

**Ralitsa IVANOVA**

Hll.-Kyrill-und-Method-Universität, Veliko Tarnovo, Bulgarien

### TEXT-BILD-KONKURRENZEN

**Ralitsa IVANOVA**

St. Cyril and St. Methodius University of Veliko Tarnovo, Bulgaria

### TEXT-PICTURE COMPETITIONS

There has been a growing interest in works of fine art in German-language literature since the mid-1980s. The article traces this trend in the work of Patricia Georg and Bodo Kirchoff in the context of Maurice Merleau-Ponty's phenomenological aesthetics and Hans Hollander's theory of the close relationship between the spatial and temporal arts, as a result of which each of them is able not just to recreate the other, but also to interpret it by recreating it. Both authors thematize in their works specific paintings by various artists, describing their characteristics by means of language. While Kirchoff staged the competition between the two types of media (painting and text), transforming the pictorial into a linguistic equivalent and thus demonstrating the advantage of the text, with Georg this process proceeds in the opposite direction – again it is about 'written' pictures, however the word there to a large extent absorbs the aesthetic parameters of the pictorial and turns the text into poetic iconography.

**Keywords:** 'written' pictures; competition between picture and text; poetic iconography

Das Verhältnis von Bilderfahrung und Textwelt ist ein genuiner Gegenstand der ästhetischen Diskussion seit dem 18. Jahrhundert – Lessings *Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie* (1764) und Herders *Kritische Wälder* (1769) sind der deutschsprachige Auftakt diesbezüglich. Die grundsätzliche Verschiedenheit von Bild- und Textmedium versuchte man damals mit dem Begriffspaar von Simultaneität und Sukzession der Zeichen zu erklären. Lessings These, dass die simultanen Zeichen des Bildmediums zur Schilderung von Zuständen geeignet sind und die sukzessiven Zeichen des Textmediums am besten Handlungen vermitteln, bricht mit der zu seiner Zeit weitverbreiteten Auffassung, Maßstab für die Dichtung hätten die bildenden Künste zu sein. (vgl. Nieraad 1990: 185). So emanzipatorisch diese These auch klingt, setzt sie starre Grenzen zwischen den sog. Raumkünsten

(Malerei, Plastik, Architektur) und den Zeitkünsten (Literatur, Musik), deren Überschreitung man für unzulässig hielt. Umso evidenter erscheint ihre Unvollständigkeit angesichts der sich realiter ständig vollziehenden Grenzüberschreitungen zwischen Raum- und Zeitkünsten, worauf Hans Holländer in seiner Studie *Literatur, Malerei und Graphik. Wechselwirkungen, Funktionen und Konkurrenzen* (1995) verwiesen hat:

Raumkünste haben eine zeitliche und Zeitkünste eine räumliche Komponente, so daß die eine Kunst in der Lage ist, die andere nicht nur abzubilden, sondern auch abbildlich zu interpretieren. Das war auch immer der Fall, weil die räumliche Erfahrung – und damit die Bild-Erfahrung – eine zeitliche Struktur zeigt; die Simultaneität des Bildes (oder eines anderen Zeichensystems) bedeutet nicht, daß der Betrachter das Dargestellte auch gleichzeitig wahrnimmt. Darin verhalten sich Bilder zum Betrachter nicht wesentlich anders als Buchseiten oder Gedichte zum Leser. Nach der Lektüre hat man das Ganze, seinen Zusammenhang und – wenn vorhanden – auch seinen Sinn „simultan“ und kann sich „ein Bild machen“. (Holländer 1995: 131)

Daher gehöre zur Unterscheidung von Raum und Zeit das Verhältnis von Bild und Sprache, von Anschaulichkeit und Begriff, allgemein von Bildern und Texten, so dass jede Diskussion der Beziehung zwischen Literatur und Malerei zu der Frage führe, was die einzelnen Medien und Zeichensysteme für die Weltorientierung und für die Welterkenntnis zu leisten vermögen.<sup>1</sup> Diesbezüglich verfolgt Holländer eine lange Tradition unterschiedlicher Positionen – von der Forderung nach extremer Trennung beider Bereiche (bei Ernst Robert Curtius und Albrecht Fabris) aufgrund ihrer angeblich grundsätzlichen Unvereinbarkeit bis zum Insistieren auf einem „komplementäre[n] Verhältnis“ (Holländer 1995: 165) zwischen Bild und Text, da beide Medien offensichtlich nicht dasselbe leisten:

Wo der Text versagt, gewinnt das Bild einen nicht einholbaren Vorsprung. Daraus folgen Wechselbeziehungen, Konkurrenzverhältnisse und ein besonderes Zusammenspiel der beiden Zeichensysteme, die sich ja schon deswegen nicht säuber-

---

<sup>1</sup> Die Relativität und die Angreifbarkeit dieser strengen Unterscheidung von Raum- und Zeitkünsten hat schon Adorno eingesehen und ausführlich besprochen (*Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei*, 1967). Der raum-zeitliche Charakter der Künste und die Interdependenz von Raum und Zeit werden besonders sichtbar in den neuesten künstlerischen Experimenten, die nicht nur mit dem Verhältnis von Bild und Sprache, Ton und Schrift spielerisch umgehen, sondern diese Medienüberschneidungen auch im neu entstandenen Werk thematisieren. Solche medialen Überlagerungen können auch bestimmte produktions- und rezeptionsästhetische Zwecke erfüllen und zu einer „Werkorientierung“ führen. Zu einem konkreten Beispiel bei der akustischen Vermittlung von literarischen Texten vgl. Valkova: 2018.

lich voneinander trennen lassen, weil sie sich überschneiden, etwa dann, wenn die kulturellen Konventionen bestimmte Bildzeichen einem eindeutigen Textzusammenhang zuordnen, den der Betrachter im Gedächtnis hat und mitliest. (Holländer 1995: 165)

Im Anschluss daran wird eine entsprechende Klassifikation der Beziehungen von Malerei und Literatur angeboten: Bilder, die ihr Thema aus der Literatur schöpfen und daher in einem eindeutigen Bezug zu Texten stehen; Textillustrationen, welche als memorative Diagramme, freie Paraphrasen oder Kommentare aufzufassen sind; Bilderfolgen ohne Textvorlage, die selbst aufgrund ihres narrativen Potenzials sozusagen als Text fungieren; Fiktion von nichtexistenten Bildern (als Gegenteil der vorangehenden Variante); Bild-Text-Kombination (Emblematik).

Seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird die medienästhetische Diskussion von der künstlerischen Avantgarde fortgesetzt, die zur Thematisierung des Bild-Mediums im literarischen Werk selbst tendiert und die gezielte Ausschöpfung dessen Möglichkeiten sowie die Überschreitung seiner Grenzen fordert. Die wohl bekanntesten Beispiele hierzu liefern Honoré de Balzacs *Le Chef-d'Œuvre Inconnu* (1831), Edgar Allan Poes *The Oval Portrait* (1842) und Oscar Wildes *The Picture of Dorian Grey* (1891), die das vorletzte von den oben aufgezählten Modellen explizieren, d.h. „eine Verwandlung des Lebens in Kunst“ sowie eine „Steigerung der Kunst in das Leben hinein“ praktizieren und sich der „unmöglichen Aufgabe“ verpflichten, „ein Bild zu schaffen, das nicht nur lebendig wirkt, sondern es tatsächlich ist und überdies die Natur an Schönheit übertrifft“. (Holländer 1995: 165)

Ähnliche Intentionen eignen auch literarischen Konzeptionen neueren Datums – etwa der Konkreten Poesie, die eine souveräne Handhabung von Text, Schriftbild und Sprachklang praktiziert oder dem Nouveau Roman, für den das Verhältnis von Bilderfahrung und Sprache konstitutiv ist. Die Schrift-Bild-Konkurrenz avanciert auch zum Gegenstand der modernen Phänomenologie. Maurice Merleau-Ponty betont in seiner *Phänomenologie der Wahrnehmung* (1945) die Priorität der Wahrnehmung im Spektrum der menschlichen Erfahrungsformen. Sprache betrachtet er allerdings nicht als dem Primat der Wahrnehmung unterworfen, sondern als ein gleichrangiges Medium der Weltdeutung. Der einzige Unterschied zwischen Dichtung und Malerei besteht ihm zufolge in ihrer unterschiedlichen Handhabung der Tradition. Dem Bild wohnt eine zeitüberdauernde Potenz inne, denn in ihm gilt die Vergangenheit als überwunden und ausgelöscht, d.h. es ist nur vage an seine Entstehungszeit gebunden, was seine Rezeption auch ohne deren Kenntnis ermöglicht. Ganz anders in der Sprachkunst, die die vorhergehenden Werke und Stile in sich aufnimmt im Sinne von Bachtins Dialogizitäts- bzw. Intertextualitätskonzept, um aus dem Verständnis der Vergangenheit heraus die Erhellung der eigenen Zeit anzustreben. Darüber hinaus verweist Merleau-Ponty auf eine besondere Schreibart – das so genannte *lyrische Sprechen* – das nicht reproduzierend beschreibe, sondern als indirekte Sprache in

bildanaloger Weise (d.h. unbegrifflich und nicht explizit) etwas so zu sagen vermöge, wie auch das Gemälde es sagt. (vgl. Eykman 2003: 13)

Seit Mitte der 80er Jahre des 20. Jahrhunderts beobachtet man in der deutschsprachigen Literatur ein verstärktes Interesse für den spielerischen Umgang mit den Medien Text und Bild.<sup>2</sup> Im Folgenden versuche ich diese Tendenz im Werk Bodo Kirchhoffs und Patricia Görgs zu verfolgen.

### **Bodo Kirchhoff**

Bodo Kirchhoffs Beschäftigung mit bildender Kunst beginnt während seines zweijährigen Bundeswehrdienstes. In dieser Zeit malt er Dutzende Bilder, die selbst den Soldaten als „untragbar und obszön erscheinen“ (Kirchhoff 1995: 33). Diese erworbene Kompetenz schlägt sich später in den Entwürfen zahlreicher Buchumschläge für seine eigenen Werke nieder. Und was wäre passender als eine solche Doppelbegabung, um zu bezeugen, dass „die Kunst uns als Einheit, d.h. intermedial begegnet und als ganze verstanden werden möchte“ (Zima 1995: IX).

Kirchhoffs Werke inszenieren ein komplizierteres Verhältnis zwischen Bild und Text. In seiner 1985 erschienenen und 2005 mit leichter Änderung wiederaufgelegten Erzählung *Dame und Schwein* wird die Konkurrenz zwischen den beiden Medien thematisiert. Die Hauptgestalt dieser Geschichte ist der Schriftsteller P., Träger des Literaturpreises der Stadt O. – der Buchstabe O. steht bei Kirchhoff als Symbol für das kastrierte weibliche Geschlecht bzw. für einen Ort, an dem der Mangel lokalisiert ist (vgl. Appelt 1989: 18; Masanek 2005: 258). Eines Tages stößt er beim Durchblättern alter Magazine auf Félicien Rops Bild „Die Dame mit dem Schwein“ (1879) und beschließt, dieses Motiv in seiner Wohnung nachzustellen, um sich davon für ein neues Buch inspirieren zu lassen.

Félicien Rops (1833 – 1898) ist ein belgischer Maler aus dem 19. Jahrhundert, der Baudellaires Illustrator gewesen ist. Mit letzterem teilte er eine nonkonformistische Protesthaltung gegen die spießbürgerlichen Ideale der Ordnung und der Ehrbarkeit. Das erwähnte Bild, bekannt noch unter den Titeln „Pornokratès“ oder „Das Laster entführt die Frau“ ist seine berühmteste Schöpfung. Es zeigt eine junge Frau im Linksprofil mit Hut, Gürtel, schwarzen Handschuhen, Strümpfen und Pumps gekleidet, die auf einem Sockel steht. Ihre Augen sind mit einer Binde verbunden, blind folgt sie einem Schwein, das sie an der Leine führt und das geradeaus strebt. Beide heben sich in zarter Rosafarbe von einem blauen Himmel ab, in dessen linker oberer Ecke drei Amoretten schweben. Am Sockel sieht man das Basrelief der vier Genien: „Skulpture“, „Musique“, „Poésie“ und „Peinture“. In griechischen Buchstaben steht

