohen‘ Weise der Lichtregie. Angemerkt ist auch der radikale Bruch mit traditionellen Gesellschaftsbildern, der sich nach Ansicht Klauers an Tintorettos Porträt ablesen lässt [→ Schmidt-Dengler 2005, 216]. Diese Auseinandersetzung gilt als eine Keimzelle für die *Alten Meister* und wurde als „das Relais“ bezeichnet, „auf dem die Praxis der Bernhardischen Prosa erkennbar wird; die Malerei dient dazu, die eigene schriftstellerische Praxis in einem Sinne anschaulich zu machen, der von der ursprünglichen Funktion des Anschaulichmachens sich bereits weit entfernt hat“ [Schmidt-Dengler 2005, 217].

Entsprechend werden auch in anderen Texten Thomas Bernhards rhetorische Techniken der Veranschaulichung durch ikonoklastische Verfahren ersetzt. An die Stelle bildlicher Vergegenwärtigung treten kurze Erwähnungen und Verschlagwortungen. Zumeist werden nicht Werke, sondern ausschließlich die Namen der Künstler genannt, die somit als einzige Bezugspunkte für den Leser dienen. Bei diesem Namedropping treten die großen kanonischen Namen der Kunstgeschichte an die Stelle der Bilder selbst [→ *Alte Meister* 25/43/66/158 u.a.]. In *Auslöschung* (1986) werden unter anderem Rembrandt, Vermeer und Velázquez aufgerufen, ohne dass dabei explizit auf bestimmte Gemälde verwiesen würde; eine einzige Ausnahme ist Giorgiones *Der Sturm (Das Gewitter)* [→ 41/284]. Dabei verbindet sich auch die Erwähnung bestimmter Bildender Künstler und ihrer Werke mit vernichtender beziehungsweise liquidierender Kritik. Vor allem in *Alte Meister* finden sich Rundumschläge gegen die „verlogene[n] Staatskünstler“ wie Velázquez, Lotto und Giotto [40], den „Ur- und Vor-Nazi Dürer“ [40], Stifter [→ 52–55] oder die Vertreter der „ekelhafte[n] Jugendstil-Geschmacksverirrung“ wie Loos, Klimt und Schiele [161]. Die Krite-

rien dieser Kritik werden nicht transparent gemacht.

Umgekehrt lassen sich Bildbeschreibungen in den Texten Thomas Bernhards nur schwer auf reale Kunstwerke beziehen. In *Auslöschung* ist die Rede von einem Ölbild mit der Muttergottes und dem Jesuskind, wobei sich die Angaben des Textes lediglich auf die unnatürliche Anatomie der Figuren und deren belustigende Wirkung beschränken [→ 409]. Identifizierung und Imagination des Bildes werden damit gleichermaßen unmöglich gemacht. Aber auch bei Bildbeschreibungen, die den betreffenden Künstler nennen und das Bild in einem bestimmten Museum verorten, kann eine Zuordnung zu einem realen Kunstwerk nicht immer vorgenommen werden. Der Anblick des Malers Strauch erinnert den Erzähler des Romans *Frost* an ein angeblich im kunsthistorischen Museum in Wien befindliches Gemälde, das sich jedoch weder aufgrund seiner Beschreibung noch aufgrund seiner Ortsangabe verifizieren lässt: „eine Flußlandschaft von Breughel dem Älteren, auf der die Menschen versuchen, vom Tod Zerstreung zu erbitten, die ihnen gewährt wird, die sie aber, so scheint dieses Bild es auszudrücken, mit unendlichen Qualen in der Hölle bezahlen müssen“ [→ 150].

Die Schwierigkeit der Zuordnung von Kunstwerken ergibt sich jedoch nicht nur aus dem Verzicht auf eine Veranschaulichung der genannten Bilder, sondern auch durch verfremdende Beschreibungen und Zuschreibungen, wie es in der Erzählung *Verstörung* (1967) der Fall ist. In der sogenannten Fochler-Mühle befindet sich ein Bild, das zwei nackte, mit dem Rücken zueinander stehende Männer mit „total verdrehten“ Köpfen zeigt, welches in einer paradoxen Zusammenführung von Gegensätzen sowohl als „absolut häßlich“, als auch „absolut schön“ bezeichnet wird [70]. Trotz seines modern anmutenden Gegenstandes wird es ins 16./17. Jahrhundert zurückdatiert. Solche Bilder lassen an den Künstler Francis Bacon beziehungsweise an dessen Gemälde *Two Figures* oder *Three Figures in a Room* denken. Diese Assoziation liegt auch deshalb nahe, weil Bernhard mit der Kunst Bacons

durch Ausstellungskataloge und Reproduktionen vertraut war und die limitierte Ausgabe eines Textes mit einer Original-Illustration von Francis Bacon plante. Auf eine diesbezügliche Anfrage Bernhards an Bacon hat dieser wohl nie reagiert [→ Schütte 123]. Erwähnung findet Francis Bacon außerdem in *Kalkwerk* (1970), wo berichtet wird, dass sich der Protagonist Konrad, der aufgrund von hohen Schulden gezwungen ist, seine gesamte Kunstsammlung zu veräußern, trotz äußerster Geldnot nicht von einem Gemälde Bacons trennen kann [→ 48]. Eine Sonderstellung in Bernhards Werk nimmt Bacon auch deshalb ein, weil er als einziger Gegenwartskünstler genannt wird und dies in ausschließlich lobender Weise. Die Forschung hat außerdem auf Parallelen zwischen dem Werk Francis Bacons und dem Thomas Bernhards aufmerksam gemacht [→ Schütte].

Noch ein weiterer Künstler, der belgische Maler James Ensor, erfährt Wertschätzung in Bernhards Werk. Im Theaterstück *Minetti* (1977) spielt er eine zentrale Rolle. Hier heißt es, dass Ensor dem gealterten Schauspieler Minetti eine Maske für seine Rolle als Shakespeares König Lear angefertigt habe. Erst durch ‚Ensors Maske‘ sei Minetti zum vollkommenen und erfolgreichen Schauspieler geworden. Dabei bleibt sie selbst unbeschrieben. Auch wenn sie in Minettis Diskurs allgegenwärtig ist, ruht sie zugleich in einem verschlossenen Koffer, der die ausschließlich negative Präsenz des Bildes in Bernhards Universum symbolisiert. Elemente von Ensors Kunst gehen jedoch in die Bühnenregie ein, wenn in Abständen maskierte Scharen auf die Bühne hereinbrechen und die dicht gedrängte Maskenmenge in Erinnerung rufen, wie sie zum Beispiel auf dem Bild *Einzug Christi in Brüssel in der Fasnacht 1888*, aber auch auf anderen Bildern Ensors zu sehen ist. Die Bedeutung des Malers wird außerdem dadurch unterstrichen, dass das Stück selbst in Ensors Geburts- und Sterbeort Ostende spielt und am Strand Ostendes endet, wo sich auch das Grab des ‚Malers der Masken‘ befindet. Der Umstand, dass dieser ausschließlich Masken malte und sie nicht wirklich anfertigte, deutet jedoch da-

rauf hin, dass sich Bernhard weniger für ein konkretes Kunstwerk des Belgiers als für den Themenkomplex der Maske interessierte.

Juliane Vogel/Anna-Maria Post

Texte

- Werke. Hg. v. Martin Huber u. Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a. M. 2003 ff.
Alte Meister. Eine Komödie [= Bd. 8]
Auslöschung. Ein Zerfall [= Bd. 9]
Das Kalkwerk [= Bd. 3]
Frost [= Bd. 1]
Verstörung [= Bd. 2]
Minetti. Ein Portrait des Künstlers als alter Mann.
 Mit sechzehn Fotos v. Digne Meller Marcovicz.
 Frankfurt a. M. 1977

Sekundärliteratur (in Auswahl)

- Bannasch, Bettina: Der Ab-Ort. Zur bildenden Kunst in Thomas Bernhards *Alte Meister*. In: Joachim Hoell/Alexander Honold/Kai Luehns-Kaiser (Hg.): Thomas Bernhard – eine Einschärfung. Mit Photos v. Erika Schmied, Sepp Dreissinger u. Erich Hinterholzer. Berlin 1998, S. 32–37
- Multer, Raingard: Künstler- und Kunstproblematik im Werk von Thomas Bernhard. Gegen Aura-Verlust und Warencharakter der Kunst. Ann Arbor 1991
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Liquidation durch Anschauung. Zur Kunstvernichtungskunst in den ‚Alten Meistern‘. In: W. S.-D.: Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard. Wien 1986, S. 87–92
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Thomas Bernhard – Tintoretto. Gesetze des Standpunkts. In: Konstanze Fliedl/Irene Fußl (Hg.): Kunst im Text. Frankfurt a. M./Basel 2005, S. 201–217
- Schütte, Uwe: Zwei Wege zur „Aufhellung der Finsternisse in der Welt“. Zum untergründigen Wechselverhältnis von Literatur & Malerei bei Thomas Bernhard & Francis Bacon. In: Rüdiger Görner (Hg.): Images of Words. Literary Representations of Pictorial Themes. München 2005, S. 121–155
- Stefan, Matthias: Thomas Bernhard und die Bildende Kunst. Tintoretto, Kubin, Bacon und alle, die dazugehören. In: Kulturbericht Oberösterreich 63 (2009), H. 11, S. 6f.

