

## Die Literatur, das Material und die Künste

Intermaterialität aus literaturwissenschaftlicher Perspektive

---

*Christoph Kleinschmidt*

### DIE EKPHRASIS DES ACHILLESSCHILDES ALS INTERMATERIALER MODELLFALL

Das achtzehnte Buch der *Ilias* von Homer ist eines der meistzitierten der Trojanischen Sage. In ihm erhält bekanntermaßen der Schmiedegott Hephaistos von Thetis den Auftrag, eine neue Rüstung für ihren Sohn Achilles herzustellen, um ihn im Kampf gegen Hektor unverwundbar zu machen. Auf Geheiß des »Feuerbeherrscher[s]« blasen deshalb

Zwanzig [...] zugleich der Bläsebalg' in die Öfen,  
Allerlei Hauch aussenden des glutanfachenden Windes,  
Bald des Eilenden Werk zu beschleunigen, bald sich erholend,  
Je nachdem es Hephästos befahl zur Vollendung der Arbeit.<sup>1</sup>

Dieser Passus gilt als Einleitung in die erste Bildbeschreibung der westlichen Literatur.<sup>2</sup> Anhand des Herstellungsvorgangs führt Homer in einem eindrücklichen Verfahren der Anschaulichkeit vor Augen, was auf dem Schild abgebildet ist: Himmel, Erde und Ozeane, Sterne, Sonne und Mond, Städte und Menschen, die mit Musik und Tanz Hochzeiten feiern oder sich mit Waffen bekriegen, kurz: eine Verbindung des Makrokosmos mit dem Mikrokosmos menschlichen Zusammenlebens. Neben der kunstvollen Visualisierung des Literarischen stellt die Ekphrasis aber mehr dar als die bloße Beschreibung eines Schildes in seiner Mediati-

---

<sup>1</sup> | Homer 1965: 18. Gesang, V. 470-473.

<sup>2</sup> | Vgl. Graf 1995: 150.

sierungsfunktion. Sein Schmieden ist nicht nur Anlass zur Präsentation einer szenischen Collage, die in die Handlung eingeschachtelt ist, sondern der Schild ist in seiner stofflichen Beschaffenheit Zielpunkt des literarischen Bezugs. Vor der Auflistung des Abgebildeten findet eine genaue Charakterisierung statt, aus welchen Materialien er besteht, wie er technisch bearbeitet wird und wie viele Tiefenschichten er aufweist:

Jener [Hephaistos] stellt' auf die Glut unbändiges Erz in den Tiegeln,  
Auch gepriesenes Gold und Zinn und leuchtendes Silber;  
Richtete dann auf dem Block den Amboß, nahm mit der Rechten  
Drauf den gewaltigen Hammer und nahm mit der Linken die Zange.  
Erst nun formt' er den Schild, den ungeheuren und starken,  
Ganz ausschmückend mit Kunst. Ihn umzog er mit schimmerndem Rande,  
Dreifach und blank, und fügte das silberne schöne Gehenk an.  
Aus fünf Schichten gedrängt war der Schild selbst; oben darauf nun  
Bildet' er mancherlei Kunst mit erfindungsreichem Verstande.<sup>3</sup>

Mit dem Hervorheben der verwendeten Metalle (»Gold und Zinn und leuchtendes Silber«), ihrer materialen Dichte (»Aus fünf Schichten gedrängt war der Schild«) und der Art ihrer Bearbeitung (»Drauf den gewaltigen Hammer«) verweist die Ekphrasis Homers auf jenen Bestandteil der ikonischen Differenz, der überhaupt erst die Voraussetzung für die visuelle Darstellung ist: die Materialität. Schon Lessing beobachtete diesen Umstand und bezog daraus im Kontext seiner Grenzbestimmung von Literatur und Malerei ein wichtiges Argument für die – seiner Meinung nach – einzige Möglichkeit eines literarischen Textes, bildhaft zu erscheinen. So erklärt er im *Laokoon* von 1766, Homer habe den Schild »nach seiner Materie, nach seiner Form«<sup>4</sup> beschrieben und mehr noch den Herstellungsvorgang als Produktionsprozess pointiert:

Wir sehen nicht das Schild, sondern den göttlichen Meister, wie er das Schild  
verfertigt. Er tritt mit Hammer und Zange vor seinen Amboß, und nachdem  
er die Platten aus dem Größten geschmiedet, schwellen die Bilder, die er

3 | Homer 1965: 18. Gesang, V. 474-482.