---

<sup>2</sup> Die Beispiele reichen von Klaus Modicks *Das Grau der Karolinen* (1986) über Adolf Muschgs *Dreizehn Briefe Mijnheers* (1986), Friederike Mayröckers *Reise durch die Nacht* (1984) und *Das Herzerreißende der Dinge* (1985) bis hin zu Bodo Kirchhoffs *Mexikanische Novelle* (1984), *Dame und Schwein* (1985), *Parlando* (2001), Patricia Görgs *Glückspagat* (2000) oder Ulrike Draesners *Mitgift* (2002) und *Spiele* (2005), um nur einige Werke zu nennen.

darunter „Pornokratès“. Durch die glatte Rosigkeit ihrer Leiber ist die Identität von Dame und Schwein augenfällig. Das Schwein ist in mehreren Bildern Rops ein begleitendes Attribut, das für ausgelassene Triebhaftigkeit symbolisch steht und meist im Kontext verdrängter Sexualität präsentiert wird – z.B. etwa im Bild „Die Versuchung des Hl. Antonius“<sup>3</sup>. Einer der drei Titel des Bildes – „Das Laster entführt die Frau“ – besagt, dass die Dame in völliger Reduzierung auf wohlgefällige Triebhaftigkeit hier vergöttert wird.

Diese Konstellation korrespondiert mit jenem für Kirchhoffs Poetik charakteristischen Ort des Mangels, von dem weiter oben die Rede war. In nahezu sämtlichen Werken des Autors wird dem weiblichen Körper die Fähigkeit zugesprochen, den Mangel der männlichen Protagonisten zu beheben: „weibliche Gesäßfalte, weit geöffnet, unbehaart, passiert es seinen Kopf als Bild und läßt ihn glauben, daß unter dieser Hose etwas sei, das dazu imstande ist, einen Mangel zu beheben, den er nicht beschreiben kann; eine Lücke auszufüllen in seinem Dasein“ (Kirchhoff 1979: 62), gesteht Dr. Branzger, die Hauptgestalt in Kirchhoffs Novelle *Ohne Eifer, ohne Zorn* (1979). Die Füllung dieser Leerstelle würde die Frau zu einer phallischen Frau und somit zu einem Ebenbild des Mannes machen. Im Zuge dieses androzentrischen Weltbildes sind Kirchhoffs männliche Protagonisten auf einer ununterbrochenen Lochstopfung fixiert, müssen allerdings dabei immer wieder Niederlagen einstecken, denn ihre ostentativ androzentrische Perspektive erweist sich stets als brüchig.

In der Erzählung *Dame und Schwein* verspricht sich die Hauptgestalt der Erzählung von der Nachstellung des Bildes eine krisenheilende Lusterfahrung – einmal in Bezug auf sein Schaffen (Rops Bild fungiert somit als eine Art Inspirationsprothese), darüber hinaus aber auch im Privaten. Zu diesem Zweck werden dessen Attribute aufgezählt, begleitet von Kommentaren bezüglich ihrer Brauchbarkeit für die bevorstehende Nachstellung:

Auf dem blaßblauen Hintergrund schwebten Putten; darauf könnte man verzichten, [...] Dame und Schwein durch eine feine weiße Linie miteinander verbunden, waren in den gleichen milden Fleischtönen gemalt, eine Übereinstimmung, die er als Quelle der

---

<sup>3</sup> Das Bild „Die Versuchung des Heiligen Antonius“ zeigt das Studierzimmer des Einsiedlers. Zentrale Position hat dabei ein Kreuzifix, an dem an Stelle des gekreuzigten Jesus ein üppiges nacktes Weib steht. Mit entsetztem Blick fährt der Heilige vor dieser Erscheinung zurück, während ein Schwein in seiner Nähe hingebungsvoll zur nackten Schönen schaut. Sigmund Freud veranschaulicht durch dieses Bild seine Theorie über die verdrängte Sexualität: „Ein asketischer Mönch hat sich – gewiß vor den Versuchungen der Welt – zum Bild des gekreuzigten Erlösers geflüchtet. Da sinkt dieses Kreuz schattenhaft nieder und strahlend erhebt sich an seiner Stelle, zu seinem Ersatze, das Bild eines üppigen nackten Weibes in der gleichen Situation der Kreuzigung. [...] Rops allein hat sie den Platz des Erlösers selbst am Kreuze einnehmen lassen, er scheint gewußt zu haben, daß das Verdrängte bei seiner Wiederkehr aus dem Verdrängenden selbst hervortritt.“ (Freud 1907 [1906]/1989: 36)

Aufgeladenheit des Motivs verstand. Sie erschien ihm so notwendig wie die wenigen Kleidungsstücke, welche der Maler ins Bild gesetzt hatte [...] schwarze, halblange Strümpfe und ebensolche Handschuhe, [...] eine Schärpe und auf dem Kopf ein pelzbeladener Hut [...]. (Kirchhoff 2005: 93–94)

Diese selektive Beschreibung des Bildes signalisiert jenes abbildende Interpretieren, das Holländer angesichts der komplementären Wechselbeziehungen zwischen Bild und Text expliziert hat, zumal die penible Vorbereitung der Nachstellung den enormen Willen des Protagonisten zur Realisierung dieses Experiments verrät. Dessen Durchführung droht jedoch wegen banaler Hindernisse zu scheitern – vor allem die Beschaffung eines Schweines bereitet ihm großes Kopfzerbrechen, da keiner (vom Tierschutzverein bis zum Gesundheitsamt) seine abstruse Idee ernst nimmt. Selbst sein weibliches Modell, eine gewisse Frau C., treue Leserin seiner Werke, die er per Brief zum Experiment einlädt, erscheint nicht. Dennoch antizipiert ihre schriftliche Antwort die von ihm herbeigewünschte Situation. Der knappen Präsentation von Rops Bild am Anfang der Erzählung steht eine ausschweifende, imaginative Realisierung eines jeden Details gegenüber, die mittels Sprache erfolgt und die Bild-Vorlage an erotischer Suggestivkraft bei Weitem übertrifft:

Betrachten Sie jede Einzelheit meines Körpers. Genieren Sie sich nicht. Zeigen Sie Ihr Interesse für Falten und Poren, für den Flaum in meinem Nacken, für die Härchenleiter unterhalb des Nabels; seien Sie schamlos! Verlangen Sie Stellungen, die Ihnen vorschweben, nehmen Sie keine Rücksicht auf mich. [...] Sie wissen nun, daß es mich gibt. Ich existiere wirklich. Ich bin die Dame mit dem Schwein. (Kirchhoff 2005: 104)