Quelle

Klauner, Friderike: Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Vier Jahrhunderte europäischer Malerei. Salzburg 1978

Maja Beutler

* 1936 Bern



Antoine Watteau, *Gilles (Pierrot)* (1718–1720)

Unser erstes Beispiel ist ein Selbstbildnis von Watteau: *Gilles*. Wolfgang Hildesheimer hat es in Sprache nachgebaut in seinem *Marbot* – deswegen habe ich diesen Watteau gewählt. Es sind nicht Augen, die sehen, sowenig als es die Hand ist, die schreibt oder malt. Aber alles hat immer mit allem zu tun. [...]

Er legte die Folie ein, und augenblicklich stand Luc in einem weißen, schimmernden Narrengewand vor Susanne, den großen, runden Hut aus der Stirn geschoben; dicht am rechten Seidenschuh lag das Tier, das er nicht wahrzunehmen schien, Luc sah überhaupt niemanden, er hielt den Blick gesenkt, als wäre der Schlaf für ihn die beste Lösung. Mit hängenden Armen stand er vor ihr, vielleicht war die Landschaft schuld, dieser mächtige Himmel hinter ihm, die Schattenpinien und Zypressen, die Susanne zwangen, es zu denken: Garten Gethsemane. Halt, halt: nur ein Bild von Watteau, Figuren im Hintergrund, Susanne zählte sie zur Beruhigung: eine, zwei, drei, vier, ja, sie störten die Bildkomposition, nein, sie mokierten sich. Vier Selbstsichere, die sich grinsend ausstreckten im Gras und Luc zum Narren machten. Und er gab ihnen sogar recht.

[*Die Stunde, da wir fliegen lernen* 190f.]

Maja Beutlers Texte rücken eine therapeutische Funktion der Bildenden Kunst in den Vordergrund, wobei die Perspektive in der Regel dem ‚weiblichen Figurenbewusstsein‘ folgt. In den geschilderten Therapiesprächen teilen die Patienten das Unausprechliche mithilfe von Zeichnungen und Sprachbildern mit (→ *Die Wortfalle*). Auch in den Arbeiten der malenden Protagonistinnen spiegelt sich ihre seelische Konstitution; Farben und Motive zeichnen ihre Gefühlswelt quasi seismografisch nach.

Das therapeutische Moment spielt im Roman *Die Stunde, da wir fliegen lernen* (1994) eine zentrale Rolle. In einer Maltherapie-Stunde werden einige ästhetische und psychologische Grundfragen von Kunstproduktion und -rezeption aufgegriffen und in ein Verhältnis zur Psyche des Künstlers und des Betrachters gesetzt:

Es ist der ganze Mensch, der schaut, sagte er, es ist der ganze Mensch, der malt, und vielleicht ist der Ausdruck „ganzer Mensch“ einfach das schlichtere Wort für Psyche: Sie hat ein Bewußtsein, und sie hat ein Unterbewußtsein. [190]

Angesichts einer Reproduktion von Antoine Watteaus *Gilles* füllt sich das Bild mit den Erlebnissen und Erinnerungen der Protagonistin:

[...] es bleibt das Geheimnis der Kunst, daß wir alle unser eigenes Bild sehen, wir müssen nur bereit sein, uns zu öffnen. Es geht also nicht um Genuß, es geht um eine Beziehung, die wir einzugehen vermögen oder nicht. [191]

Paul Klees Bleistiftzeichnung *Vergesslicher Engel* löst darüber hinaus eine grundsätzliche Reflexion zur Verbalisierung von Bildlichem aus. Auf der Suche nach Worten, in denen die Schlichtheit der Zeichnung einen adäquaten Ausdruck finde, werden der fiktiven Betrachterin die medialen Unterschiede bewusst; die

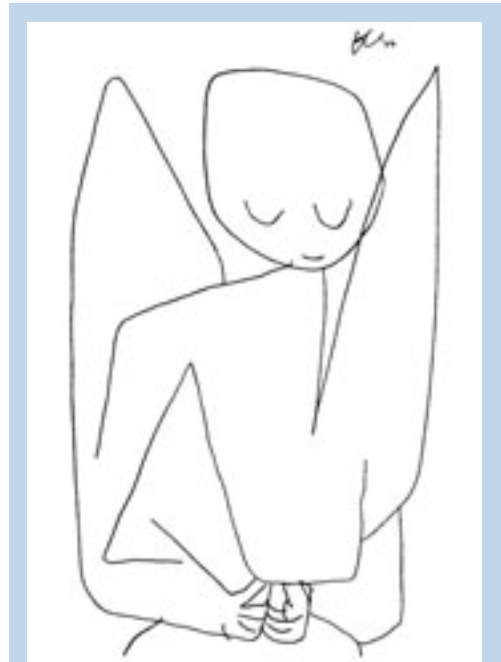
Leichtigkeit der Zeichnung entziehe sich beschreibenden und damit deutenden Annäherungen:

Sie müsste das Einfachere lernen, ganz schlicht formulieren, nein: überhaupt nicht mehr formulieren, es einfach zulassen, die Sätze durch sich hindurchziehen lassen, wie sonst könnte sich der Engel aus den Zeilen erheben? [145]

Der Prosatext *Das Werk oder Doña Quichotte* (1989) entwickelt den Gegensatz zwischen den künstlerischen Aspirationen der weiblichen Hauptfigur und gesellschaftlichen Rollenzuweisungen. Die Suche nach einer Identität als Künstlerin und einem individuellen Ausdruck auf der Leinwand wird einerseits mit den Imagevorschriften der offiziellen Kunstszene, andererseits mit den ‚traditionellen‘ Aufgaben als Hausfrau, Ehefrau und Mutter konfrontiert. In der Rolle einer inspirierenden Muse muss sie sich die Enteignung ihrer Ideen gefallen lassen; künstlerische Produktion bleibt eine Männer-Domäne. Zuletzt wird sie ins Kunstgewerbe abgedrängt und verfertigt leicht absetzbare Kasperlfiguren. Die genannten Künstlernamen, wie etwa Edgar Degas [→ 64], Franz Gertsch [→ 127], Rolf Iseli [→ 126], Wassily Kandinsky [→ 127], Paul Klee [→ 44] und A. R. Penck [→ 44/64/126f.], markieren eine letztlich unerreichbare Welt.

Die Idee, auf dem eigenen Foto-Porträt mehrere Gesichter und Lebensstationen zu erblicken, verbindet vier Texte in Beutlers Beitrag zum Foto-Text-Band *Das gespiegelte Ich* (1990), in dem „das Objektiv der Kamera ins Subjektiv von Auge und Stimme, Beobachtung und Rede“ der AutorInnen zurückverwandelt wird [Böhler 4]. Der fotografierte Blick in den Spiegel ist auf versetzten Spiegelflächen verteilt, die ein visuelles Pendant zu den erzählten Geschichten bilden.

JW



Paul Klee, *Vergesslicher Engel* (1939)

Annemie verschränkte die Arme unter dem Kopfkissen und überprüfte die Linienführung. Die Bleistiftstriche zogen sich ohne Verschattung über die Fläche, der *Vergessliche Engel* verfügte über keinen Hintergrund mehr, war in keine Komposition eingebunden, er saß in die eigenen Flügel versunken, die Fäuste aneinandergelegt, als müßte er daumen-drehen vor Verlegenheit, und Annemie kam es plötzlich vor, sie könne ihn nur deshalb seit Stunden ohne Scham auskundschaften, weil er selber sich mit niedergeschlagenem Blick für schuldig erkläre. „Die Moderne zeigt den Engel himmellos“, hatte sie in ihrer These behauptet.