4 | Lessing 2007: 134.

zu dessen Auszierung bestimmt, vor unsern Augen, eines nach dem andern,  
unter seinen feinern Schlägen aus dem Erze hervor.<sup>5</sup>

Für Lessing ist Homer damit der Kunstgriff gelungen, etwas Koexistierendes in ein Konsekutives zu verwandeln und damit das in eine dynamische Handlung zu übersetzen, was sich sonst als statisches Gebilde darstellt. Die Ekphrasis des Achillesschildes ist für Lessing allerdings nur insofern von Interesse, als sie ihm das so genannte »bequeme Verhältnis« von Zeichen und ihrem Abgebildeten bestätigt. Dahinter verbirgt sich die These, dass die »materiellen Schranken der Kunst alle ihre Nachahmungen«<sup>6</sup> bedingen würden, weshalb die unterschiedliche Zeichenstruktur der Künste – ihre räumliche und zeitliche Anordnung – mit der stofflichen Beschaffenheit der nachgeahmten Gegenstände verknüpft sei. Lessings berühmte Formel, das Nebeneinander der ikonischen Zeichen dürfe nur Koexistierendes, die Literatur im Nacheinander ihrer Zeichen ausschließlich Sukzessives darstellen, fußt auf einer Materialäquivalenz, die dem Verfahren der Ekphrasis eigentlich widerspricht. Dass sie für Lessing im Falle der *Ilias* dennoch gelingt, liegt nicht nur an der Dynamisierung des nachgeahmten Materials, sondern auch an einem Täuschungseffekt, der im *Laokoon* als zentrales ästhetisches Kriterium fungiert. So geht Lessing davon aus, dass der Poet »die Ideen, die er in uns erwecket, so lebhaft machen [will], daß wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben, und in diesem Augenblicke der Täuschung uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte bewußt zu sein aufhören.«<sup>7</sup> Während das Kriterium des »bequemen Verhältnisses« Zeichen und Nachahmungsgegenstand über eine Analogie der Materialeigenschaften zusammenführt, läuft das Täuschungsargument auf eine Loslösung vom materiellen Zeichenträger, im Falle der Ekphrasis Homers also von der Materialität des dargestellten Schildes hinaus. Anders ausgedrückt: Dadurch, dass Lessing die Zeichenverwendung auf einen Illusionseffekt verpflichtet, d.h. die Semiose in den Dienst der Mimesis stellt, tritt die Materialität des Schildes (als stoffliche Qualität) hinter seine Bearbeitung (als Vorgang der Sukzession) zurück. Dass freilich Technik und Material immer schon in einem Wechselverhältnis ste-

5 | Ebd.

6 | Ebd.: 31f.

7 | Ebd.: 124.

hen<sup>8</sup> und durch die (buchstäbliche und metaphorische) Bearbeitung des Schildes allererst sein Material zur Erscheinung kommt, bleibt in dieser Auslegung unberücksichtigt.

