

Yard. Doç. Dr. Ersel Kayaođlu
İstanbul Üniversitesi
Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Intermediales Erzählen in Evelyn Grills Roman *Vanitas oder Hofstätters Begierden*

ABSTRACT

Intermedial Narration in Evelyn Grill's Novel *Vanitas oder Hofstätters Begierden*

Evelyn Grill's novel *Vanitas oder Hofstätters Begierden* chooses a narration by making extracts from works of art. The intermedial allusion plays a constitutive role in terms of constructing the meaning of the novel rather than an embellishment and a component of visualization in the text. The names of the paintings, statues, installations, dramas, lyrics, poems and artists, which are extracted and alluded, are also used to foreshadow the events as well as describing the appearances and moods of the figures. The intermedial allusion focuses on the motive of the vanity which is the main theme of the novel.

„Das Leben imitiert die Kunst viel
mehr als die Kunst das Leben.“
Oscar Wilde, *The Decay of Lying*

Der Begriff der Intermedialität, womit „mediale Brückenschläge, das Zusammenspiel verschiedener Medien“ (Eicher, 1994; 11) bezeichnet werden, ist in den letzten zehn Jahren zunehmend in das Interesse der Literaturwissenschaft gerückt. Obwohl Medien, ihre Präsentationsformen und die Reflektion ihrer Wirkungen in literarischen Werken schon immer präsent gewesen sind, hat besonders die zunehmend medial geprägte Realitätserfahrung

in den letzten 50 Jahren dazu geführt, dass sich einerseits immer mehr literarische Texte gegenüber anderen medialen Ausdrucksformen und Inhalten öffnen und andererseits mit der zunehmenden Medienkonvergenz diese Phänomene des medialen Zusammenspiels verstärkt in das Interesse der Literaturwissenschaft rücken (vgl. dazu auch Kayaoğlu, 2005; 260f). Mit dem steigenden Interesse an diesen Phänomenen ist auch der seit Mitte der 90er Jahre des 20. Jahrhunderts in den wissenschaftlichen Diskurs eingegangene Begriff der Intermedialität in kurzer Zeit zu einem neuen Paradigma der Literaturwissenschaft geworden. Textuelle Transpositions- bzw. Transformationsprozesse stellen, wie schon erwähnt, kein Novum mehr dar, denn die Forschungen in dieser Richtung laufen schon seit den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts, und werden allgemein unter dem von Julia Kristeva geprägten Begriff der Intertextualität subsumiert. So wurde der Begriff der Intermedialität zwar analog zum Begriff der Intertextualität entwickelt, wird aber im allgemeinen als ein Phänomen betrachtet, das „die Felder der ‚Intertextualität‘ oder ‚Interdiskursivität‘, d.h. der Semantik und des Diskursiven“ (Schröter, 2005) überschreitet – weil es sich beim Phänomen der Intermedialität vor allem um die Kopplung der spezifischen Inhalte und Präsentationsformen verschiedener Medien handelt. Obwohl, oder gerade dadurch, dass es sich bei dem Begriff der Intermedialität mittlerweile um einen inflationär gebrauchten Terminus handelt, besteht immer noch ein Klärungsbedarf, besonders weil die konzeptionellen Ausgangspunkte bei der Definition dieses Begriffes verschiedentlich ausgerichtet sind und auf die Frage, was Intermedialität ist, immer noch vielfältige Antworten gegeben werden.

Mit "Intermedialität" wird im allgemeinen der Kontakt, das Zusammenspiel zwischen verschiedenen Medien, die ästhetische Kopplung verschiedener Medien oder die Wechselwirkung zwischen Medien, bezeichnet. Wobei hier vor allem die Wechselwirkungen zwischen den Medien Literatur, Musik, Malerei, Photographie, Film, Theater, Fernsehen und Internet zu verstehen sind. Irina Rajewsky bezeichnet Intermedialität in ihrer umfassenden Definition als ein „Hyperonym für die Gesamtheit aller Mediengrenzen überschreitenden Phänomene [...], also all der Phänomene, die, dem Präfix ›inter‹ entsprechend, in irgendeiner Weise zwischen Medien anzusiedeln sind“ (Rajewsky, 2002; 12), d.h. mit Intermedialität sind alle Mediengrenzen überschreitende Phänomene gemeint, „die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren.“ (ebd., 13)

Rajewsky differenziert des Weiteren drei Subkategorien der Intermedialität, welche sie als *Medienkombination*, *Medienwechsel* und *intermediale Bezüge* bezeichnet. Das Phänomen der *Medienkombination* bezeichnet demnach im weitesten Sinne das mediale Zusammenspiel von mindestens zwei, allgemein als distinkt wahrgenommenen Medien (in diesem Sinne wird auch von Multi-, Plurimedialität und Medienfusion gesprochen). Es ist hier also die Interaktion von mindestens zwei verschiedenen Medien innerhalb eines Produkts der Fall. Als Beispiele hierfür gibt Rajewsky die Oper, den Film, den Photoroman, die Multimedia-Show an. Mit dem Phänomen des *Medienwechsels* (auch Medientransfer oder Medientransformation genannt) wird ein Umstand beschrieben, in dem ein medienspezifisch fixierter Text in ein anderes Medium transferiert wird, d.h. wenn Phänomene, Handlungsabläufe, Figurenkonstellationen, Themen, Motive oder strukturelle Verfahren eines Mediums in ein anderes Medium transferiert werden, also mit den Mitteln eines anderen Zeichensystems dargestellt werden, spricht man von einem Medienwechsel – wobei hier nur das letztere Medium präsent ist und das kontaktgebende Medium und der Ursprungstext lediglich als Quelle dienen. Beispiele hierfür sind Literaturverfilmungen und -adaptationen, Veroperungen und Inszenierungen dramatischer Texte. Das Phänomen *intermedialer Bezüge* bezeichnet nach Rajewsky z.B. den „Bezug eines literarischen Textes, eines Films oder Gemäldes auf ein bestimmtes Produkt eines anderen Mediums oder auf das andere Medium qua semiotischem System bzw. auf bestimmte Subsysteme derselben, also bestimmte Genres oder Diskurstypen, die konventionell dem fraglichen Medium zugeordnet werden“ (ebd., 16f). Es werden in diesem Fall „Elemente und/oder Strukturen eines anderen, konventionell als distinkt wahrgenommenen Mediums mit den eigenen, medienspezifischen Mitteln thematisiert, simuliert, oder, soweit möglich, reproduziert.“ (ebd., 17) Auch hier ist nur das kontaktnehmende Medium materiell präsent, aber im Unterschied zum Medienwechsel wird in diesem Fall das kontaktgebende Medienprodukt oder das mediale System „in seiner Differenz und/oder Äquivalenz ›mitrezipiert‹“ (ebd.). Hier ist also ausschlaggebend, ob im kontaktnehmenden Medium das rekurrierte Medium noch präsent ist oder nicht. Als intermediale Bezüge sind u.a. die ‘filmische Schreibweise’ (die ‘Filmisierung der Literatur’), die ‘Literarisierung des Films’, die ‘Musikalisierung literarischer Texte’, die ‘Narrativierung der Musik’, die Bezüge eines Films auf die Malerei, eines Gemäldes auf die Literatur zu nennen. Wobei hier nicht zu vergessen ist, dass das kontaktnehmende Medium