In dieser Aufforderung wird nicht bloß die medienpezifische Differenz zwischen Bild und Text aufgehoben in einer „die Bilderfahrung autonom umsetzenden und reproduzierenden Sprache“ (Nieraad 1995: 202), wie Jürgen Nieraad trefflich feststellt, vielmehr erzeugt die konkurrierende Umsetzung von Bildmoment in Handlungsbeschreibung, worin das Laokoon-Problem ins Spiel gebracht wird, eine gesteigerte Verlebendigung, welche den Eingriff der Kunst ins Leben hinein ermöglicht. Der Brief der Leserin enthält gerade jene gesteigerte Sinnlichkeit, die der Schriftsteller P. von ihrem körperlichen Auftritt erwartet hat und die seinem Schreiben fehlt. Insofern stellt dieser Text für ihn eine Wunscherfüllung dar, welche im Falle einer realiter vollzogenen Nachstellung des Bildes nicht möglich wäre – nach dem Motto, dass ein erfüllter Wunsch keiner mehr ist. Der Brief-Text sollte aber auch dessen Verfasserin eine Wunscherfüllung bringen, denn für sie fungieren die Bücher von P. als erotische Kompensationen, welche mit der Zeit nachgelassen haben und daher der Nachhilfe bedürfen:

Sie begreifen, daß mir die Helden Ihrer Bücher jahrelang den Mann ersetzt haben. Sie ersparten mir jedes Privatim. Hände, von Ihnen beschrieben, machten mir alle

wirklichen Hände entbehrlich, Hände, unter deren Grobheit meine Haut gealtert wäre, wie unter zu viel Sonne. Ihre Bücher erlaubten es mir, so zurückgezogen zu leben, wie ich es mochte. Bis sie dann schlecht wurden. Sie wurden allgemeinverständlich, sie wurden fad. Und nur deshalb bin ich heute bei Ihnen, verlieren Sie keine Zeit! [...] ich bin Ihr Kunstwerk. (Kirchhoff 2005: 104)

Daraus ergibt sich m.E. ein sehr wesentlicher erzähltechnischer Gewinn: die Eröffnung einer polyvalenten Sicht, in die verschiedene Perspektiven zusammenfließen – die des Erzählers, des Schriftstellers P., der Leserin Frau C. oder des Malers Félicien Rops selbst – aufgrund einer ihnen gemeinsamen ausgebliebenen Lusterfahrung. Das von Merleau-Ponty angesprochene zeitübergreifende Potenzial des Bildmediums macht solche Fluktuationen möglich. Schließlich mündet die gelungene Transformation des Bildes in textuelle Ekphrasis sogar in einen doppelten Triumph der Sprache, denn, inspiriert von der schamlos-souveränen Selbstentblößung seiner Leserin mittels Sprache, plant der Schriftsteller eine Antwort in Buchform.

### **Patricia Görg**

Von einer andersartigen Handhabung von Bildern handelt Patricia GörGs Erzählung *Glücksspagat* (2000), in der die Verflechtung von zwei scheinbar heterogenen Bilderwelten demonstriert wird – die sakrale Wunderwelt mittelalterlicher Altar- bzw. Votivbilder und die profanen Szenen zeitgenössischer Fernsehshows. Die schwere Vermittlungsarbeit zwischen diesen Bereichen lastet auf dem Museumswärter Maat, der sich in beiden Sphären souverän bewegt. Seine täglichen Expeditionen in die Welt der mittelalterlichen Bilder sensibilisieren seine Sinne für die geheimnisvollen Botschaften des Außergewöhnlichen, vermittelt durch den „Goldgrund angehaltener Zeit“ (Görg 2000: 74).

Maat sieht Gott in seinem karmesinroten Mantel bei der Erschaffung der Welt und des Menschen:

In der Mitte der Welt öffnen sich Augen. Der Heiland schimmert auf. Sein Gesicht ist eine Vorahnung in einem Band gekräuselter Wolken. Strahlen gehen von ihm aus in alle vier Richtungen. Rings um das Gesicht schließen sich der rote Ring des Himmels und der blaue Ring des Wassers. Gott steht leicht zurückgebeugt. Sein roter Mantel fällt über sein blaues Gewandt. Er sammelt das Wasser unter dem Himmel an besonderen Orten, daß man das Trockene sieht. Er scheidet die Erde vom Meer. [...] Gott beugt sich nieder zur Erde. Der erste Mensch wächst ihm entgegen [...]. Er nennt ihn Adam. Adam umarmt sich selbst im Schlaf. Gott macht ihm einen Gefährten. Ein kleines Weib wächst aus Adams Rippe. (Görg 2000: 22–27)

Danach eröffnen sich Maat die Bilder vom menschlichen Sündenfall:

Sie stoßen auf einen Baum, der rote Früchte trägt. An seinem Stamm kommt bläulich lächelnd die Schlange emporgezüngelt. Sie pflückt zwei rote Kugeln und gibt sie den

Menschen. [...] Gott ruft nach seinen Geschöpfen. [...] Adam und Eva stolpern der Hacke und Spindel entgegen, der Erde entgegen. (Görg 2000: 29)

Dann erscheint auf einem Votivbild Gabriel mit zerzausten Flügeln und verkündet Maria die frohe Botschaft:

Die Schrift [auf dem Spruchband] umschließt Marias Kopf als plötzlich sichtbar gewordene Aura. [...] Gott beugt sich aus blauen Wolken. [...] Drei Strahlen gehen aus von seinem gesenkten Blick auf Marias Scheitel. Auf diesen drei Strahlen reiten eine Taube und ein Kind mit geschultertem Kreuz. (Görg 2000: 32–33)

Maat sieht dann Jesu Besenkung durch die heiligen drei Könige, Marias Flucht nach Ägypten, Jesu Versuchung durch den Satan in der Wüste, die von ihm bewirkte Besänftigung eines Sturms auf dem Meer mit darauf folgender Rettung der Jünger, sein Wandeln auf Wasser, seine Gefangennahme nach Judas Verrat sowie dessen Kreuzigung und Auferstehung. Schließlich eröffnet sich ihm Jesu Sieg über die Hölle: „Das Kind gehüllt in einem wehenden roten Mantel, auf dem sich Sterne drehen, zerbricht das Höllentor, [...] hebt die Kreuzesfahne, um Lucifer [...] zu durchbohren.“ (Görg 2000: 51).