Gegen diese Tendenz zur Materialüberwindung gilt es, den Fokus auf die konstitutive Widerständigkeit des Materials in der Ekphrasis Homers zu legen. Immer wieder geht es darin um die stoffliche Qualität des Schildes, vor allem um das verwendete Gold, so dass Figuren, Landschaften und Tiere in ihrer materialen Artifizialität erkennbar werden.<sup>9</sup> Das Abgebildete ist damit – auch wenn es in der Erzählung die räumlichen Möglichkeiten des Schildes weit überschreitet<sup>10</sup> – an die Bedingungen seiner materialen Hervorbringung gebunden. Vor diesem Hintergrund können die Beschreibungsverfahren Homers als Modell für ein Konzept der ästhetischen Bezugnahme angesehen werden, dem als Kernkriterium gerade die Gerichtetheit auf das Material zugrunde liegt und das deshalb als Intermedialität bezeichnet werden kann. Als eine radikale Form der Intermedialität intensiviert sich bei intermaterialen Relationen die Beziehung zwischen zwei oder mehr Objekten, weil mit dem Material die Prämisse einer jeden Bedeutungssetzung anvisiert ist. Damit wird die differentielle Anlage semiotischer Komplexe sichtbar und in einer Beziehung zweier Artefakte potenziert. Im Falle der Ekphrasis Homers besteht diese Potenzierung darin, dass das kunstvoll bildlich Dargestellte – »oben darauf nun bildet' er mancherlei Kunst«<sup>11</sup> – und dessen Darstellendes in Gestalt des Schildes zum Bezeichneten der sprachlichen Äußerung gemacht ist, die aufgrund ihrer Zeichenhaftigkeit selbst wiederum differentiiell funktioniert. Diese doppelte Differenz verschwindet nicht – wie Lessing annimmt – in der Lektüre, sondern stellt überhaupt erst die Voraussetzung ästhetischer Erfahrung dar. Auch wenn der Schild nicht eigens in seiner Materialität präsent ist, sondern erst durch die literarische Konstruktion imaginiert wird, also als diskursives Produkt der Literatur fungiert, erwirkt die Bezugnahme auf das Material und den technischen Produktionsprozess eine Sichtbarmachung des zentralen Aktes von Kunst. Dieser besteht darin, dass ein Material durch seine spezifische Verwendung ästhetisch zur Erscheinung kommt. Keineswegs

8 | Vgl. Adorno 1970: 223.

9 | Vgl. Moog-Grünwald 2001: 9.

10 | Vgl. Schadewaldt 1993: 182.

11 | Homer 1965: 18. Gesang, V. 481f.

ist also eine »Steigerung des Illusionistischen«<sup>12</sup> mit der intermaterialen Ausrichtung der Ekphrasis Homers verbunden, vielmehr wird durch sie Kunst als Arbeit am Material, als *Arte-Faktum*, einsichtig.

Um die eingeführte Kategorie der Intermedialität terminologisch zu präzisieren, kann man im Falle der *Ilias* von einer indirekten Form der Intermedialität sprechen, der eine direkte gegenübersteht, bei der Materialien miteinander kombiniert und/oder verschränkt sind. Während es für die direkte Intermedialität konstitutiv ist, dass mindestens zwei Materialien tatsächlich präsent sind, ist bei Formen indirekter Intermedialität nur ein Material vorhanden und rekuriert mit den »eigenen« Mitteln auf ein »anderes«. Für beide gilt jedoch, dass bei ihnen zwei oder mehr Artefakte, Zeichengebilde, Künste, Medien oder Dinge mithilfe ihrer Materialien miteinander in Beziehung treten.

Ausgehend von dieser allgemeinen Definition soll im Folgenden den spezifischen Möglichkeiten literarischer Intermedialität weiter nachgegangen werden. Dabei sei vorweg gestellt, dass Künste generell nicht als getrennte Einheiten zu verstehen sind, sondern ihr Verhältnis als ein Überlappungsmodell gedacht werden sollte. Entgegen dem im 19. Jahrhundert weit verbreiteten Verständnis von einer »Materialgerechtigkeit«, also der Begrenzung der Künste durch das ihnen jeweils zukommende Material und dessen adäquate Behandlung,<sup>13</sup> liegt in der Möglichkeit intermaterialer Verbindungen gerade der Beweis für einen konstitutiven, als Potential immer schon angelegten Konnex der Künste. Im Gegensatz zur materialverbürgten Grenzziehung bei Lessing kann das Konzept der Intermedialität daher verdeutlichen, dass es keine klaren Grenzen der Künste gibt, sondern diese mit jedem Akt der Realisierung immer wieder neu arretiert werden. Darin besteht die faszinierende Paradoxie intermaterialer Kunst, dass sie zugleich Identifizierbares verneint und schafft, dass sie Grenzen ebenso aufhebt wie setzt.<sup>14</sup> Und diese Option auf eine freie Verfügung über das Material gilt nicht zuletzt für die Literatur, die seit ihren Anfängen bei Homer trotz oder gerade aufgrund ihrer Abstraktheit dazu geeignet ist, ganz verschiedene Materialien diskursiv an-