nur einen „>Als ob<-Charakter“ des rekurrierten Mediums simulieren kann, da ihm die jeweiligen Mittel des anderen Mediums fehlen.

Im Folgenden soll nun am Beispiel von Evelyn Grills Roman *Vanitas oder Hofstatters Begierden* untersucht werden, wie in einem literarischen Text die Sinnkonstitution durch die Rekurse auf Kunstwerke zustande kommt, wie dadurch ein „intermediales Schreiben“ möglich wird und welche Funktion die jeweiligen intermedialen Bezüge im Text erfüllen können. Es wird darum gehen, an einigen beispielhaften Stellen aus dem Roman – denn aufgrund der Fülle der Rekurse ist es in diesem Rahmen nicht möglich, alle zu untersuchen – die intermedialen Bezüge zu erfassen, zu benennen und diese auf ihre Funktion und Bedeutung im Text zu hinterfragen.

In ihrem Roman *Vanitas oder Hofstatters Begierden*¹ entwirft Evelyn Grill mit einem kalten, sezierenden Blick eine dekadente Welt, in der ästhetischer Kunstverstand und Schönheitssinn der Hauptfiguren kontrastiv stehen zu ihrer Perversion und Eitelkeit. Auf sehr raffinierte Weise und mit drastischen Bildern inszeniert Grill ein großbürgerliches kunstbesessenes Ehepaar, dem das ästhetische Vergnügen zum Existenzsinn geworden ist. Die den Roman prägende Vanitas-Thematik, auf die schon der Titel verweist, wird in einem „lapidaren Ton“ und einer klaren, unsentimentalen Sprache vorgeführt, wobei unmittelbare Referenzen wie Anspielungen, Zitate, Analogien, aber auch Ekphrasis von Kunstwerken als ein Kunstgriff permanent angewendet, die Bezugnahme auf fremdmediale Kunstwerke nicht nur zu einem sinnkonstitutiven Element, sondern auch zu einer Erzählstrategie des Romans wird.

Im Mittelpunkt des Romans steht der um die sechzig Jahre alte Anwalt und Dandy Alois Hofstätter, der homosexuelle Neigungen hat, ein kunstsinniger und gescheiterter, durch das Glückspiel ruiniertes Mensch ist. Hofstätter, der den Alltag ästhetisiert und die Kunstliebe zur Kompensierung seiner Gefühlskälte instrumentalisiert, hat die 14 Jahre ältere Witwe eines adligen Klienten, die Schauspielerin Olga Diotima Schachowskoj, geheiratet, vor allem um seine Spielschulden zahlen zu können. Olga verachtet und unterjocht Hofstätter und er hasst sie dafür. Ihr psychisch gestörter, mehrmals in eine psychiatrische Klinik eingelieferter Sohn Mario erstickt beim Essen und stirbt. Auch Diotima,

¹ Nach *Winterquartier* (1993) und *Ins Ohr* (2002) der dritte Roman der in Deutschland lebenden Österreicherin. Die 1942 geborene Evelyn Grill studierte nach dem Besuch der Handelsakademie Rechtswissenschaften. Seit 1980 ist sie als Schriftstellerin tätig.

die dahinsiechende lesbische Freundin Olgas stirbt, nachdem Hofstätter den sie pflegenden ausländischen Frauen ihre Entlassung mitteilt und diese zwei Frauen dann vom Kirchturm in den Tod springen. Edgar, ein junger Engländer, der ein Neffe von Diotima ist, tritt im Verlauf der Handlung auf, Hofstätter und Olga „vernarren“ sich sofort in ihm. Als Edgar die homosexuellen Neigungen Hofstätters nicht erwidert und sich nur für Olga interessiert, hetzt Hofstätter die Penner, deren Hunde er vorher vergiftet hatte, gegen ihn auf. Kurz darauf wird Edgar von Rotweilern vor dem Haus Hofstätters zerfleischt. Hofstätter sieht dem nicht nur zu, schiebt auch das Bett seiner inzwischen wegen Brandwunden halbtoten Frau ans Fenster, damit sie die Zerfleischung ihres Verehrers miterlebt.