Ein Lichtkegel führte vom Engel quer durchs Zimmer in die Linse des Projektors zurück; eine locker gewobene Staubbahn aus irrlichternden Partikelchen, die in der Wärme wirbelten und sich ständig zu neuen Mustern fanden, die wieder aufgetrennt wurden, ein Leben im Leben, das vor dem *Vergesslichen Engel* als ungestaltete Skulptur aufzitterte; beide waren wirklich und beide körperlos.

Dem Himmel entfallen, saß er da, unnützlich und lächerlich uncouragiert, er leuchtete als gewichtloser Todesbote aus der Finsternis und schlug die Augen nieder vor diesem Staub, der sich vor ihm auftürmte.

[*Die Stunde, da wir fliegen lernen* 140f.]

Texte

Das Bildnis der Doña Quichotte. Zürich/Frauenfeld 1989

Das Werk oder Doña Quichotte, S. 41–155

Ein Frauenchor aus mir allein. In: Das gespiegelte Ich. Deutschschweizer Schriftstellerinnen und Schriftsteller unserer Zeit in Wort und Bild. Fotografische Porträts von Yvonne Böhler mit Selbstkommentaren der Autoren. Vorw. v. Peter von Matt. Zürich 1990, S. 16–19

Die Stunde, da wir fliegen lernen. Zürich/Frauenfeld 1994

Die Wortfalle. Zürich/Köln 1983

Sekundärliteratur (in Auswahl)

Böhler, Yvonne: [Vorwort]. In: Das gespiegelte Ich. Deutschschweizer Schriftstellerinnen und Schriftsteller unserer Zeit in Wort und Bild. Fotografische Porträts von Yvonne Böhler mit Selbstkommentaren der Autoren. Vorw. v. Peter von Matt. Zürich 1990, S. 4

Marcel Beyer

* 1965 Tailfingen

In Marcel Beyers Texten beziehen sich ‚Bildzitate‘ selten auf konkrete Künstlernamen und Werktitel. Sie zielen vielmehr auf eine Beobachtungs- und Aufzeichnungskunst, die verschiedene Sinneswahrnehmungen integriert. Visuelle und akustische Bereiche durchdringen sich dabei gegenseitig, wie etwa bei der Schilderung der Szene an einem Verkaufsstand in dem Prosatext *Vergeßt mich* (2006):

Ich habe mein Notizheft hervorgezogen, um den Anblick mit Worten zu skizzieren, rasch, in krakeliger Schrift, beim Schreiben auf mein Umfeld horschend, argwöhnisch aus den Augenwinkeln jede Bewegung verfolgend, so wie auch ich beobachtet werde [...]. [33]

Eine Ausnahme bildet Beyers Beitrag zu Pieter Claesz' *Imbiss mit Heringen, Garnelen, Brötchen, Salzfass, Rotweinglas und halbiertes Orange* (2006). Die Schilderung einer unzulänglichen Kopie, die in einem polnischen Gasthof gesehen wurde, mündet in Reflexionen über das – je nach Land ein wenig anders zusammengestellte – Repertoire von kanonisierten Reproduktionen, „von wem und unter welchen Gesichtspunkten auch immer zur Erbauung der Bürger freigegeben“ [62].

Wort und Bild verschränken sich dicht in dem Roman *Das Menschenfleisch* (1991), wobei Bezüge auf reale Kunstwerke eher eine marginale Rolle spielen. Dominanter erscheinen bildhafte Beschreibungen von Objekten und Situationen, deren visuelle Dimension zusätzlich durch kunsttheoretisches Vokabular betont wird. Durch synästhetische Verknüpfungen unterliegen die Grenzen der sinnlichen Erfassbarkeit einer ständigen Verschiebung. Silhouetten, Schatten und Graffiti werden als Zeichnungen wahrgenommen und auf die Flüchtigkeit ihrer Konturen hin geprüft. Beispielsweise wird ein eintätowiertes Gesicht geschildert, dem die Körperbewegungen mimischen Ausdruck geben. Die Darstel-



Pieter Claesz, *Imbiss mit Heringen, Garnelen, Brötchen, Salzfass, Rotweinglas und halbiertes Orange* (~ 1623)

Dieser Tisch rechts – auf nahezu allen Bildern von Claesz steht er dort am Rand – und der Lichteinfall – stets kommt das Licht von links – und die Reflexion des Lichts im großen Glas – ein Berkemeyer oder ein Römer, Claesz hat diese Formen immer wieder, hat zum Teil über Jahre hinweg dieselben Gläser immer von neuem gemalt – und die raue Oberfläche eines aus dem Ofen kommenden Weizenbrötchens im Verhältnis zum Widerschein vom glatten, kühlen Zinnteller – Pieter Claesz hat sein Leben lang Brötchen und Gegenstände aus Metall gemalt.

[Pieter Claesz, *Jelenia Góra* 58]

lung bekommt somit eine unerwartete Dynamik:

Das Profil des Mannes ist nicht nur gemalt, es scheint aus richtiger Haut zu bestehen, die eingefärbt wurde. Man erkennt Poren und feine Risse, Menschenhaut stellt Menschenhaut dar. Nun verzieht sich das Gesicht an der linken Seite, verschwimmt, als bewegten sich die Gesichtsmuskeln heftig, um das Profil herum wird eine leichte Änderung auf hellbraunem Grund sichtbar, es handelt sich wirklich um Haut, ein Körper, der sich bewegt, wurde gezeichnet auf einen Körper, der sich bewegt. [113f.]

Der Roman spielt mit dem Wort ‚Zeichnung‘ und interpretiert das mit bunten Stiften Ge-



Pablo Picasso, *Frau mit Krähe* (1904)

Der Rabe sitzt neben ihr, sie hält ihn fest, berührt ihn, ihre Hand nähert sich ihm, streicht über sein Gefieder, sie erschrickt, als der Rabe ihr seinen Kopf in die offene Hand legt, er sitzt auf dem Tisch, sein kühler Schnabel, das weiche Federkleid des Kopfes reibt sich an ihrer Handfläche, er schließt die Augen, öffnet den Schnabel ein wenig, sie fühlt die Kanten auf ihrer Haut, sie zieht die Hand zurück, der Rabe öffnet die Augen, richtet den Kopf auf, sie fährt mit den Fingern durch sein Gefieder, spürt den auf der Haut anliegenden Flaum, der Rabe hat die Augen geschlossen, er fühlt sich warm an, sie hält ihn mit beiden Händen, drückt ihn ein wenig an sich, sieht an ihm vorbei, er plustert sich auf, bleibt aber ganz still, sagt kein Wort, er spreizt die Flügel ein wenig, dreht den Kopf zu ihr, springt ihr auf die Schulter, krächzt nahe ihrem Ohr, eine Feder liegt auf dem Tisch, sie streicht dem Raben über die Flügel, sieht nur die hellen Unterseiten, wenn er die Flügel spreizt, sie bleibt ganz still, sagt kein Wort, die Frau mit dem Raben, so heißt eine Zeichnung von Picasso.

[*Das Menschenfleisch* 93f.]

schriebene, also eigentlich eine Aufzeichnung, als ein farbiges Bild. Auch diese Wort-Bild-Schnittstellen werden ständigem Wandel unterworfen. In der Beschreibung des Schaffensprozesses von Antonin Artaud, der unter anderem als Zeichner tätig war, werden dessen Auf-Zeichnungen narrativ ‚verwischt‘ und in eine Fülle von Sinneswahrnehmungen eingebettet, wie dem Blick auf undeutbare Gesten des Künstlers und auf ephemere wirkende Schattenflecken in dessen Zimmer [→ 54–56]. Auf ähnliche Weise vermischen sich Sinneseindrücke und Assoziationen im Zusammenhang mit dem Motiv der Seerosen bei Claude Monet [→ 33] und mit Pablo Picassos *Frau mit Krähe* [→ 94–100]. In den mehrfachen Variationen dieses Sujets wächst die Distanz zur Bildvorlage, bis es zu einem selbstständigen Element des Textes wird.

Unter dem Titel *Nachzeichnung* (2000) sind vier Gedichte von Beyer und vier Fotografien von Jacqueline Merz jeweils gegenübergestellt. Visuelle und verbale Wiedergabe von Eindrücken einer Reise nach Gliwice (Gleitwitz) stehen in einem spannungsreichen Verhältnis.