12 | Moog-Grünwald 2001: 10.

13 | Vgl. Wagner 2001: 873-875.

14 | Wenn in diesem Beitrag von der »einen« oder der »anderen« Kunst die Rede ist, dann also nicht im Sinne unverrückbarer Unterschiede, sondern unter dem Vorbehalt, dass dieses »Andere« erst durch den Akt des Kunstgebildes definiert wird.

zuvisieren, sich in diese einzuschreiben oder sie in das ›eigene‹ Material zu integrieren.

## VON DER MATERIALITÄT DER LITERATUR ZUR ÄSTHETISCHEN DICHTUNG DER KÜNSTE

Von Literatur als einem materialen Komplex zu sprechen bedeutet, sich einer dreifachen Materialität bewusst zu sein: 1. der des sprachlichen Zeichens, 2. der der Trägermaterialität, vor deren Hintergrund sich das sprachliche Zeichen manifestiert, und 3. der der (technischen) Instrumente, mit deren Hilfe literarische Texte produziert werden. In der Materialitätsforschung finden sich diese Ansätze zu grundlegenden Konzepten ausgearbeitet. So wird Materialität einerseits definiert als »konkrete Stofflichkeit«,<sup>15</sup> »Dinglichkeit und Körperlichkeit«,<sup>16</sup> andererseits wird darunter die »Gegenwärtigkeit von Dingen«<sup>17</sup> verstanden, ein »Erscheinen«, »absolute Präsenz«, »Augenblick«, »Widerstand« und »Beharren«.<sup>18</sup> Für die intermateriale Perspektive muss grundsätzlich das ganze Materialspektrum berücksichtigt werden: Die Materialität der Literatur als Zielpunkt der Künste umfasst sowohl die sprachlichen Zeichen in ihrer tonalen oder skripturalen Widerständigkeit als auch die konkrete Gegenständlichkeit ihres Erscheinens sowie die Produktionsprozesse, technischen Apparaturen und Bearbeitungswerkzeuge. Im Hinblick auf die Differenzqualität von Literatur gegenüber nicht-ästhetischen Kontexten jedoch gilt vor allem der Widerständigkeit und Präsenz des sprachlichen Materials die Aufmerksamkeit. Da der Gebrauch von gesprochener oder geschriebener Sprache jeglicher verbalen Kommunikation als Prämisse dient, kann das Unterscheidungsmerkmal der Literatur nicht ausschließlich im Material und seiner technischen Produktion begründet liegen, sondern in der Art und Weise, wie das Sprachmaterial seine Verwendung findet.<sup>19</sup>

15 | Strässle/Torra-Mattenklott 2005: 9.

16 | Greber/Ehlich/Müller 2002: 9.

17 | Pfeiffer 1988: 27.

18 | Mersch 2002: 134.

19 | Vgl. Seel 2000: 172-179.