Schon durch die Anspielung im Romantitel auf die von starken Gegensätzen geprägte barocke übermäßige Lebensweise wird auf die zentralen Themen des Romans wie Schönheitswahn, Eitelkeit, Tod und Altern hingewiesen. Der Begriff der „Vanitas“, d.h. die Vorstellung von der Vergänglichkeit alles Irdischen bildet sozusagen die Folie, auf welcher der Roman gelesen wird. So verkörpern Hofstätter und seine Frau Olga die Bedeutungen dieses Wortes in jedem Sinne. Im Alltag sucht Hofstätter mit Besessenheit nach Entsprechungen zu berühmten Kunstwerken, deren Komposition ihm als Realitätsersatz, ja im Sinne Nietzsches als ‚Rechtfertigung seines Daseins‘ dient (vgl. dazu Nietzsche, 1930; 35f.), denn „die Wirklichkeit war banal und ließ ihn kalt. Das Bestärkte ihn wieder in seiner Ansicht, daß nur die künstlerische Bearbeitung die Wirklichkeit erklären könne, daß zum Beispiel Sonnenblumen erst durch van Gogh existieren und Äpfel durch Cézanne.“ (*Vanitas*, 139) Dadurch, dass für Hofstätter an die Stelle der Wahrnehmung der Außenwelt das arrangierte Kunstwerk tritt, entsteht zugleich die Möglichkeit einer wählbaren, daher selbstbestimmbaren Realität. Für Eilert ist solch ein „eskapistische[r] Kult des Schönen, überlagert mit der Vorliebe für das Besondere, das Seltene und Erlesene, zugleich als Signum einer Spätkultur, als auszeichnendes Merkmal von Décadenz und Verfeinerung“ (Eilert, 1991; 339). Im folgen wird nun zu untersuchen sein, dieses sich als „kunsthistorischer Assoziationsfuror“ der Hauptfigur manifestierende Vertextungsverfahren durch intermediale Bezüge gestaltet wurde.

Wie oben schon erwähnt, findet in Evelyn Grills Roman permanent ein Rekurs auf verschiedene Künstler und Kunstwerke statt, wobei sich der breite Anspielungshorizont überwiegend auf Gemälde von der Renaissance bis zum

20. Jahrhundert erstreckt, aber auch Zeichnungen, Installationen, Gedichte, Theaterstücke, Performances, Skulpturen, Liedtexte, Möbelstücke und Modekleidung finden im Roman immer wieder Erwähnung – diese Rekurse auf andere Kunstwerke bzw. Medien reichen von einer „schlichten“ Erwähnung bis hin zur Reproduktion bestimmter Elemente dieser. Das Phänomen, dass sich innerhalb eines Medienprodukts Bezüge auf andere Medien befinden, definiert Rajewsky wie folgend: »Die Intermedialität betrifft in diesem Fall ein Verfahren der Bedeutungskonstitution, nämlich den (fakultativen) Bezug, den ein mediales Produkt zu einem Produkt eines anderen Mediums oder zum anderen Medium qua System herstellen kann ... Dies führt dazu, dass das kontaktgebende Medienprodukt oder mediale System in seiner Differenz und/oder Äquivalenz ›mitrezipiert‹ wird.« (Rajewsky, 2002; 17) Nach Müller wird ein „mediales Produkt [...] dann *inter*-medial, wenn es das *multi*-mediale Nebeneinander medialer Zitate und Elemente in ein konzeptionelles Miteinander überführt, dessen (ästhetische Brechungen und Verwerfungen neue Dimensionen des Erlebens und Erfahrens eröffnen.“ (Müller, 1998; 31f.) Auch in Grills Roman bilden die durch explizite Erwähnung bzw. Thematisierung und Ekphrasis² aufgerufenen Kunstwerke in diesem Sinne kein bloßes Nebeneinander, sondern werden vorwiegend in ihrer Äquivalenz mitrezipiert und fungieren teilweise als eine Spiegelung der Stimmung und der psychischen Zustände der Hauptfigur, wodurch das bezuggenommene Kunstwerk die psychologische Analyse der Figur ersetzt (vgl. dazu Eilert, 1991; 348). Teilweise werden die intermedialen Verweise auch dazu herangezogen, Vergleiche, Analogien und Kontraste aufzustellen, welche zur Veranschaulichung der jeweiligen Handlungsszenen beitragen sollen. Hierbei werden die Namen der Kunstwerke oft kursiv gedruckt und dadurch die intermedialen Bezüge zusätzlich typologisch markiert und unübersehbar gemacht.

Um darzulegen, auf welche Weise in diesem Roman die Veranschaulichung und Visualisierung des Dargestellten durch intermediale Bezugnahmen gewährleistet wird und welches Sinnpotential diese dem Rezipienten eröffnen können, werden im folgenden aus dem Text einige beispielhafte Stellen angeführt. Ein eindringliches Beispiel dafür bilden die Rekurse in der anstößigen Szene, in welcher der kunstbesessene Hofstatter vor seinem nach einem Anfall bewusstlos auf einem Sofa liegenden Sohn Mario steht und ohne

² Ekphrasis: (griechisch : genaue, gründliche Beschreibung) Beschreibung von visuellen Kunstwerken in einem Text. Seit Mitte der 1980er Jahre auch auf den Bereich der Intermedialität ausgeweitet.

Betroffenheit zu zeigen die ganze Situation angestrengt ästhetisch wahrzunehmen versucht:

Mario lag rüchlings, alleingelassen und leblos auf dem Pankok-Sofa, das Hofstätter vor Jahren aus dem Nachlaß eines Münchner Chefarztes ersteigert hatte und eines der wenigen Stücke war, die vor Olgas Augen Gnade und Aufnahme in die Wohnung gefunden hatten. Marios Gesicht war wächsern, er war schön wie ein gefallener Engel. Botticelli fiel Hofstätter ein, aber auch der süß-sinnliche Rosetti, für den er noch immer eine Schwäche hatte. Das Hemd aus Satin, das um die Brust seines Nachkömmlings sanfte Wellen schlug, erinnerte ihn an Watteus Gilles. Auf der engen Hüfthose aus glänzendem Stretchsamt entdeckte der Betrachter Flecken mit ausgefranzten Rändern, die an den Grenzen der Farbfläche faserig ineinandergriffen und eine diffus strahlende Atmosphäre erzeugten. Obwohl er wußte, daß es sich bei den Flecken wahrscheinlich um verschütteten Whisky oder Wein handelte, war es ihm, als hätte er eine Arbeit von Marc Rothko vor sich. ... Das eine Bein des Bewußtlosen ruhte ausgestreckt auf den Polstern, das andere baumelte abgewinkelt herunter. Sein schmaler Fuß im beigen Slipper berührte den weichen Teppichflor. Die Gucci-Hose saß straff. Im Licht der Morgenröte. Hofstätter fühlte sich an den *Schlaf des Endymion* erinnert. Marios Hose war zu eng, sie machte seinen Unterleib nackt. (*Vanitas*, 9-10)