Zu einem imaginierten Fotoalbum mit verschwommenen Szenarien und verwackelten Aufnahmen fügen sich die Erinnerungen in dem Roman *Spione* (2000) zusammen [→ 299]. Der Erzählduktus stilisiert die mehr erfundene als rekonstruierte Familiengeschichte zu Fotografien, die wie durch ein schützendes Album-Pergament undeutlich, „von einer Patina gedämpft, von einem Schleier verwischt“ erscheinen [32]. Sowohl der Handlungsverlauf als auch die Figurenperspektiven derer Betrachtung werden mehrfach variiert: Die Blicke unterliegen optischen Täuschungen, fangen Unsichtbares ein und retuschieren das Wahrgenommene. Beim Betrachten eines Treppenhauses durch den Tür-Spion scheinen Zeit- und Raumesetze aufgehoben zu sein:

Ich schaue nicht nur in das Treppenhaus, sondern auch in die gegenüberliegende Wohnung. Durch den Spion beobachte ich mehr als das, was sich im gegenwärtigen Moment vor meinen Augen abspielt, mitunter kann ich deutlich erkennen, was vorgefallen ist, bevor ich am Spion gestanden habe. Dabei

bin ich mir nicht einmal sicher, ob ich alle diese Bilder wirklich sehen möchte. [88]

Ausgedachte und reale ‚Bilder‘ überlagern und verschachteln sich: Beispielsweise wird Pablo Picassos *Guernica* und eine teils aus ‚Fakten‘, teils aus Erfindungen konstruierte Lebensgeschichte eines der Protagonisten in den historischen Kontext des spanischen Bürgerkrieges gestellt [→ 197].

In Reden, Aufsätzen und Essays, die in dem Band *Nonfiction* (2003) gesammelt sind, reflektiert Beyer die Bedeutung der Visualität für den Alltag und für sein Schreiben. Träume, Erinnerungen und Literatur erscheinen ihm mit Farben und Licht erfüllt [→ *Licht, Schatten*]. An der Schwelle zwischen Schlaf und Wachzustand bewegen sich die Textzeilen von *Nachtwache*, in denen die taktile ‚Lektüre‘ eines Malbuches geschildert ist. Dem Medium der Fotografie wendet sich der Aufsatz *Wasserstandsbericht* zu, in dem die mediale ‚Bildflut‘ von der ‚Realität‘ abgekoppelt wird: „Offenbar existieren zwei Welten nebeneinander, eine Bildschirmwelt und eine Welt jenseits des Bildschirmgeschehens“ [20].

JW

Sekundärliteratur (in Auswahl)

Kiefer, Sebastian: Das Gedicht als „Kameraauge“. In: neue deutsche literatur 51 (2003), H. 1, S. 165–172

Texte

Das Menschenfleisch. Frankfurt a. M. 1991

Nonfiction. Köln 2003

Licht, S. 88–98

Nachtwache, S. 101–106

Wasserstandsbericht, S. 11–46

Pieter Claesz, Jelenia Góra. Zu „Imbiss mit Heringen, Garnelen, Brötchen, Salzfass, Rotweinglas und halbiertes Orange“ von Pieter Claesz. In: Thomas Böhm/Andreas Blühm (Hg.): *Bilder.Geschichten. Schriftsteller sehen Malerei*. München 2006, S. 55–63

Schatten. Vortrag in Tokyo im Oktober 2001. In: *Neue Beiträge zur Germanistik 1* (2002), S. 25–32

Spione. Köln 2000

Vergeßt mich. Köln 2006

*

Marcel Beyer/Jacqueline Merz: *Nachzeichnung*. In: *entwerter / oder 75* (2000), [o. S.]

Peter Bichsel

* 1935 Luzern



Ferdinand Hodler, *Die Straße nach Evordes*
(~ 1890)

Da bleibt der Betrunkene wie angewurzelt in der Schönheit des Lichts stehen, Monsieur Hodler mischt ein wenig holländisches Bleiweiß und eine Spur Berliner Blau ins Schwarze und setzt das Grau als Tupfer auf die linke Seite am Ende der Straße. Und nun ist er im Bild – jener, der aus der Nacht kam, erstarrt wie die Blendung des Lichts, eingegangen in die Behauptung der Perspektive – und kein Wind, keine Vögel, kein Ton, nur das Licht, das Licht, das am Anfang war, als ein Gott die Trinker aus dem Dunkeln holte und ins Licht zwang.

[Ferdinand Hodler. *Die Straße nach Evordes* (um 1890) 84f.]

Als beispielhaft für die Art, wie die Bildende Kunst in Peter Bichsels Schriften präsent ist, kann der Prosatext *Die Welt beschreiben* (1990) gelten, der ursprünglich zu seinen zahlrei-

chen Kolumnenbeiträgen gehörte. Ein Ausstellungsbesucher unternimmt ungeschickte Versuche, die gesehenen Kunstobjekte zu beschreiben: „Also, da lag so Eisen am Boden, und dann war da so eine Pyramide aus Glas, und –“, woraufhin das Gelächter seiner Begleiter folgt. Der Kommentar zu dieser Szene streift das Thema der medialen Unterschiede:

Sie haben das Kunstwerk selbst gesehen und wissen, daß es nicht beschreibbar ist. Das Wort „so“ – „so Eisen“ – bringt sie zum Lachen. Das Wort signalisiert die Unbeschreibbarkeit. Kunsthistoriker signalisieren die Unbeschreibbarkeit anders, etwa so: „Stets bedeuten die leuchtenden Farben mit ihrem Rhythmus und ihrem graphischen Ausdruck der Ankündigung einer künstlerischen Botschaft, motivisch zwar verschieden, doch identisch in ihrer tiefen und subjektiv bildlichen Wahrheit.“

Mir scheint „so Eisen“ und „so Glas“ kommt der Sache näher. [31]

Eine analoge Situation wird in *Erzählen fotografieren* (1990) beschrieben. Die Bemühungen eines Fotografen, das Moment des Erzählens auf dem Zelluloidstreifen festzuhalten, werden so kommentiert: „Er will etwas fotografieren, das man nicht fotografieren kann: er will Erzählen fotografieren – was für eine Gemeinheit“ [22f.]. Wort und Bild erscheinen bei Bichsel als zwei grundverschiedene Annäherungsweisen an das Gesehene, Erfahrene und Gedachte, sodass ihre gegenseitigen Übertragungen notwendigerweise an medien-spezifische Grenzen stoßen. Seine Art der Bild-Verschriftlichung, die um keine ekphrastische Erfassung bemüht ist, verhält sich zu bild-künstlerischen Vorlagen ähnlich verfremdend wie René Magrittes ironische Unterschrift zu dem Bild *Der Verrat der Bilder*, bekannt auch als *Dies ist keine Pfeife* [→ 1. Vorlesung. *Geschichten über Literatur* 12]. Ein vergleichbares Verfahren des Abstrahierens wird im Text zu Ferdinand Hodlers *Die Straße nach Evordes* realisiert. Das gemalte und das erzählte Weg-Motiv zeigen

sich als different; paradoxerweise entziehen sie sich eindeutigen medialen Zuschreibungen: Es sind Wege „aus der Nacht“, „in den Tag“ und „zurück in die Nacht“, „aus dem Lärm“ und „in die Stille“, „in die Behauptung der Perspektive“, „in das Licht eines Bildes“ und „durch das Licht, durch diesen Frühling, durch diesen Sommer, diesen Herbst, in den nächsten Winter und in die nächste Nacht“ [83–85].

In dem Text *Eine Erklärung an den Lehrling von Prey* (1985), der von der Kunst des Erzählens handelt, wird Albrecht Dürers Nashorn-Darstellung nicht nur als ein Bild, sondern in erster Linie als eine ‚Geschichte des Bildes‘ in die Erzählung integriert. Der Kupferstich erscheint nicht als ein beschreibbares Objekt, sondern als ein erzählbares Motiv, auf dessen Vorlage sich weitere Geschichten aufbauen lassen.