Die beschriebenen Bilder anonymer Künstler aus verschiedenen Malschulen (z.B. Meister des Kalvarienbergs, Passionsmeister, Meister der Vergänglichkeitsallegorie, Meister von 1477, Meister von der tabula magna, Meister der goldenen Tafel, Meister des Marienlebens, Meister vom Mondsee) zeigen Szenen von der Genesis bis zur Himmelfahrt Christi und sind mit einer solchen Akribie im Detail wiedergegeben, die eher der Maltechnik als der Wortkunst eigen ist. Darin erkennt die Literaturkritik ein großes Gelingen des Buches: Andreas Nentwich nennt Görgs „Expeditionen in die Welt der Goldgründe – Perlen einer poetischen Ikonographie“ (Nentwich 2000: 67). Silvia Bovenschen vergleicht die Erzählung mit einer „Ikonographie der mittelalterlichen Heilsgeschichte“ (Bovenschen 1999). Aber nicht gerade in diesen Bild-Text-Transformationen besteht das eigentliche Gelingen dieses Werkes. In ihm haben die Bilder mit ihren höheren Botschaften nicht nur eine thematische, sondern auch eine textstrukturierende Funktion, die das erzählerische Verfahren konstituiert und steuert. Die Erzählung selbst ähnelt einem Votivbild bis in den sprachlichen Ausdruck hinein – die schlichte, nahezu asketisch wirkende Syntax evoziert die Stilistik jener alten Bilder, an denen Maat vorbeigeht, die äußerst metaphorische Sprache vermittelt eine andachtsvolle Atmosphäre, welche die Gestalten und die Gegenstände aus den alten Bildern in der fiktiven Realität des Protagonisten lebendig wirken lässt: „Die Sonne steigt langsam höher. Sie erfaßt gemalte Äpfel. Im Paradiesgarten wachen Pflanzen und Tiere auf. [...] Das Paradies atmet gleichmäßig in seinem Rahmen.“ (Görg 2000: 21) „Die Propheten beugen sich aus ihren Rahmen und schütteln ihre Fäuste.“ (Görg 2000: 78) Infolge dieser Verleben-



digung der Bilder kommt es zu einem Spiegelungsprozess, in dem der Protagonist seine Identität als überblendet erfährt. Bereits am Tag seines Dienstantritts ahnt Maat, dass er in die Bilderwelt hineingehört und erinnert sich an späterer Stelle, „wie er schon am ersten Tag beschloß, darin zu verschwinden“ (Görg 2000: 83). Unbewusst sucht er während seiner Überwachungsgänge einen direkten Zugang zur Bilderwelt:

Im Mittelalter schrillt die Alarmanlage. Maat steht erstarrt, mit einer Hand auf bemaltem Eichenholz, um es aufzustoßen, wie eine Tür, hinter der er schemenhaft seine Zukunft erkennt. [...] Er ist unfähig sich zu lösen. Seine Hand liegt inmitten auf dem Bild. Sie ist umringt von bemalten Händen. Maat hat das Gefühl gefangen genommen zu werden. (Görg 2000: 80)

Er behält die Bilder im Kopf, als er nach Dienstschluss die Gegenwart betritt. Die Außenwelt, die Maat zwischen seiner Wohnung und dem Museum durchquert, ist für ihn schon längst zu einem Bild erstarrt: „Er geht über einen sanft ansteigenden gelben Hügel. Links und rechts stehen Galgen im ersten Licht. Hunde spielen. Frauen tragen Körbe mit Obst.“ (Görg 2000: 8). Der Protagonist nimmt seine Umgebung in einer Überblendung durch die bildende Kunst wahr. Die Realität lässt sich nur als indirekt in einer Kette von Identifikationen und Reproduktionen erfahren: „Maat erkennt das Museum kaum wieder, seine Wände sind verschwunden, überall tauchen die Bilder auf in einer neuen, eigenen Gegenwart.“ (Görg 2000: 105).

Im Zuge dieser Überblendung erfolgt ein Umkrempeln der gängigen Raum-Zeit-Verhältnisse. Räumliche Topoi und Gegenstände, die einer weit entfernten Epoche zuzuordnen sind (z.B. die Galgen im oben angeführten Zitat) gelangen in die unmittelbare Gegenwart des Protagonisten, wobei sie dort zum neuen Leben zu erwachen scheinen, um seine Realität an Vitalität zu überbieten: „Manchmal glaubt er, alles sei tot, nur die alten Bilder lebten noch“ (Görg 2000: 37). Während die starre Bilderwelt in Bewegung gerät, überträgt sich das dem Bildmedium eigene Stillstehen der Zeit – „Ringsum sinkt die Zeit, müde vom Antreiben der Uhren“ (Görg 2000: 44), heißt es angesichts der Bildbeschreibung der Szene von Jesu Besenkung durch die heiligen drei Könige – auf die Alltagsrealität des Protagonisten und bewirkt eine fortschreitende Verlangsamung ihres Ablaufs: Plötzlich spürt Maat, „er sei aus der Zeit gefallen“ (Görg 2000: 67). Er „kennt Tage, die nicht vergehen. Er bewegt sich langsam in ihnen, wie in einem Glas Honig. Er hebt die Füße und tritt doch immer auf dieselbe Stelle.“ (Görg 2000: 39) Maat behauptet, solche Tage zu lieben, denn sie „umschließen ihn wie Bernstein“ (Görg 2000: 40), d.h. sie erhalten ihn in einer schützenden harten Hülle gegen die Anfechtungen des Alltags. Darüber hinaus bewirken sie eine Verschiebung der Wahrnehmungsverhältnisse bzw. -perspektiven: „Unser Kollege Maat, sagen die Kollegen, zieht sich die Vergangenheit über die Augen.“ (Görg 2000: 49) Infolge dessen kommt es zu einer Verinnerlichung bzw. Internalisierung der Bilder durch den Protagonisten, so dass ihre Existenz auch über die direkte Anschauung hinaus