Schon durch die im ganzen Roman vorherrschende prunkvolle und elegante Sprache selbst wird eine Atmosphäre des Ästhetischen geschaffen, die für die Szene prägend ist – so ist der bewusstore Sohn, der hier eigentlich im Mittelpunkt der Situation stehen sollte, in Anbetracht der evozierten Künstler bzw. Kunstwerke, an den Rand der Handlung gedrängt, bildet sozusagen den Hintergrund, auf dem die Vorstellungen von diesen fremdmedialen Produkten projiziert werden. Die Bezeichnung Pankok-Sofa“ und der dadurch erfolgende Rekurs auf den Architekt, Grafiker und Kunsthandwerker Bernhard Pankok, der besonders für seine Innenraumdekorationen im Jugendstil bekannt ist und die darauf folgenden Rekurse auf die Maler Botticelli, Rosetti, Wattaeu, Marc Rothko, auf das Endymion-Gemälde und die Modemarke Gucci bilden ein komplexes Gewebe intermedialer Systemerwähnungen. Durch die explizite Markierung bestimmter Komponenten – hier also durch die Erwähnung des Bildhauers, der Maler und des Gemäldes – wird eindeutig auf das Bezugssystem der Bildhauerei und der Malerei verwiesen (vgl. dazu Rajewsky, 2002; 79f.). Diese aufgerufenen „fremdmedialen Systeme“ fungieren hier nicht nur als Dekoration, sondern haben insoweit eine Auswirkung auf die Bedeutungskonstitution, dass die Rezeption der Textpassage zusammen mit den Vorstellungen des Lesers von diesen Systemen bestimmt wird. Je nach der Kenntnis/Unkenntnis über die genannten Namen bzw. der Systeme, auf welche diese verweisen, werden hier dem Leser neue „textuelle Dimensionen“ eröffnet

und eine „Vervielfachung des Sinnes“ (vgl. dazu Eicher, 1994; 15) ermöglicht. Die Häufung der Rekurse führt dazu, dass die rezeptionslenkende Kraft der Rekurse nachhaltig ist, da sich der Leser auf die Akkumulation der intermedialen Bezüge im Text, nachdem er sie einmal erkannt hat, einstellt und für weitere Verweise sensibilisiert ist. So wird im Bewusstsein des Rezipienten ein „Relationsmodus“ etabliert, der ihn für nachfolgende Bezugnahmen aufnahmefähiger macht (vgl. dazu Helbig, 1996; 99 u. 136). Der letztgenannte Verweis auf das Ölgemälde von Anne-Louis Girodet de Roucy *Der Schlaf des Endymion* (1793) setzt der Szene die kennzeichnende Bedeutung auf. Die Analogie zwischen dem schlafenden Sohn Mario und dem Jüngling Endymion aus der griechischen Mythologie wird durch die Bemerkung, dass sich Hofstätter „an den Schlaf des Endymion erinnert“ fühlt, unverkennbar markiert. Die „diffus strahlende Atmosphäre“ in Girodet de Roucys Gemälde, das den schönen, mondbestrahlten Endymion nackt schlafend darstellt, findet im Text seine Entsprechung in der „diffus strahlende(n) Atmosphäre“ um Mario, der, wie Endymion, vor Hofstätter in seiner „zu eng[en]“ Hose als nahezu nackt erscheint. Somit wird die homoerotische Metaphorik des Gemäldes, d.h. die Verunsicherung in der Männerrolle Endymions und die dadurch resultierende „homoerotische Begehungsstruktur“ des Werkes evoziert (Fend, 2003; 72) und in die Handlung des Romans übertragen. Mithin werden die homosexuellen Neigungen Hofstätters zu seinem Sohn durch den Rekurs auf das Gemälde visualisiert und veranschaulicht. Dass der bewusstlos daliegende Mario in der Imagination Hofstätters als eine ästhetisierte mythologische Figur erscheint, führt auch dazu, dass, angesichts der völlig in den Hintergrund gedrängten lebensgefährlichen Lage Marios, neben der ästhetischen Lebenseinstellung auch die Lebensferne und der Eskapismus Hofstätters auf anstößige Weise vor Augen geführt werden.



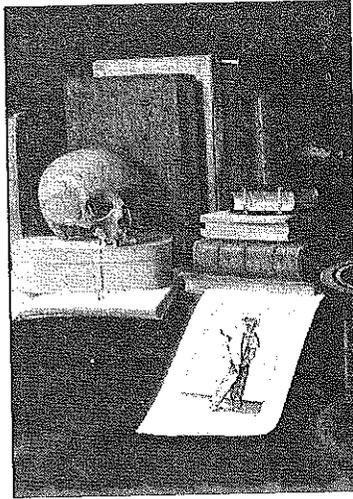
Anne-Louis Girodet de Roucy (1767–1824): *Der Schlaf des Endymion*

An das durch die Nennung seines Titels aufgerufene Gemälde von Anne-Louis Girodet de Roucy wird in der Folge gleich wieder angeknüpft und der intermediale Bezug in Form einer Ekphrasis weiter ausgeführt. Die Ekphrasis, die eine der auffälligsten Markierungen von Intermedialität darstellt, wird hier ebenfalls durch die explizite Nennung des Namens „Endymion“ eingeleitet. Nach dieser Identifizierung des Werkes wird in Form einer Reflektion Hofstätters die ekphrastische Darstellung des Gemäldes angefügt und so eine explizite intermediale Einzelreferenz im Sinne der Mediengrenzen überschreitenden Bezugnahme eines Textes auf ein bestimmtes fremdmediales Produkt erzeugt. Wobei bemerkt werden muss, dass jede intermediale Einzelreferenz mit „einem Rekurs auf das kontaktgebende fremdmediale System einhergeht“ (Rajewsky, 2002; 149) und hier das System der Malerei ebenfalls aufgerufen wird und dadurch auch im weiten Sinne eine rezeptionslenkende Funktion einnimmt:

Endymion. Niemals würde Hofstätter Girodet-Triosons großformatiges Ölbild vergessen. Es zeigte den auf einem Leopardenfell wie hingegossen daliegenden Schläfer. Links daneben zog Eros ein paar Zweige beiseite, und die Mondgöttin bestrahlte den nackten Körper ihres Geliebten. Er verstand sehr gut, daß Selene, das liebestolle Nachtlicht, den Gedanken nicht ertragen konnte, daß ihr angebeteter Erdling einmal alt werden und sterben müsse. Das Kunstwerk war Hofstätters Lieblingsbild gewesen, es hing jahrelang über dem Pankok-Sofa, auf dem nun Mario eine ähnliche Pose wie der dort dargestellte Endymion einnahm. (*Vanitas*, 10)

Die Analogie zwischen dem Jüngling Endymion und Mario vergegenwärtigt sich Hofstätter hier durch die „ähnliche Pose“ nochmals. Auf die knappe Beschreibung des Gemäldes, die sich auf den dargestellten Akt beschränkt, folgt die Reflektion Hofstätters über die mythologische Geschichte Endymions. Da das Gemälde selbst eine Darstellung des mythologischen Stoffes um Endymion ist, handelt es sich hier zugleich um ein Phänomen des Medienwechsels, also um einen Prozess der Transformation eines „medienspezifisch fixierten Prä>textes< bzw. >Text<substrats in ein anderes Medium“ (Rajewsky; 2002; 16). Über den Umweg über das Gemälde, das einen intermedialen Diskurs indiziert, wird zusätzlich ein intertextueller Bezug zum mythologischen Text, bzw. zum mythologischen Diskurs hergestellt. Die hier durch den doppelten Rekurs vorgenommene Bedeutungsverdichtung – die gewissermaßen schon als eine Überformung der ganzen Szene bezeichnet werden kann – führt zu einer verstärkten Anschaulichkeit. Es erfüllt ebenfalls die Funktion, einen Übergang von der Thematik der Homosexualität zu der Thematik der Nichtigkeit alles Schönen zu leisten, was dann durch den darauf folgenden Rekurs auf ein Vanitas-Gemälde veranschaulicht wird.

Der thematische Übergang wird dadurch gewährleistet, dass an der Wand, wo bis vor kurzem das oben erwähnte Endymion-Gemälde war, jetzt die „schauerliche *Große Vanitas* von Stoßkopf“ hängt. Durch den Rekurs auf dieses 1641, mitten im Dreißigjährigen Krieg, gemalte Bild wird einer der Hauptmotive des Romans, nämlich die Eitelkeit von allem Schönen, repetiert. Grill simuliert dieses Gemälde durch das Zitieren des Gedichtes, welches im Vordergrund des Gemäldes auf einer Schiefertafel geschrieben steht und im Roman typologisch hervorgehoben ist: "*Kunst, Reichtum, Macht und Kühnheit stirbet / Die Welt und all ihr Tun verdirbet: / Ein ewiges kommt nach dieser Zeit / Ihr Thoren, flieht die Eitelkeit*" (*Vanitas*, 11). Hier wird eine offenkundige Ähnlichkeitsrelation zwischen diesem evozierten fremdmedialen Element, nämlich dem Gemälde, und der im Roman dargestellten Vanitas-Thematik hergestellt. Dass dieser die Romanthematik exemplifizierende Rekurs zudem als eine Vorwegnahme von Marios Tod fungiert, wird dadurch evoziert, dass das an den Tod mahnende Vanitas-Gemälde sozusagen über dem bewusstlosen Mario an der Wand hängt und die Stelle der Darstellung des schönen Jünglings Endymion eingenommen hat.

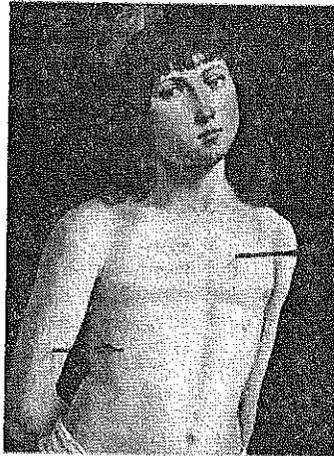
Sebastian Stößkopf (1597-1657): *Große Vanitas*

Ein weiteres Beispiel für diese Strategie der Verknüpfung der Romanhandlung mit einem zitierten Gemälde bildet die Textpassage, wo Edgar, ein Neffe von Diotima, zu den Hofstätters zu Besuch kommt. Während Edgar von seinem Vorhaben, Leichen zu konservieren und auszustellen spricht, sucht Hofstätter nach einem analogen Gemälde, mit dem er diesen jungen Mann vergleichen kann:

Er hatte eine leise Stimme, seine deutsche Aussprache hatte den singenden Tonfall des Engländers. Hofstätter war versucht, die Augen zu schließen und sich ganz der Sprachmelodie hinzugeben. Gleichzeitig bemühte er sich, herauszubekommen, an wen ihn das Gesicht des jungen Mannes erinnerte. Als sich ihm Edgar für einen Augenblick zuwandte und ihn anblickte, färbte ein besonderer Lichteinfall sein Antlitz rotgolden, und Hofstätter sah ihn vor sich in einem goldenen Rahmen, ein Pfeil steckte in seinem nackten, noch kindlichen Oberkörper, ein zweiter durchbohrte den Muskel seines Oberarms. Der Kopf war leicht geneigt, und seine dunklen Augen blickten am Betrachter vorbei, zärtlich und gleichgültig zugleich. Hofstätter befand sich wieder in den Uffizien, im Vasari-Corridor, vor dem kleinformatigen Ölbild des heiligen Sebastian von Lorenzo Costa, in dessen Anblick er sich damals verloren hatte. (*Vanitas*, 132)