Ähnlich verfährt Bichsel im Prosatext *Die Kunst des Anstreichens* (1993), der sich in mögliche Varianten ‚einer‘ Geschichte über die veräumte Chance des Lebens auffächert:

Ein Maler, ein Anstreicher, kam zufällig ins Atelier des Malers, des Kunstmalers Nicolas de Staël, und bemerkte, daß die Wände einen neuen Anstrich nötig hätten. Er anbot sich, die Arbeit zu machen. De Staël, ein armer Mann damals, wollte ihm als Gegenleistung zwei Bilder schenken, doch der Anstreicher lehnte diese ab. [23]

Nicolas de Staël erscheint dabei als eine der möglichen Figuren der Geschichte vom ‚verkannten Künstler‘, deren andere Versionen etwa Raffael, Vincent van Gogh und Pablo Picasso als Protagonisten anführen könnten [→23].

Eine besonders intensive Begegnung mit Werken der Bildenden Kunst bezeichnet Bichsel als ‚Zeit der Betroffenheiten‘. In der gleichnamigen Geschichte (2003) wird der Bericht einer Erstklässlerin aus einer Picasso-Ausstellung wiedergegeben:

„Ich kenne die ganze Geschichte von Picasso“, erzählt das Mädchen, „als er mal keine Farben und keine Formen mehr hatte, da hat er mit zwei anderen zusammen ganz von vorn angefangen, weißt du, ganz von vorn“ – sie erzählt vom Kubismus –, „und es gibt Bilder, da müßte man zwei Tage und zwei Nächte davor stehen, bis man sie kennt.“ [61 f.]



Albrecht Dürer, *Rhinoceros* (1515)

Habertruber traute im Guten allen alles zu, und so erzählte er denn auch den Polizisten, daß jene Phantombilder, mit denen sie namenlose Übeltäter suchen, eigentlich eine Erfindung von Albrecht Dürer sein könnten, denn das Nashorn, das er zeichnete und in Kupfer stach, sei ja nun wirklich jenes des portugiesischen Königs gewesen, das damals in Europa nur ganz kurz sichtbar gewesen sei, und es sei nicht auszuschließen, daß ein deutscher Matrose oder Handelsreisender, der dieses Nashorn eben in Lissabon kurz gesehen habe, später dem Dürer davon erzählt habe. Da könnte doch Dürer seinen Stift genommen und gefragt haben, ob jenes Tier etwa so oder so ausgesehen haben mag, und der Matrose könnte korrigiert haben, und so entstand ein Nashorn, das letztlich einem Nashorn so sehr glich, daß jeder, der ihm begegnete, es hätte als solches erkennen können – erzählte Habertruber den Polizisten.

[*Eine Erklärung an den Lehrling von Prey* 127]

Die Zeichnung des Mädchens, die den Textverfasser an Picassos Bilder erinnert, stellt keinen Versuch der Nachahmung, sondern einen anderen Weg „in die Naivität“ dar [62]. In dieser Art, von der Kunst betroffen zu sein, „haben sich zwei große Maler getroffen und gefunden: Die naive kleine Zeichnerin und der alte Meister“ [62].

Im Erzählfluss der Texte Bichsels tauchen gelegentlich auch andere Künstlernamen auf, wie Lovis Corinth [→ *Cherubin Hammer und Cherubin Hammer* 28], Gustav Klimt [→ *Eine Erklärung an den Lehrling von Prey* 123], Rolf Knie [→ *Die*

Abenteurer 91], und einzelne Gemäldetitel, etwa *Die Toteninsel* von Arnold Böcklin [→ *Cherubin Hammer und Cherubin Hammer* 65]. Dabei wird eine andere „ästhetische Ordnung“, die in einem Text „in aufgereihten Buchstaben“ vor unseren Augen steht, nur gestreift [*Vor dem Haus steht ein Baum* 106f.].

Das Spiel mit dem Blick und der intrikaten Frage nach der Selbstwahrnehmung beim Betrachten der eigenen Fotos ist das Thema des Beitrags zum Band *Das gespiegelte Ich* (1990). Das Bild setzt sich für den Fotografierten aus mehreren Schichten zusammen, unter anderem aus seiner Vergangenheit, den eigenen und fremden Vorstellungen und aus der ständigen Präsenz von ‚äußerem‘ und ‚innerem‘ Gesicht [→ *Wer schaut wen an?* 23].

JW

Texte

- Der Busant. Von Trinkern, Polizisten und der schönen Magelone.* Darmstadt/Neuwied 1985
Eine Erklärung an den Lehrling von Prey, S. 113–135
- Cherubin Hammer und Cherubin Hammer.* Frankfurt a. M. 1999
- Doktor Schleyers isabellenfarbige Winterschule. Kolumnen 2000–2002.* Frankfurt a. M. 2003
Die Abenteurer, S. 89–92
Vor dem Haus steht ein Baum, S. 105–109
Zeit der Betroffenenheiten, S. 60–63
- Ferdinand Hodler. Die StraÙe nach Evordes (um 1890).* In: Museumsbesuche. Schweizer Schriftsteller schreiben zu Bildern der Stiftung Oskar Reinhart. Vorwort v. Paul Nizon. Mit farbigen Abbildungen. Frankfurt a. M./Leipzig 1993, S. 83–85
- Im Gegenteil. Kolumnen 1986–1990.* Frankfurt a. M. 1990
Die Welt beschreiben, S. 31–33
Erzählen fotografieren, S. 22–24
- Der Leser. Das Erzählen. Frankfurter Poetik-Vorlesungen.* Darmstadt/Neuwied 1982
1. Vorlesung. Geschichten über Literatur, S. 7–23
- Wer schaut wen an?* In: *Das gespiegelte Ich.* Deutschschweizer Schriftstellerinnen und Schriftsteller unserer Zeit in Wort und Bild. Fotografische Porträts von Yvonne Böhler mit Selbstkommentaren der Autoren. Vorw. v. Peter von Matt. Zürich 1990, S. 20–23
- Zur Stadt Paris. Geschichten.* Frankfurt a. M. 1993
Die Kunst des Anstreichens, S. 23–26

Horst Bienek

* 1930 Gleiwitz – † 1990 München

Über Horst Bienek heißt es, er sei nicht nur „in den Gefilden der Kunst unterwegs, immer auf der Suche nach neuen Stoffen – in ihm steckt auch ein – freilich nicht ausgewachsener – bildender Künstler“ [Schmied 223]. Sein Talent stellte Bienek als Student der Internationalen Sommerakademie auf der Festung Hohensalzburg unter Beweis, als er „ganz in die Atmosphäre künstlerischen Tuns eintauchte, Akt zeichnete, Radierplatten bearbeitete, Skulpturen schuf“ [224]. Diese visuelle Begabung prägt auch seine Berichte über verschiedene Atelierbesuche, etwa bei Sandro Chia, Francesco Clemente, David Hockney, Louise Nevelson, Salomé (Wolfgang Ludwig Cihlarz) sowie Bernard Schultze und Ursula Schultze-Bluhm [→ Schmied 223]. In Hinblick auf diese Texte betont Schmied, dass Bienek die Werkstätten der Maler und Bildhauer als ein Wort- und nicht als ein Bildkünstler betreten habe. Solch eindeutige Trennungen von Visualität und Sprache hebt Bienek in seiner ersten Münchner Poetik-Vorlesung allerdings auf; hier heißt es, dass er „lieber in den Bildern von Francis Bacon, de Kooning, Motherwell, Paladino, Chia, Salomé, als in den Büchern der andern“ lese [*Das allmähliche Ersticken von Schreiben* 15]. In diesem Zusammenhang fällt auch die oft diskutierte Formel von der ‚Bild-Lektüre‘.