verbürgt scheint: „Maat kennt die Bilder so gut, daß er sie auch noch sieht, wenn sie [in der Dunkelheit] unsichtbar geworden sind.“ (Görg 2000: 71) Diese internalisierten Bilder funktionalisieren sich zu inneren Stützen bzw. Orientierungspunkten inmitten einer zusammenbrechenden Realität und dienen nicht zuletzt einer sinnstiftenden Überhöhung seines banalen Alltags. Nachdem Maat wider Willen in den Ruhestand geschickt wird, „sehnt [er] sich nach den vertrauten Bildern. Er sucht nach der Stillung des Sturms“ (Görg 2000: 67). Die Stillung dieses inneren Sturms bzw. dieser psychischen Aufwallung des Protagonisten erfolgt durch den Aufstieg subjektiv sorgfältig ausgewählter Bilder vor seinem inneren Auge – er assoziiert in der Szene seiner Entlassung Judas Verrat, dessen bildliche Darstellung in der Erzählung kurz davor erörtert wurde. Zum Vergleich zitiere ich hier beide Textpartien:

40 Tage und 40 Nächte war das Kind in der Wüste. [...] Als es schmal ist vor Hunger, kommt sein Versucher. Er lebt in seinem braunen Dämonenfell. [...] Der Atem des Versuchers hat die Bäume ringsum gefällt. [...] [Einer der Bäume] scheint Steine als Früchte zu tragen. Der Versucher hat Fledermausflügel. [...] Eine schwarze Sprechblase kommt aus dem Mund des Versuchers. Hell sind die Umrisse klingender Münzen in sie eingeritzt. (Görg 2000: 60–61)

In der Entlassungsszene heißt es:

40 Jahre, sagt der Direktor. 40 Jahre in der Wüste des Mittelalters. Er lacht. Sie müssen hungrig sein und durstig, sagt er. Er öffnet die Hände. Maat erkennt, daß der Direktor ihm zwei Bündel zusammengepreßter Geldscheine anbietet. Sie kommen auf Maat zu wie Steine. [...] Maats Augen weiten sich. Ein Fledermausflügel verfinstert den Himmel. (Görg 2000: 65)

An dieser Parallelisierung der Szene von Maats Entlassung mit der Verbildlichung von Judas Verrat ist eine Transformation der ikonographischen in eine psychische Struktur zu erkennen, denn der Protagonist beginnt angesichts der so bildkräftig geschilderten eigenen Bedrohung die Bilderwelt nach konkreten Erlösungsperspektiven für sich selbst abzusuchen. Eine solche kommt ihm zuteil, indem seine innere Aufwallung mit dem Bild der Besänftigung eines Sturmes durch den auf dem Wasser wandelnden Jesus überblendet wird: „Das Schiff ist draußen auf See, als ein großes Ungestüm sich erhebt. Es [das Kind] hebt zwei Finger und besänftigt Wind und Wellen“ (Görg 2000: 68). „Das Schiff ist ausgefahren, [die Jünger rufen nach dem Kind, das allein ist auf einem] pastellfarbenen Berg. [...] Das Kind geht [zu ihnen] über das Meer“ (Görg 2000: 72–73). Sämtliche Bilder scheinen Maats Leben zu absorbieren, um es herauszuläutern. Sie sind nicht bloß dessen Entlastungsmechanismus, sondern eine Verkörperung seiner innigsten Wünsche. Veranschaulicht wird diese absorbierende Überblendung bzw. Verkörperung durch die von einem Kopisten angefertigte Collage, welche sämtliche Bilder zu einem Kompendium zusammenfügt,

das deutlich Maats physiognomische Züge ergibt: „Der Mann hat alles kopiert, was in Maats Abteilung hängt, und er hat es zusammengefügt zu einem Abbild Maats. Maat sieht ein Universum, das seine eigenen Umriss hat.“ (Görg 2000: 70)

Dieser komplizierte Spiegelungsprozess potenziert sich weiter im palimpsestartigen Aufblitzen der alten Bilder hinter der Bilderwelt der Fernsehshows, die Maat allabendlich verfolgt, um nicht ganz den Anschluss an seine Zeit zu verlieren. Der Moderator schwebt mit ausgebreiteten Schöpferarmen vom Studiohimmel herab und empfängt die Spielkandidaten im Gewinnparadies, um sich gleich als ein maskierter Teufel zu entpuppen, denn angesichts der gehäuften Goldbarren in seinem Hintergrund, die die Goldgründe alter Bilder travestieren, assoziiert man Jesu Versucher in der Wüste. Der bildkräftige Kontrast zwischen den alten Altarbildern mit ihrer biblischen Symbolik von höherer Sinnhaftigkeit und deren blasphemischer Karikatur im Spielshow *Glücksspagat* scheint kein Ende zu nehmen: Assistent-/innen blasen in kleine Trompeten und verkünden mit „himmelwärts gekehrten Handflächen“ (Görg 2000: 93) die Gewinne (ein Paradiesbett, Bügelbretter, Tischbräter, ein Massagesessel etc.). Der Duft ihres Parfums breitet sich aus „wie der pfauenäugige Flügel des Seraphs“ (Görg 2000: 13). Einer der Spielkandidaten namens Adam erlebt sich als „Schmerzensmann“ (Görg 2000: 89). Der Antagonismus beider Bilderwelten ist nichts anderes als ein Produkt der Sprache. „Die Richtung, die Patricia Görg ihrer satirischen Überzeichnung unserer schönen neuen Fernsehwelt gibt, ist bildsymbolisch vorgegeben, festgeschrieben in einer Metaphorik, die den alten Bildern von Anfang an den moralischen Sieg über das Medienzeitalter sichert.“ (Killer 2000: 1)