In seiner Reflektion stellt Hofstätter eine Analogie zwischen dem Gesicht von Edgar und einem berühmten Gemälde von Lorenzo Costa, dem bekannten italienischen Maler der Frührenaissance auf. Der Name des Gemäldes wird erst nach der ekphrastischen Darstellung angegeben, wodurch die eindeutige Identifizierung des aufgerufenen Kunstwerks erst nach seiner Beschreibung erfolgt. Es kommt hier, wie auch bei einigen anderen intermedialen Verweisen

im Roman, durch Informationen über den Ausstellungsort des Gemäldes zu einer zusätzlichen Markierung des Bezuges. Der Rekurs auf dieses Ölbild, das eines der beliebtesten Themen in der Kunst der Renaissance, den unbekleidet an einem Baum stehenden und von zwei Pfeilen getroffenen Heiligen Sebastian darstellt, fungiert nicht nur als Visualisierung des Blickes von Edgar, sondern auch als ein Ersatz für seine psychologische Analyse. Genauso wie der Heilige Sebastian, der wegen seiner Schönheit seit dem 19. Jahrhundert auch eine Kultfigur in homosexuellen Kreisen war, im Gemälde am Betrachter „zärtlich und gleichgültig zugleich“ vorbeiblickt, bringt parallel dazu auch Edgar Hofstätter keine Aufmerksamkeit entgegen, sein Augenmerk ist auf Hofstätters Frau Olga gerichtet. Dass sich Hofstätter gerade an dieses, einen „nackten, noch kindlichen Oberkörper“ darstellende Ölbild erinnert fühlt, weist hier vornehmlich auf seine homosexuellen Neigungen gegenüber Edgar hin. Ferner wird das aufgerufene Gemälde, außer, dass es die Vanitas-Thematik des Romans repetiert, auch zur Projektionsoberfläche der weiteren Handlungssituation. Die Pfeile, die auf den bevorstehenden Tod des Heiligen Sebastian verweisen, sind hier als eine Vorwegnahme von Edgars Tod, den später Hofstätter arrangieren wird.



Lorenzo Costa (1460-1535): *Der Heilige Sebastian*

Der Roman weist noch eine Vielzahl von derartigen Textstellen auf, in denen auf Kunstwerke Bezug genommen und eine Analogie zur Romanhandlung bzw. zur Romanthematik hergestellt und eine Visualisierung vorgenommen wird. Aufgrund der Übermenge dieser intermedialen Bezüge kann im Rahmen dieses

Aufsatzes nicht auf alle eingegangen werden. Hofstätter, der nahezu in jeder Situation ein Kunstwerk erkennt bzw. an ein Kunstwerk, an einen Künstler denkt, knüpft auch, als er Diotima, der dahinsiechenden Freundin seiner Frau, ins Gesicht sieht, eine Verbindung zu einem Gemälde:

Hofstätter sah in das graue Antlitz der Neunzigjährigen, die vor zwei Jahren ein Schlaganfall bewegungsunfähig gemacht hatte und deren Mund seither nur noch eine starre, kreisrunde Öffnung war, ein finstres Loch. Hofstätter sah den Schrei von Munch vor sich, die Grafik legte er als Folie über das Gesicht der Moribunden. (*Vanitas*, 35)

Durch die Anspielung auf Edvard Munchs Gemälde *Der Schrei* projiziert Evelyn Grill die dort dargestellte psychologische Gestimmtheit, nämlich die tiefe Verzweiflung und existentielle Angst, auf die hilflos daliegende kranke Diotima. Das von Furcht verzerrte Gesicht, der weit geöffnete Mund, die schreckensstarrten Augen, der einem Totenschädel ähnelnde haarlose Kopf im Gemälde Munchs bilden für die Psychologisierung Diotimas eine passende Vorlage. Wobei hier der Totenkopf ebenfalls einen Verweis auf die Vanitas-Thematik darstellt. Zudem erscheint durch den relativ hohen Bekanntheitsgrad dieses Gemäldes der intermediale Bezug besonders transparent. Hofstätter führt dann seine Reflektionen fort und denkt an die erste Begegnung mit Diotima:

Sie war eine elegante Frau mit strengen Gesichtszügen, und er hatte geschwankt, ob er in ihrer Erscheinung einen Otto-Dix-Typus sehen oder ob er sie eher einer Figur aus einem Bild von Christian Schad zuordnen solle. (*Vanitas*, 35)

Bei derartigen intermedialen Bezügen kann sich der Rezipient aufgrund der zu geringen Information kein bestimmtes Werk konkretisieren. Für den Leser liefern die Rekurse auf die Namen Otto Dix³ oder Christian Schad⁴ keine bestimmten Perspektiven, sondern eine vage Vorstellung, deuten sozusagen den Habitus der Figur an, wodurch dann die Figur einen ambivalenten Charakter erhält. In dieser Zuweisungspraxis Hofstätters wird auch sein innerer Drang, durch die Zuweisungen eine bestimmte Ordnung zu erzielen, offenbar.

Eine weitere Funktion von intermedialen Bezügen stellen die Analogien dar, die zur kontrastiven Beschreibung von Figuren oder Stimmungen herangezogen werden. Wie schon Eilert konstatiert hat, kann „eine Figur der Erzählwelt [...]

³ Otto Dix: (1891-1969) deutscher Maler und Graphiker, der neben seinen überspitzten, manipulierten Figuren aus der Metropolenkultur der 20er Jahre für seine Kriegsbilder und die Darstellung der Kriegsgrauen bekannt ist.

⁴ Christian Schad: (1894-1982) Deutscher Maler, der zusammen mit Otto Dix und George Grosz als Hauptvertreter der Neuen Sachlichkeit gesehen wird. Seine in diesem Stil gemalten Bilder thematisieren vor allem das nächtliche Großstadtleben.

aus der Kontrastierung mit einem zitierten Kunstwerk Relief und Profil gewinnen“ (Eilert, 1991; 347). So stellt z.B. Hofstätter zwischen seiner Frau und der *Venus Anadyomene* des berühmten Malers der Hochrenaissance Tizian eine Analogie auf:

Er half ihr aus dem Schaum, Venus Anadyomene! Wischte sie mit dem Badetuch ab. Furchte mit dem Frottee in jede Falte, legte die Schultern trocken und lachte, weil es ein böser Vergleich war: Venus Anadyomene. (*Vanitas*, 15)

Grill verweist hier ohne den Namen zu nennen auf das Gemälde von Tizian, welches die wie neugeboren aus dem Meer des Lebens steigende Venus, das Urbild der sinnlichen Liebe und Schönheit und der Verführung, darstellt. Obwohl Hofstätter sich selbst gesteht, dass der Vergleich des Körpers seiner Frau mit der Venus ein „böser“ ist, hat er gefallen daran, da er durch diese Ästhetisierung den Verfall dieses Körpers verdecken kann. So stellt dieser Vergleich Olgas mit der Venus einen Moment dar, in dem sich Hofstätter selbst entlarvt und die Eitelkeit der Schönheit offen legt. Ferner wird eine Analogie zwischen der mythologischen Geschichte um die Venus und der Romanhandlung aufgestellt. Genauso wie die Venus, die den schönen Adonis liebte, der jedoch vom eifersüchtigen Ares in Gestalt eines Keilers bei der Jagd getötet wurde und so ihre Liebe zu ihm unerfüllt blieb, bleibt auch die Liebe Olgas zu Egdar unerfüllt, da Hofstätter ihn umbringen lässt.