Die Erinnerungen an die frühesten Begegnungen mit Bildender Kunst, die Bienek in *The Artist's Hand* beschreibt, führen ihn in die Kriegsjahre zurück. Unter den Büchern, die deutsche Flüchtlinge zurückließen, fand er Wolfgang Willrichs *Die Säuberung des Kunsttempels* (1937). Als Beispiele für ‚Entartete Kunst‘ enthält der Band Reproduktionen der „so extrem andere[n] Bilder und Skulpturen“ von August Macke, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner und Max Pechstein:

Die Kommentare dazu von dem Manne Willrich las ich nicht. Ich war einfach mißtrauisch. Natürlich konnte ich damals nicht sagen, das eine ist Kunst, das andere nicht. Und warum es so war, erst recht nicht. [228]

Auch spätere Konfrontationen mit der Kunst, wie etwa anlässlich der ersten Paul Klee-Ausstellung in Westberlin, ließen den damals Siebzehnjährigen einen unterschwellig präsenten politischen Kontext erkennen. Seine eigene tiefe Faszination an dem, „was es vorher als Bild oder gar Abbild in der Natur nicht gegeben hat“, widersprach den offiziell verbreiteten, außerästhetisch begründeten Meinungen:

Die Leute, die in meinem Land [...] über Ästhetik entschieden, tobten und fanden dagegen ähnliche Worte, wie ich sie seinerzeit im Willrich gelesen hatte. Die Gesellschaft spaltete sich, schon damals, bevor die politische Spaltung in Berlin stattfand: wer in die Ausstellung ging, wurde zum Klassenfeind gestempelt. [228]

In der Rezeption der Arbeiten von Kasimir Sewerinowitsch Malewitsch, Wassily Kandinsky oder Ernst Barlach seien ebenfalls ästhetische Kategorien durch politische ersetzt worden. Aus diesem Grund konnten Bieneks frühe Gedichte auf Ernst Barlachs Werke *Der Wanderer*, *Der Bettler* und *Der Fries der Lauschenden* in der von Peter Huchel redigierten Zeitschrift *Sinn und Form* nicht gedruckt werden [→ 230].

Bieneks Reflexionen über die medialen Unterschiede zwischen Wort und Bild münden in das typische Bekenntnis eines Doppelbegabten:

Bücher sind Wörter. Bilder sind Farben. Und offensichtlich bin ich sinnlich genug: daß mich Farben (in den verschiedensten Zusammenhängen) mehr aufreizen als Wörter. Ich glaube, sie sind direkter, unmittelbarer, sie führen zugleich ins Hirn und ans Herz. Bei einem Dichter muß ich mir erst die Komposition im Kopf zurecht machen. Bei Nicholson, bei Klee, bei Wols, so abstrakt sie die Farben komponieren, so sehr sie vom Gegenstand abstrahieren,



Jean-François Millet, *Beim Angelusläuten*
(1857–1859)

Mamuscha erschien in einem dicken weiten Bauernrock, darüber eine weiße lange Schürze, ein Tuch überm Kopf, hinten im Nacken zusammengebunden; im Vorbeigehen zupfte sie an dem ausgestopften Kartoffelsack in der Schubkarre, der inzwischen eingefallen war, setzte zwischen sich und der Schubkarre einen Korb ab, reckte den Kopf nach vorn und senkte ihn halb; sie faltete die Hände und setzte das nachdenklichste und reinste Gesicht auf, das Josel jemals an seiner eigenen Mutter gesehen hatte.

[*Die erste Polka* 198f.]

sich entfernen, so sehr fügt sich das in einem Augenblick bei mir zusammen. Gefühl und Gedanke. Erkenntnis und Erlebnis. [235]

Diese Unmittelbarkeit der sinnlichen Wahrnehmung prägt Bieneks Kunstzitate. Er konzentriert sich auf wirkungsgeschichtliche Momente und auf eine oft kultische Bedeutung bestimmter Bilder im Leben seiner Protagonisten (etwa das Bild der *Schwarzen Madonna von Czestochowa* oder die Figur der *Heiligen Anna Selbdritt* auf dem Sankt Annaberg in Oberschlesien), während die Bildbeschreibungen in den Hintergrund gerückt werden. Auch seine Berichte von Atelierbesuchen und Künstlerfreundschaften heben das Moment hervor, in dem der Betrachter visuelle Eindrücke auf sich wirken lässt:

Meist reden wir nicht viel. Wir sitzen da und schweigen. Und ich sehe mir die Bilder an. Und

dann fangen sie an zu reden. Lautlos. Im wechselnden Licht. Und das ist die schönste Stunde im Atelier eines Künstlers. [227]

Das ‚stille Erzählen‘ der Bilder thematisiert Bienek auch in dem Gedicht *Beim Bilderaufhängen* (1976). Das lyrische Ich wählt für sein Arbeitszimmer nur die Bilder, die ihm schweigend „ins Auge sehn / die klar sind und ohne Tiefe / und die beim langen Hinstarrn / nicht anfangen zu reden“. Die Zimmerwände, die sich in der „Schöpfungszeit“ des Bilderumhängens willkürlich verändern lassen, werden mit Landschaften verglichen [130].

Bilder werden bei Bienek oft mit einem Heimatgefühl assoziiert. Erfasst im historischen Kontext der Vertreibungen, Umsiedlungen und Enteignungen vermitteln sie den Eindruck von Zugehörigkeit und Verwurzelung. In *Flucht, vergeblich* (1976) ist es ein Bild von Horst Antes, das dem autobiografischen Ich das Gefühl verleiht, zu Hause zu sein: „Ich seh mir noch einmal das Bild von Antes an. / Es gehört jetzt mir. Es macht mich seßhafter. / Jedes Bild, jedes Buch, / jedes Möbelstück hält mich fester“ [84].

Über die verblassenden Erinnerungsbilder heißt es in *Gleiwitzer Kindheit* (1976): „[v]erwischte Bilder zittern über / die Netzhaut“ [74]. Ähnlich verhält es sich mit den von der Protagonistin Valeska Piontek inszenierten Nachstellungen der Gemälde *Beim Angelusläuten* von Jean-François Millet und *Wolgarreidler* von Ilja Jefimowitsch Repin in den vier Bänden des historischen Roman-Zyklus *Die erste Polka* (1975), *Septemberlicht* (1977), *Zeit ohne Glocken* (1979) sowie *Erde und Feuer* (1982). In der Erinnerung an diese ‚Lebenden Bilder‘ wird das Heimatgefühl und die Atmosphäre der Vorkriegszeit aufbewahrt. Außer einer Handvoll oberschlesischer Heimaterde und einem Zweig Myrte nimmt die Protagonistin auf den Fluchtweg ins Fremde den aus den Rahmen gelösten und zusammengefalteten Kunstdruck von Millets *Angelus* mit – „[e]in Stück Erinnerung, das sie nicht missen wollte“ [*Erde und Feuer* 160].

Im vierten Band der ‚oberschlesischen Chronik‘ *Erde und Feuer* werden die Themen

der Zerstörung von Kulturdenkmälern in Kriegszeiten und des überdauernden Wertes der Kunstwerke aufgegriffen. Wie dicht Kunst und zeitgeschichtliche Fragen verwoben sind, zeigt Bienek in der Szene, in der Goethes *Faust* und Peter Vischers d. Ä. *Sebaldusgrab* aus der Sebalduskirche in Nürnberg im Kontext des „mißbrauchte[n] Wort[es]“ ‚deutsch‘ gegenübergestellt werden:

Beide Werke könne man füglich vergleichen: es seien zwei Seelenkristalle. Die Seele Goethes komme zu universellstem Ausdruck im *Faust* – die Seele Peter Vischers zu universellstem Ausdruck im *Sebaldus-Grab*. Es seien auch die deutschesten ihrer Werke. Und sie beide die deutschesten der Künstler. Er könne jetzt das Wort nicht mehr umgehen: deutsch. Und warum solle er das auch? [264]

Bilder als Orte, an denen die Vergangenheit auffindbar und wieder lebendig ist, erscheinen auch in den Aufzeichnungen *Beschreibung einer Provinz* (1983), die bei der Arbeit an der Oberschlesien-Tetralogie entstanden sind. Hier wird auf das Phänomen der Verknüpfung zwischen Bildern und Erinnerungen eingegangen. Beim Blättern des Lesebuchs aus seiner Kindheit stößt Bienek auf die vertrauten Illustrationen: „Die Abbildungen, es sind meist alte Holzstiche, wirken auf mich wie Signale: sie holen aus den Tiefen meiner Seele längstverschüttete Bilder hervor“ [101]. Nach einem ähnlichen Prinzip verschränken sich Bilder und Vergangenes in dem autobiografischen Prosatext *Birken und Hochhöfen* (1990), in dem der Anblick der schlesischen Landschaft mit Schornsteinen der Eisenwerke eine Erinnerung an Adolf Menzels Gemälde *Eisenwalzwerk* weckt (→ 25). Auch im Text *Reise in die Kindheit* (1988) bedient sich Bienek eines Kunstvergleichs, um das beim Wiedersehen befremdend wirkende Stadtbild von Nysa (Neisse) zu erfassen: „Es ist wie ein Bild von de Chirico, die Gebäude stehen da, fremd, isoliert, abweisend – wie Versatzstücke in einem kahlen Bühnenbild“ [100]. Die einzigartige Atmosphäre auf den Bildern von Giorgio de Chirico wird auch in dem Gedicht *Die Aussicht* (1976) aufgenommen. Hier wartet das lyrische Ich, bis seine Silhouette und die durch den



Ilja Jefimowitsch Repin, *Wolgatreidler*
(1870–1873)

Die ersten Wolgaschlepper kamen heraus mit den auffallend hohen Kosackenhüten aus Kaninchenfell, aus Krimmer oder einfach nur aus Wolle. Die weiten Mäntel, die sie übergezogen hatten, waren von verschiedener Farbe und Länge, sie reichten meistens bis weit über die Knie; richtige Stiefel hatte nur ihr Bruder Willi an, und damit marschierte er jetzt an der Spitze in den Ballsaal hinein, als letzter Josel, dessen Mantel den Boden fegte, dafür aber seine Halbschuhe verdeckte.