Görgs Werk verbleibt allerdings nicht allein bei dieser recht konservativen kulturkritischen Botschaft, denn Maat denkt manchmal, dass „die Hände [der Spieler] [...] ohne es zu wissen, nach den alten Bildern suchen“ (Görg 2000: 37). Bei aller Ironisierung des Profanen eröffnet die Erzählung die Aussicht auch auf eine frohe Botschaft, welche besagt, dass hinter dem erbärmlichen Streben nach materiellen Gütern eine, wenn auch unbewusste, Suche nach einem höheren Sinn verborgen bleibt. Sie manifestiert sich in Maats sehnlichem Wunsch nach einem buchstäblichen Gang ins Bild: „Er möchte, daß man ihn aufnimmt. Er möchte in einem Rahmen leben. [Er hat den] Wunsch, hineingezogen zu werden in eine Welt, in der das Wort Vermögen nichts mit Geld zu tun hat.“ (Görg 2000: 95) Nachdem er die Bildstationen der Heilsgeschichte nach einem für ihn passenden Ort abgesucht hat, findet er ihn an Bord eines Schiffes:

Maat sucht nach einem Bild, das ihm entgegenkommt, das still die Segel bläht, das bereit ist, ihn ans andere Ufer zu tragen. Er sucht nach einem Platz. [...] Es [das Schiff] scheint auf Maat zu warten. [...] Bis auf den Wellengang ist es im Museum vollkommen still. [...] Er hebt seine Hände zur Begrüßung. Er läßt die Taschenlampe fallen. Er geht an Bord. (Görg 2000: 105–108)

Das von Maat gewählte Bild trägt den Titel „Die Irrfahrt der Heiligen auf dem Meer“ (1432) und stellt ein Fragment aus dem Tiefenbronner Magdalenenaltar, dem

Hauptwerk des deutschen Malers Lukas Moser, dar. Es zeigt signifikante Stationen aus der Magdalenenlegende. Auf dem linken Flügel des Altars ist eine Seelandschaft mit Schiffen zu sehen, von denen das vordere von fünf Heiligen besetzt ist, dessen Namen in ihre goldenen Heiligenscheine eingraviert sind – Martha, Magdalena und die drei Bischöfe Lazarus, Cedonius und Maximin. Der Legende zufolge wurden Maria Magdalena – die Jüngerin Jesu Christi und erste Zeugin seiner Auferstehung<sup>4</sup> – und ihre Begleiter von christenfeindlichen Juden auf ein ruder- und segelloses Schiff geladen und dem offenen Meer überantwortet, um wie durch ein Wunder die Küste bei Marseille zu erreichen. Das mittlere Bild des Altars zeigt die Ankunft der Geretteten im Hafen von Marseille. Oberhalb der Küste erhebt sich ein Haus, wo durch ein offenes Fenster Einblick in das Schlafgemach eines fürstlichen Ehepaares gewährt wird, das den Heiligen einen Zufluchtsort bietet. Der rechte Bildflügel zeigt in einer Kirche die im Sterben liegende Maria Magdalena, die von Bischof Maximin die letzte Kommunion empfängt und von sieben Engeln getragen wird. Ganz oben, am Spitzbogen des Altars ist das Gastmahl abgebildet, bei dem Magdalena Jesus die Füße salbt.<sup>5</sup> Ganz unten ist folgende Widmung zu lesen: „Schrei Kunst schrei, und beklag dich sehr, denn begehrt ist sie nicht mehr so, o weh.“

Dieses Hauptwerk des Malers ist in mehrfacher Hinsicht außergewöhnlich für seine Entstehungszeit. Ihm wird eine eigentümliche Spannung zwischen dem Goldgrund der Ferne und dem Realismus der Nähe attestiert. Die durch den Goldgrund vermittelte Feierlichkeit vermag die Örtlichkeit von aller Alltäglichkeit abzuheben und ihr den Schein des Heiligen zu verleihen. Gleichzeitig vermitteln das betonte

---

<sup>4</sup> Maria verharrte nach der Grablegung durch Joseph von Arimathäa weinend am Grab (Matthäus-evangelium 27, 61; Johannes-evangelium 20, 11) – dies ist eine in der Kunst oft wiederholte Darstellung, an die auch Patricia Görg in ihrem Werk anknüpft, indem sie eine bildliche Darstellung von Marias Suche nach Jesus nach dessen Grablegung beschreibt bzw. verspricht. Auf dieser Suche betritt Maria einen Garten, erblickt einen Gärtner und erkennt in ihm den Erlöser, der ihr sagt: „Berühre mich nicht, du kannst mich in dir selbst finden.“ (Görg 2000: 98). Das Johannes-evangelium schildert, dass Maria am Ostermorgen allein war, als sie dem Auferstandenen begegnete: die traurig am Grab Weinende sah einen Mann, vermeintlich den Gärtner; nachdem er sie beim Namen genannt hatte, erkannte sie Jesus als Lebenden, durfte ihn aber nicht anfassen: „Rühre mich nicht an.“ (Johannes-evangelium 20, 15–17) Sie war – als Frau! – auch die erste, die die das Christentum begründende Botschaft von der Auferstehung Christi erfuhr und dann zu verbreiten hatte.

<sup>5</sup> Die Gleichsetzung von Maria Magdalena mit der namenlosen Sünderin, die Jesus die Füße salbte (Lukasevangelium 7, 37–38), und mit Maria von Bethanien wurde schon 373 im Kommentar von Ephraim dem Syrer vollzogen. Origenes trennte die Figuren, aber Papst Gregor der Große hat diese Gleichsetzung in seinen Auslegungen wieder bestätigt; sie ging von da in die Legenden und Vorstellungen ein, obwohl sie in der Bibel keinen Anhaltspunkt hat. „Aus königlichem Geschlecht, edel, reich und minniglich, trug sie ihr Gemüt hoch“, so beginnt die Legende und fährt fort: „Eine Burg Magdala ist ihr Besitz, und weil es ihr so wohl ist, wird sie zur Sünderin.“ (vgl. Maria Magdalena. In: *Ökumenisches Heiligenlexikon*)

Detail und die Nahnacht den Eindruck des Greifbaren und des Handfesten.<sup>6</sup> Insofern entspricht das Bild der inneren Diskrepanz in Maats Leben – seiner Zerrissenheit zwischen dem alltäglich Banalen und der Disposition zu Höherem. Das eigentlich Innovative ist allerdings die Widmung des Altars, in der Moser zum einen sein Werk als Kunst bezeichnet und sich zum anderen darüber beklagt, dass diese vom Publikum nicht mehr begehrt wird. Maats Entwicklung widerspricht der unter dem Bild explizit formulierten Klage über das Nicht-gebraucht-Werden der Kunst, denn er ist einer, zu dem die Kunst doch gesprochen hat und gilt aufgrund seines ausgeprägten Kunstsinns als ein wahrhaft ausgesetzter Heiliger seiner Zeit. Angesichts der Tatsache, dass er an Bord des Schiffes auch weitere Gleichgesinnte erkennt – dort findet er eine seiner Kolleg/-innen – bleibt die Hoffnung auf ein vom Höheren und Sinnhaften durchwirkten Leben bestehen.