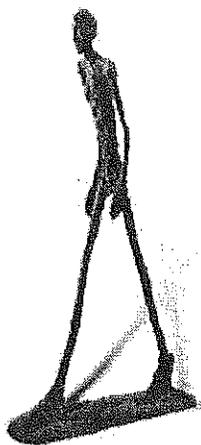


Tizian (1477-1576): *Venus Anadyomene*

Der Roman weist auch intermediale Bezüge auf, die in ihrer Funktion eher als dekorativ zu bezeichnen sind. Als ein Beispiel dafür kann die Szene genannt

werden, in der Olga Vorbereitungen für das Abendessen macht, zu dem sie Edgar und einen Pathologie-Professor eingeladen hat:

Um dem Anlaß die passende Aura zu verleihen, hatte Olga die Idee, das Eßzimmer mit erdigen Farben zu dekorieren. Sie selbst trug ein langes, schlichtes Tunika-Complet mit der Modefarbe Schlamm aus Seidenjersey von Donna Karan, das ihre durch ein strenges Korsett in Form gepresste Figur umwallte. Hofstatter hatte sie einen schwarzbraunen Kashmiranzug von Armani verpaßt. Der Tisch war mit einem kamelbraunen Tischtuch gedeckt, mokkafarben schimmerten die Damastservietten. In silbernen Leuchtern steckten terracottafarbene Kerzen. Die manns hohe filigrane Giacometti-Skulptur *Der Marschierer*, der im Kellerdepot neben anderen bei Olga in Ungnade gefallenen Kunstwerken ihr Dasein gefristet hatte, war für diese besondere Gelegenheit vor dem Fenster des Speisezimmers aufgestellt worden. Die männliche Gestalt warf, von hinten durch Spotlights angestrahlt, einen überlangen Schatten in den Raum, der sich wie eine Speerspitze auf die Besucher richten würde. (*Vanitas*, 142)



Alberto Giacometti (1901-1966): *Der Marschierer*

Die intermedialen Bezüge zu Francisco de Goyas Grafik-Zyklen *Los Caprichos*⁵, *Los Desastres de la Guerra*⁶ und *La Tauromaquia*⁷ (vgl. dazu Gudiol, 1967) nehmen im Roman eine besondere Stellung ein. Die Grundlage

⁵ 1797-1798 gedruckte Radierungen, in denen Goya durch groteske halbtierische Gestalten und Fabelwesen die Deformationen der menschlichen Natur zu zeigen versucht und die auch als Satire und Gesellschaftskritik betrachtet werden können.

⁶ Die Schrecken des Krieges, Aggression, Gewalt und Tod als alltägliche Ereignisse, aber besonders die Grausamkeit des Menschen werden von Goya in diesen Radierungen dokumentiert.

⁷ Zwischen 1814-1816 entstandene Radierungen mit eher volkstümlichem Charakter, in denen vor allem Stierkampfszenen illustriert werden.

für die Rekurse auf diese Zeichnungen, in denen die Licht/Schatten-Kontraste charakteristisch sind, bilden die Tagebuchaufzeichnungen Marios. Hofstätter, der diese Aufzeichnungen vom Arzt der Klinik in die Hände gespielt bekommt, liest in einer langen Passage von insgesamt mehr als zehn Buchseiten diese „handschriftlichen Notizen“ seines Sohnes. In Form von Reflektionen Marios, der im Krankenbett liegend sich das Goya-„Kunstband“ ansieht, werden die Inhalte der Zeichnungen teilweise in knapper, teilweise in relativ umfangreicher Form beschrieben und kommentiert. Die einleitende Markierung des Rekurses ist hier durch die Nennung des Titels „*Caprichos*“ gewährleistet, der Name Goya wird anfangs nicht explizit genannt. Bei der Beschreibung der einzelnen Radierungen wird wieder der jeweilige spanische Titel als Markierung angegeben, worauf dann die Beschreibung bzw. die Thematisierung folgt. Es handelt sich hier also um ein Vertextungsverfahren, in dem die deskriptive und narrative Versprachlichung der Bildzitate als Ausgangspunkt für weitere Reflektionen herangezogen wird:

Ich begann mit den Caprichos.

Beim Betrachten der ersten Grafiken durch meine Lupe kam Ruhe über mich. Que viene el coco. Was fällt mir dazu ein? Das Kind wird gezwungen, sich vor einem «Nichts» zu fürchten. Das Kind wird gezwungen, sich zu fürchten. Das Kind wird gezwungen. Que sel la llevaron! Zwei Männer rauben eine Frau. Einer davon trägt eine Mönchskutte. El amor y la muerte. Der Liebhaber stirbt nach einem Duell in den Armen seiner Geliebten. Ist schon gestorben. Er entgleitet ihrer angestrengten Umklammerung. Die Frau ist untröstlich. Sie schreit ihren Schmerz hinaus. Ich höre ihn. Er gehört mir. Kommt alle zu mir, die ihr mühselig und beladen seid, sagte ich vor mich hin. Jesus war schwermütig. Die Mühseligen und Beladenen waren seine Antidepressiva. Die Seufzer der Leidtragenden hoben ihn empor. Beflügelt vom Elend der Menschheit entschwebte er in den Himmel. Sitzet zur Rechten des Vaters. Estan salientes. Menschenfresser. Perverse geistliche, unersättliche Väter. (Caprichos, 41)