[*Die erste Polka* 207]

Fensterblick aufgefangenen Stadtimpressionen zu einem Motiv-Arrangement auf einer imaginären Leinwand werden: „Ich warte bis alles erstarrt / zu einem Bild von de Chirico / mit mir selbst am Fenster lehrend“ [133].

Aus der Verbindung von Bild und Vergangenheit geht bei Bienek nicht nur die Erinnerung, sondern auch das latent spürbare Moment der Abschiednahme und das Bewusstsein der Vergänglichkeit hervor. In der letzten Münchner Poetik-Vorlesung beschreibt Bienek einen Museumsbesuch von Julien Green:

Und ich beobachtete, wie er sich vor dieses oder jenes Bild stellte, es kurz oder lange betrachtete, von nahem oder etwas weiter entfernt, in einem bestimmten Licht. Manchmal ging er ganz nahe heran und flüsterte dem Bild etwas zu. Ich näherte mich ihm, als er vor den beiden Vouillards [!] stand [...], hörte ihn sagen „Au revoir mes amis.“ Und zum *Bahndurchstich* von Cézanne flüsterte er: „Adieu, adieu, mon cher.“ Und ich fragte ihn, später, was das zu bedeuten habe. Und er sagte: „Ich nehme Abschied von ihnen, den Kunstwerken, sie sind wie Freunde für mich.“ [*Das allmähliche Ersticken von Schreien* 107]

Den Erinnerungsspuren begegnet Bienek auch im Medium der Fotografie. Die Fotos, die dem



Louise Dahl-Wolfe, *Carson McCullers* (1940)

Wir sehen ein schmales, blasses Gesicht, das feinnervig, sensibel, ja fast ätherisch wirkt; der Mund fest geschlossen, die Augen groß und wissend, voller Melancholie. Die Haare jungenhaft zu einer Ponyfrisur geschnitten, an den Seiten lang herabhängend. Sie hält die Arme über dem Kopf gekreuzt, in der rechten Hand, zwischen Zeige- und Mittelfinger, eine brennende Zigarette. Die junge Carson besitzt hier die narzisstische Schönheit einer tropischen Blüte. Und in ihren dunklen Augen könnte man jenen Satz lesen, der den Titel zu ihrem Roman lieferte: ‚Das Herz ist ein einsamer Jäger‘ (*The Heart is a Lonely Hunter*).

[Zwei Fotografien 39]

Band *Birken und Hochöfen* beigefügt sind, ‚illustrieren‘ die erinnerten Landschaften der Kindheit. Dabei geht es um die auf ihnen festgehaltene Atmosphäre und nicht um Fragen einer nachweisbaren Authentizität:

Auf einem Photo aus den Dreißiger Jahren von Ursula Schwager sieht man vier Kinder eine Dorfstraße entlanggehen, eine Chaussee, die von Birken gesäumt ist, sie sind barfußig, tragen schwarze Hosen bis über die Knie und Hosenträger, ihre Hemden sind sauber, frischgewaschen, aber geflickt.

Eines der Kinder hätte ich sein können. [48]

Beschreibungen von Fotografien sind auch in den Essays des Bandes *Der Blinde in der Bibliothek* (1986) enthalten, wie etwa in den Porträts

von Ezra Pound [18f.] oder von Carson McCullers [38–40]. Der Untertitel *Literarische Portraits* spielt auf die Verschränkungen visueller und sprachlicher Elemente an, die in den Essays auf verschiedene Weise modelliert werden, beispielsweise als lakonische Beschreibung einer Fotografie von Ezra Pound: „Dieses Gesicht allein erzählt das Leben, erzählt die Dichtung, erzählt das Jahrhundert. Dieses Gesicht erzählt alles“ [*Die Masken des Dichters* 19].

JW

Texte

Das allmähliche Ersticken von Schreien. Sprache und Exil heute. Münchner Poetik-Vorlesungen. München/Wien 1987

The Artist's Hand. In: Tilman Urbach (Hg.): Horst Bienek. Aufsätze, Materialien, Bibliographie. München/Wien 1990, S. 225–236

Beschreibung einer Provinz. Aufzeichnungen. München/Wien 1983

Birken und Hochöfen. Eine Kindheit in Oberschlesien. Berlin 1990

Der Blinde in der Bibliothek. Literarische Portraits. München/Wien 1986

Die Masken des Dichters. Ezra Pound, S. 18–36

Zwei Fotografien. Carson McCullers, S. 37–48

Erde und Feuer. München/Wien 1982

Erfolg ohne Allüre. In: art (1983), H. 12, S. 20–38

Die erste Polka. München/Wien 1975

Das gemalte Betrachten. In: ZEIT-magazin (8. 7. 1988), S. 6f.

Gleiwitzer Kindheit. Gedichte aus zwanzig Jahren. München/Wien 1976

Die Aussicht, S. 132f.

Beim Bilderaufhängen, S. 130f.

Flucht, vergeblich, S. 84–100

Gleiwitzer Kindheit, S. 73–76

Im Park. In: Westermanns Monatshefte (1986), H. 7, S. 10f.

Reise in die Kindheit. Wiedersehen mit Schlesien. München/Wien 1988

Septemberlicht. München/Wien 1977

Francesco Clemente. Wenn er träumt, verändert er die Welt. In: art (1988), H. 10, S. 30–46

Zeit ohne Glocken. München/Wien 1979

*

blätter + bilder. Zeitschrift für Dichtung, Musik und Malerei. Hg. v. Horst Bienek u. Hans Platschek. Würzburg, H. 1–14, 1958–1962

Sekundärliteratur

Schmied, Wieland: Im Atelier zu Hause. Horst Bienek berichtet über Künstler unserer Zeit. In: Tilman Urbach (Hg.): Horst Bienek. Aufsätze, Materialien, Bibliographie. München/Wien 1990, S. 222–224

Quelle

Willrich, Wolfgang: Die Säuberung des Kunsttempels. Eine kunstpolitische Kampfschrift zur *Gesundung* deutscher Kunst im Geiste nordischer Art. Berlin 1937

Wolf Biermann

* 1936 Hamburg



Ossip Zadkine, *Die zerstörte Stadt* (1951–1953)

Jan Gat reißt die leeren Hände hoch
Als wär wieder Fliegeralarm
Grad als ich ihn traf, flog über ihn weg
Ein schreiender Möwenschwarm
Und hoch im Blau ein weißes Netz
Aus Wolkenfäden gemacht
Der Himmel wird über Rotterdam
– von Düsenjägern bewacht

[*Jan Gat unterm Himmel in Rotterdam* 395f.]

In Wolf Biermanns Texten dienen Bilder als Visualisierungsangebote und Demonstrationsobjekte. Oft werden sie in verfremdende Kontexte gestellt; in der betonten Differenz zur geschilderten Wirklichkeit lösen sie Kontrasteffekte aus. Sie versehen die angesprochenen Themen mit geschärften Konturen, vor allem wenn sie im Zusammenhang mit Macht- und Regimekritik zitiert werden. Die Kunstzitate beschränken sich dabei oft auf einen Künstlernamen oder Werktitel mit einem bestimmten Assoziationsspektrum. Ein Beispiel dafür liefert etwa die autobiografische Erinnerung an die Flucht aus dem bombardierten Hamburg 1943. In der Beschreibung fällt lapidar der Name Picasso:

Und der lange Weg dann zur Moorweide. Endlich auf der grünen Wiese. Die guten Bäume. Verteilung vom Lastwagen runter. Die großen Butterstücke in die grapschenden Hände. Konserven in die Kinderwagen. Brot. Panische Fressenausgabe an die Überlebenden. Mund stopfen. Herz stopfen. Bereicherungsräusche der Ruinierten. Krankenschwestern. Uniformierte Männer. Ein Picasso ohne alle Kunst: Die große Schwangere mit der weggebrannten Gesichtshälfte, das lebendige Auge im Totenschädel, als wärs nix. Das Kind lacht auf ihrem Arm. [*Kleines Nachwort* 185]

Die Anspielung auf Picassos Abstraktionen verändert die Optik der Szene. Seine Kriegsdarstellungen werden aber umgekehrt mit der kruden Gewalt konfrontiert, der sie entsprungen waren, und damit entauratisiert.