### **Zusammenfassung**

Bei beiden Autoren lässt sich eine freizügige Modellierung des Bildmediums durch die Sprache beobachten, woraus eine verlebendigte Anschaulichkeit resultiert. Haben wir bei Kirchhoff jedoch einen doppelten Triumph der Sprache über das Bildmedium beobachtet, so ist es bei Patricia Görg das Bild, zu dem man letztendlich zurückfindet und das einen Triumph – jedoch wiederum durch die Vermittlung der Sprache – feiert, wobei es eine Sprache ist, die in bildanaloger Weise (unbegrifflich und nicht explizit) poetische Intentionen jenseits von etablierten Konventionen vermittelt.

### **LITERATURVERZEICHNIS//BIBLIOGRAPHY**

#### **Primärliteratur:**

**Görg 2000:** Görg, P. *Glückspagat*. Berlin: Berlin Verlag.

**Kirchhoff 1979:** Kirchhoff, B. *Ohne Eifer, ohne Zorn*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Kirchhoff 1987:** Kirchhoff, B. *Mexikanische Novelle*. Frankfurt am Main: Suhrkamp taschenbuch 1367.

**Kirchhoff 1995:** Kirchhoff, B. *Legenden um den eigenen Körper*. Frankfurter Vorlesungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Kirchhoff 2003:** Kirchhoff, B. *Parlando*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

**Kirchhoff 2005:** Kirchhoff, B. Dame und Schwein. – In: *Der Sommer nach dem Jahrhundertsummer. Die Erzählungen aus fünfundzwanzig Jahren*. Frankfurt am Main: Frankfurter Verlagsanstalt, S. 93–106.

#### **Sekundärliteratur:**

**Appelt 1989:** Appelt, H. *Die leibhaftige Literatur. Das Phantasma und die Präsenz der Frau in der Schrift*. Weinheim/ Berlin: Quadriga Verlag.

---

<sup>6</sup>Vgl. Der Tiefenbronner Magdalenenaltar.

- Bovenschen 1999:** Bovenschen, S. Glücksspagat. [http://archiv.bachmannpreis.orf.at/bp99/goerg\\_patricia.htm](http://archiv.bachmannpreis.orf.at/bp99/goerg_patricia.htm) (27.08.2020).
- Eykman 2003:** Eykman, Ch. *Über Bilder schreiben. Zum Umgang der Schriftsteller mit Werken der bildenden Kunst.* Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Freud 1919/1970:** Freud, S. Das Unheimliche. – In: *Sigmund Freud. Studienausgabe. Bd. 4.* Hrsg. von Mitscherlich, A. Frankfurt am Main: S. Fischer, S. 241–247.
- Freud 1907/1989:** Freud, S. Der Wahn und die Träume in W. Jensens *Gradiva*. – In: *Sigmund Freud. Studienausgabe. Bd. 10.* Hrsg. von Mitscherlich, A. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, S. 9–85.
- Holländer 1995:** Holländer, H. Literatur, Malerei und Graphik. Wechselwirkungen, Funktionen und Konkurrenzen. – In: *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film.* Hrsg. von Zima, P. V. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 129–170.
- Killer 2000:** Killer, G. Das Brot des Ikonologen. Patricia Görgs Andachtsbuch von Spiel, Glück und Erlösung. – In: *Die Zeit Nr. 23.* [http://images.zeit.de/text/2000/23/Das\\_Brot\\_des\\_Ikonologen](http://images.zeit.de/text/2000/23/Das_Brot_des_Ikonologen), S. 1–3. (19.05.2009).
- Masanek 2005:** Masanek, N. *Männliches und weibliches Schreiben? Zur Konstruktion und Subversion in der Literatur.* Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Nentwich 2000:** Grund des Sinns. – In: *Neue Zürcher Zeitung.* 4 Mai 2000, S. 67.
- Nieraad 1990:** Nieraad J. Kunstwerk und Sprachwerk. Bilderfahrung und Sprachwerk in der deutschen Gegenwartsliteratur. – In: *Ästhetik, Revolte, Widerstand. Zum literarischen Werk von Peter Weiss.* Hrsg. von Garbers, J. Jena/Lüneburg: Universitätsverlag, S. 173–206.
- Renner 1995:** Renner, R. G. Schrift-Bilder und Bilder-Schriften. Zu einer Beziehung zwischen Literatur und Malerei. – In: *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film.* Hrsg. von Renner, R. G. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 171–208.
- Valkova 2018:** Valkova, V. Die Medialisierung der Erzählperspektive in: *Robert Musil. Der Mann ohne Eigenschaften. Remix.* – In: *In der Sprache, über die Sprache, durch die Sprache.* Festschrift zum 65. Geburtstag von Prof. Dr. Marijka Dimitrova. Hrsg. von Rada Vassileva, Ljudmila Ivanova und Ralitsa Ivanova. Bd. 2. Veliko Tarnovo: Universitätsverlag „Hil. Kyrill und Methodius“, S. 439–459.
- Zima 1995:** Zima, P. V. *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers.* Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft 1991.
- Maria Magdalena. In: *Ökumenisches Heiligenlexikon.* [http://www.heiligenlexikon.de/BiographienM/Maria\\_Magdalena.html](http://www.heiligenlexikon.de/BiographienM/Maria_Magdalena.html) (26.08.2020).

### **Bilder**

Der Tiefenbronner Magdalenenaltar. (Maler: Lukas Moser, 1432).

<http://kunst.gymszbad.de/kunstgeschichte/epochen/gotik/galerie/moser.htm> (29.09.2020).

Pornokratès alias Die Dame mit dem Schwein (Maler: Felicién Rops, 1878). <https://www.meisterdrucke.de/kunstdrucke/F%C3%A9licienRops/652870/Pornokrat%C3%A8s.html> (27.08.2020).