Goya : *Que viene el coco*Goya: *El amor y la muerte*

Immer wieder schimmert in den Reflektionen Marios die prekäre Beziehung zu seinem Vater durch, von dem er in seiner Kindheit sexuell missbraucht wurde. Um diese Thematik zu verdeutlichen werden zwischen den Besprechungen der Radierungen auch intertextuelle Bezüge herangezogen, wie z.B. die verfremdete Anspielung auf das Gedicht *Der Erlkönig* von Goethe: „Mein Vater, mein Vater, was faßt du mich an, Alois hat mit ein Leid getan.“ (*Vanitas*, 42) Die Reflektionen über die auf ähnliche Weise aufgerufenen Zeichnungen aus den *Desastres* und *La Tauromaquia* kreisen ebenfalls um die Themen Brutalität, Angst und Tod. Alle Reflektionen Marios konvergieren darin, dass sie seine psychische Konstitution anschaulich suggerieren und in einer exemplifizierenden Beziehung zu der im Roman vorherrschenden Thematik stehen.

Wie an diesen Beispielen ersichtlich wird, spricht Grill in ihrem Roman regelrecht durch Kunstzitate. Diese fortwährenden Rekurse hat Evelyn Grill zu einem Vertextungsverfahren gemacht, dass nicht nur zur Visualisierung des Erzählten beiträgt, sondern durch die Mutierung zu einer eigenständigen Sprache die eigentliche Grundlage des Verstehens bildet. Dass die Zahl der erwähnten, zitierten bzw. besprochenen Künstler und Kunstwerke sich insgesamt auf nahezu einhundert beläuft, legt offenkundig dar, dass in diesem Roman der kunstgeschichtliche Kontext als ganzes „mitgelesen“ wird und dadurch diese intermediale Verweis- und Anspielungspraxis als ein sinnkonstitutives Element zu werten ist. Die Rekurse tragen also nicht nur zur

Anschaulichkeit des Erzählten bei, sondern haben durch die bewirkten Evokationen auch eine starke rezeptionslenkende Kraft. Die Gemälde, Skulpturen, Installationen usw. werden aufgerufen in ihrer Eigenschaft, eine bestimmte Stimmung wiederzugeben bzw. die Handlung wiederzuspiegeln. In Form von Analogien und Kontrasten fungieren sie auch als Erklärungen, bzw. Profilierungen, Spiegelungen des psychischen Zustands der Romanfiguren. Zum Teil sind sie auch die Vorwegnahme der Romanhandlung. Grill indiziert die intermedialen Bezüge zwar durch explizite Markierungen, die einen unverkennbaren Signalwert besitzen, jedoch hängt die Identifizierbarkeit der Referenzwerke in erheblichem Maße von den kunstgeschichtlichen Kenntnissen des Rezipienten ab. Bei einigen Bezügen kann der Leser die Anspielung nur eruieren, wenn er über dem kunstgeschichtlichen Allgemeinwissen hinaus auch über das Hintergrundwissen zu diesen Werken und Künstlern verfügt. Bei der Lektüre kommt teilweise das Gefühl auf, dass die Akkumulation der intermedialen „Einschreibungen“ nicht nur zur Bedeutungsverdichtung beiträgt, sondern eine eher dekorative Funktion erfüllt. So erscheinen einige Situationen als zu manipuliert und die Umwandlung der Szenen in eine Inszenierung eines Kunsterlebnisses als zu gewollt. Jedoch tragen die intermedialen Bezüge im Ganzen nachhaltig dazu bei, dass ästhetischer Kunstverstand, Schönheitssinn, Erlesenheit und Überdruß, Perversion Eitelkeit kontrastiv vorgeführt werden und besonders durch die Wahl der zitierten Kunstwerke die dem Roman zugrunde liegende Vanitas-Thematik voll entfaltet wird.

Literaturverzeichnis

- Bauer, Hermann** (Hrsg.) (1976). *Die große Enzyklopädie der Malerei. Maler, Grafiker, Epochen, Stile, Museen der Welt*. Bd. 1-8. Freiburg i. B. u.a.: Herder.
- Bruckmann's Möbel-Lexikon*. München: Verlag F. Bruckmann.
- Eicher, Thomas** (1994). „Was Heisst (hier) Intermedialität?“ In: Eicher, Thomas; Beckmann, Ulf (Hrsg.). *Intermedialität / Vom Bild Zum Text*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, S. 11-28.
- Eilert, Heide** (1991). *Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung: Studien zur Literatur um 1900*. Stuttgart: Steiner.
- Fend, Mechthild** (2003). *Grenzen der Männlichkeit. Der Androgyn in der französischen Kunst und Kunsttheorie 1750-1830*. Berlin: Reimer Verlag.
- Grill, Evelyn** (2005). *Vanitas. Oder Hofstätters Begierden*. Salzburg: Residenz Verlag.

- Gudiol, José** (1967). *Francisco de Goya y Lucientes*. New York: Harry N. Abrams, Inc.
- Helbig, Jörg** (1996): Intertextualität und Markierung. Heidelberg: Winter.
- Kayaoğlu, Ersel** (2005). Intermedialität zwischen Literatur und Fernsehen am Beispiel von Elfriede Jelineks Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft. IX. in: Internationales Türkisches Germanistensymposium: "Wissen - Kultur - Sprache und Europa" - Neue Konstruktionen und neue Tendenzen - Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Alman Dili Eğitimi Anabilim Dalı, 03.-07.05.2005, Eskişehir, S. 260-270.
- Müller, Jürgen E.** (1998). „Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflektionen zu dessen Geschichte“. In: Helbig, Jörg (Hrsg.). *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin: Erich Schmidt, S. 31-40.
- Nietzsche, Friedrich** (1930). *Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus. Versuch einer Selbstkritik*. Leipzig: Alfred Körner Verlag.
- Rajevski, Irina** (2002). *Intermedialität*. Tübingen u. Basel: Francke.
- Schröter Jens** (2005). Intermedialität, Medienspezifität und die universelle Maschine, http://www.theorie-der-medien.de/text_detail.php?nr=46, Stand: 20.02.2005.