In diesen autobiografischen Zusammenhang gehören auch Biermanns Verweise auf das Rotterdamer Mahnmahl *Die zerstörte Stadt* von Ossip Zadkine, das an das Bombardement der Deutschen Wehrmacht im Jahr 1940 erinnert [→ *Kleines Nachwort* 179, *Jan Gat unterm Himmel in Rotterdam*]. Die Beschreibung der expressiven Bronzefigur, die aufgrund des klaffenden Lochs in der Brust Jan Gat (Hans Loch) genannt wird, verschränkt sich mit erinnerten

Kriegsbildern aus dem brennenden Hamburg und mit Impressionen aus der Perspektive der Friedenszeit. In der rhetorischen Figur einer Prosopopöie erhält die Plastik eine Stimme und tritt in einen Dialog mit dem lyrischen Ich:

Wo einst mein großes Herz schlug, ach
 Da klappt nun ein Riesenloch
 – mensch Jan, drum heißte ja auch Jan Gat
 Sprach ich, das geht O.K.
 Sei froh! Was du verloren hast
 – das tut dir auch nie mehr weh.
 [Jan Gat unterm Himmel in Rotterdam 397]

Auch in dem Gedicht *Großes Rot bei Chagall* (1978) durchdringen sich ‚Realität‘ und Imagination gegenseitig. Auf eine besondere Art verschmelzen diese zwei Sphären in Biermanns Begriff engagierter Literatur, in dem „[p]olitisch Lied, privates Lied“ sich verbinden [Erste Vorlesung]. An diesem Schnittpunkt werden die Werke der Bildenden Kunst unter einem bestimmten gesellschaftskritischen Aspekt betrachtet und in brisante Relationen zu aktuellen Verhältnissen gestellt, beispielsweise Francisco de Goyas Blatt *Der Traum der Vernunft gebiert Ungeheuer* aus der Radierungsfolge *Los Caprichos*. Meist lakonische Erwähnungen des Künstlers rufen die düstere Atmosphäre seiner Gemälde und Grafiken hervor, die zum Inbegriff des Gespenstischen in der undurchdringlichen DDR-Realität wird [→ *Ein Gedacht über die Grenzen der Vernunft, Kleines Nachwort* 173, *Nur wer sich ändert bleibt sich treu* 59, *Schuften*]. Anspielungen auf die Wirklichkeit hinter dem Eisernen Vorhang und auf die bedrohliche Deformation zwischenmenschlicher Begegnungen begleiten auch die Bezugnahmen auf den deutschen Maler und Filmregisseur Jürgen Böttcher, bekannt als Strawalde [→ *Jürgen Böttcher, der Strawalde; Lebenszeichen; Rencontre à Paris*].

Dem Werk der deutschen Malerin und Grafikerin spanischer Abstammung Nuria Quevedo gilt die *Ballade von den Spaniern im Dresdner Exil* (1978). Das Thema der Entwurzelung und Heimatlosigkeit wird nicht nur in den Motiven, sondern auch in den Farben der Künstlerin wiedergefunden. Das Gemälde



Fritz Cremer, *Aufsteigender* (1966/1967)

Nun sag uns nur noch das:

Wohin steigt dieser da?

Da oben, wohin er steigt
 was ist da? Ist da überhaupt
 oben?

Du, steigst der auf zu uns?
 Oder steigt er von uns auf?

Geht uns der voran?
 Oder verläßt er uns?

Verfolgt er wen?
 Oder flieht er wen?

Macht er Fortschritte?
 Oder macht er Karriere?

Oder soll er etwa, was wir schon ahnten:
 Ein Symbol sein der Gattung Mensch?
 Steigt das da auf

Zur Freiheit, oder, was wir schon ahnten:
 Zu den Fleischtöpfen?

Oder steigt da die Menschheit auf
 Im Atompilz zu Gott und, was wir schon ahnten:
 Ins Nichts?

So viele Fragen um einen, der aufsteigt

[Fritz Cremer, Bronze: ‚Der Aufsteigende‘ 22]



A. R. Penck, [o. A.]

reicht über die Leinwandränder hinaus: Das Leben der Exilanten erscheint als eine Kopie der Bildkomposition.

Einige von Biermanns Texten beziehen sich auf Fritz Cremer, wobei nur eines seiner bildhauerischen Werke, nämlich *Aufsteigender*, als visuelle Vorlage für literarische Auseinandersetzungen dient [→ *Ballade von den verdorbenen Greisen* 412, *Ballade zum Lob der alten Genossen, Erste Vorlesung* 20/35, *Nur wer sich ändert bleibt sich treu* 52]. Das Gedicht *Fritz Cremer, Bronze: ‚Der Aufsteigende‘* (1967) kontextualisiert das Motiv des Aufstiegs und setzt es in verschiedene semiotische Rahmen – etwa räumliche, geschichtliche und ideologische.

Im Zusammenhang mit dem Themenkomplex von Strafe, Sühne und Rache zieht der Essay *à la lanterne! à la lanterne!* (1992) den Mythos von Ikarus heran. Dädalus mit seinem zurückgewandten Blick zum sterbenden Sohn wird zu einer zentralen Reflexionsfigur, wobei die *Landschaft mit Ikarussturz* von Pieter Bruegel d. Ä., das gleichnamige Gemälde eines anonymen Künstlers aus seinem Umkreis und der

Angelus Novus von Paul Klee einander gegenübergestellt werden [→ *Der Traum vom Fliegen*].

Zur Illustration der Mechanismen, welche die Opposition von Täter und Opfer oder von Schuld und Unschuld zum Verschwinden bringen, bedient sich Biermann einer Zeichnung von A. R. Penck, die mehrmals in seinen Büchern abgebildet ist und die auf das Wiederholungsverfahren *Mise en abyme* zurückgreift [→ *Brief aus Paris von der Kunstmesse* 129; *Jürgen Böttcher, der Strawalde* 46; *Wie man Verse macht und Lieder*]. Das Gedicht *Zeichnung von Penck* (1982) operiert mit der Stilfigur der Wiederholung und überträgt damit den Duktus des Bildes in die Sprache. Das *Kleine Nachwort* (1995) interpretiert die Zeichnung im Zusammenhang konkreter historischer Begebenheiten.

Vielfältig sind die Auseinandersetzungen mit Bildvorlagen in dem Band *Affenfels und Barrikade* (1986). Neben einer Dialogform [→ *Affenfels*] finden sich Beschreibungen von Kinderbildern [→ *Til gezeichnet Familienidyll, Marie*] oder biografisch grundierte Kunstzitate [→ *Hölderlin im Turm*].

Eine ähnliche Formenvielfalt lässt sich bei den Anspielungen auf Fotografien beobachten. Sie werden historisch kontextualisiert und kommentiert, wobei der im Bild festgehaltene Moment um das Szenario einer eventuellen Nachgeschichte verlängert wird. Ein Beispiel dafür liefert das Gedicht *Berühmtes Kriegsphoto, später betrachtet* (1986), in dem über das weitere Schicksal des triumphierenden Soldaten der Roten Armee mit dem gipsernen Hitlerkopf unter dem Arm spekuliert wird:

[...] bloß, was wurde aus dem Soldaten nach solchem Sieg, dieser junge Mann hatte so einer auch weiter gut lachen? kam der nach Haus? was wurde aus dem? geriet der danach ins GULAG? als Häftling oder Bewacher im hohen Norden rettete ihn dies berühmte Foto? [153]

Weiteres Bildmaterial zum Thema ‚Krieg‘ enthält der Text *Kriegshetze Friedensshetze* (1992). Eine zentrale Rolle spielt dabei das PDS-Plakat gegen den Golfkrieg, wobei die genaue Beschreibung von Plakatmotiven und -aufschrift