Um diesen Umstand genauer zu erläutern, ist es hilfreich, auf die Unterscheidung zwischen Medien und Materialien zurückzugreifen. Deren Beziehung lässt sich als ein ungleiches Bedingungsgefüge fassen und auf die Formel bringen, dass jedes Medium ein Material impliziert, aber nicht jedes Material auch eine Medienfunktion aufweist. Anders formuliert: Materialien stellen paradoxerweise die Bedingung von Mediatisierungsprozessen dar, behaupten jedoch zugleich eine irreduzible Präsenz gegenüber dem, was sie zur Darstellung bringen. Beide Aspekte sind in jeder sprachlichen Äußerung vorhanden, allerdings mit verschiedener Gewichtung. In nicht-literarischen Kontexten fungiert das Material vorrangig als Mittel der Kommunikation und tendiert bei erfolgreicher Verständigung im Mediatisierungsprozess dazu, wie Hans-Georg Gadamer schreibt, zu verschwinden.<sup>20</sup> Es wird also in einem pragmatischen Sinne funktionalisiert. Das Literarische besteht dagegen gerade in der dauerhaften Präsenz des Materials, weil sich Aussage und Ausgesagtes der Literatur nicht voneinander trennen lassen und Literatur nicht in einer referentiellen Funktion aufgeht. Natürlich verschwindet das Material in alltäglichen Verständigungssituationen nicht wirklich, es ist vielmehr durch eine grundsätzliche Austauschbarkeit gekennzeichnet. Wie beispielsweise ein Beipackzettel für ein Medikament die Dosierung angibt, ist relativ unerheblich, solange die Medizin auch tatsächlich den Vorgaben nach eingenommen wird. Ob es dagegen in Gottfried Benns Novelle *Gehirne* (1916) heißt: »Zerfallen ist Rinde, die mich trug« oder »Zerfallen ist die Rinde, die mich trug«, macht einen enormen Unterschied<sup>21</sup> aus und zeigt, dass das Material in der Literatur weder substituierbar noch kommutabel ist. Die Lektüre literarischer Texte läuft von daher – und darin sind sich moderne hermeneutische und poststrukturalistische Konzepte des Lesens einig – auf keinen medialen Ablösungsprozess vom Material hinaus, sondern lässt die Rezipierenden immer wieder auf die Materialität des literarischen Textes zurückkommen, sei es in einer spiralförmigen Annäherungs- oder einer ständigen Verschiebungsbewegung.

Diese Bestimmung von Literatur als selbstbezügliche Verwendung des Materials gilt grundsätzlich auch für ›andere‹ Künste. Weder Farben oder Töne noch Leinwände, Kameras oder Körper sind materiale Exklusivitäten von Malerei, Musik, Film, Fotografie und Tanz – erst ihre spezifische

20 | Vgl. Gadamer 1993: 288.

21 | Zu den Varianten vgl. Fackert 2006: 59f.

Verwendung lässt sie als (diese) Künste erkennbar werden. Eine selbstbezügliche Materialverwendung stellt daher das ästhetische Differenzmerkmal schlechthin dar, und um diese Selbstbezüglichkeit weiter differenzieren zu können, ist es hilfreich, einen Begriff der ›ästhetischen Dichte‹ einzuführen. Ästhetische Dichte resultiert aus der Selbstbehauptung des Materials im künstlerischen Prozess, der Unablösbarkeit des Materials von seinem Bezeichneten, erlaubt aber darüber hinaus graduelle Abstufungen in der Verdichtung und Intensität, mit der diese Unablösbarkeit in Erscheinung tritt. So ist die Materialpräsenz bei der Literatur – wie auch den ›anderen‹ Künsten – stets wirksam, kann aber über selbstreferentielle Verfahren verschieden stark betont werden. Wenn beispielsweise Heinrich von Ofterdingen im gleichnamigen Romanfragment von Novalis in der Höhle eines Einsiedlers ein Buch findet, das seine eigene Geschichte enthält, dann wird die Selbstbezüglichkeit der Literatur explizit zum Thema gemacht. Derartige Verfahren sind bereits häufig beobachtet und zum Signum romantischer bzw. moderner Literatur schlechthin erklärt worden. Für die materialästhetische Perspektive und das Interdependenzverhältnis der Künste ist jedoch entscheidend, wie Novalis diese Selbstreferenz konstruiert. So erfolgt sie zum einen über die Äußerlichkeit der Schrift, weil das von Heinrich gefundene Buch »in einer fremden Sprache geschrieben«<sup>22</sup> ist und sich damit seiner Entzifferung entzieht. Gerade dadurch wird aber die Widerständigkeit der Schrift manifest und zugleich der Leser des *Ofterdingen* auf eine gründliche, vom materialen Zeichenträger nicht abstrahierbare Lektüre verpflichtet. Zum anderen geschieht die Autoreferenz über den Bezug zu einer ›anderen‹ Kunst, indem Heinrich sich in einer Reihe von Bildern entdeckt:

Es [das Buch, C.K.] hatte keinen Titel, doch fand er [Heinrich, C.K.] noch beym Suchen einige Bilder. Sie dünkten ihm ganz wunderbar bekannt, und wie er recht zusah, entdeckte er seine eigene Gestalt ziemlich kenntlich unter den Figuren. Er erschreck und glaubte zu träumen, aber beym wiederholten Ansehn konnte er nicht mehr an der vollkommenen Ähnlichkeit zweifeln. Er traute kaum seinen Sinnen, als er bald auf einem Bilde die Höhle, den Einsiedler und den Alten neben sich entdeckte.<sup>23</sup>

22 | Novalis 1978: 312.

23 | Ebd.

Die Selbsterkenntnis einer literarischen Figur findet hier im Akt des Erzählens als Ekphrasis statt, der eine Selbstbezüglichkeit ohnehin immer schon eigen ist.<sup>24</sup> Damit ist die von Friedrich Schlegel eingeforderte unendliche Widerspiegelung, also das ständige Zurückkommen auf den literarischen Text, als Modus der ›progressiven Universalpoesie‹ über eine Relation der Künste eingeholt.<sup>25</sup> Gleichwohl geht es bei Novalis in erster Linie um das, was die Bilder darstellen – die frappante Ähnlichkeit mit ihrem Betrachter – und nicht so sehr um den Akt ihrer Präsentation. Das unterscheidet sie von der Ekphrasis des Achillesbildes in Homers *Ilias*, bei der das materiale Verfahren des Hervorbringens den Zielpunkt des Bezugs bildet. Der Vergleich zwischen der intermedialen Ekphrasis bei Novalis und der intermaterialen bei Homer kann daher die variablen Intensitätsgrade ästhetischer Dichte verdeutlichen. Auch bei intermedialen Bezügen der Literatur auf ›andere‹ Künste ist die Materialität immer mit gemeint, dort aber, wo die materialen Voraussetzungen explizit gemacht werden, potenziert sich die different- und selbstreferentielle Bestimmung von Kunst und damit auch die ästhetische Dichte. Sowohl mit der *Ilias* als auch mit dem *Heinrich von Ofterdingen* haben wir es allerdings ausschließlich mit diskursiven Bezügen zu tun. Die Literatur weist aber noch größere Verdichtungsmöglichkeiten auf, dann nämlich, wenn sie ihr eigenes Material ins Spiel bringt und mit anderen Materialien verbindet. Welches Spektrum sich hier insgesamt entfaltet, kann anhand einer möglichen Typologie literarischer Intermaterialität gezeigt werden.

## LITERATUR INTERMATERIAL – VORSCHLAG ZU EINER TYPOLOGIE

Literarische Intermaterialität präsentiert sich zunächst als eine inhärente Eigenschaft des Sprachmaterials selbst. So weist die Literatur als Schrift zum einen in ihrer materialen Beschaffenheit eine Bildhaftigkeit auf, die sie in die Nähe der Malerei rückt. Zum anderen ist die Anordnung der Zeichen durch eine Linearität gekennzeichnet, die sie mit jenen Künsten wie dem Film oder dem Tanz teilt, die sukzessive funktionieren. Diese Parallelitäten sind stets vorhanden, aber nicht immer als intermateriale

24 | Vgl. Drügh 2001: XIII.

25 | Vgl. Schlegel 1967: 182f.

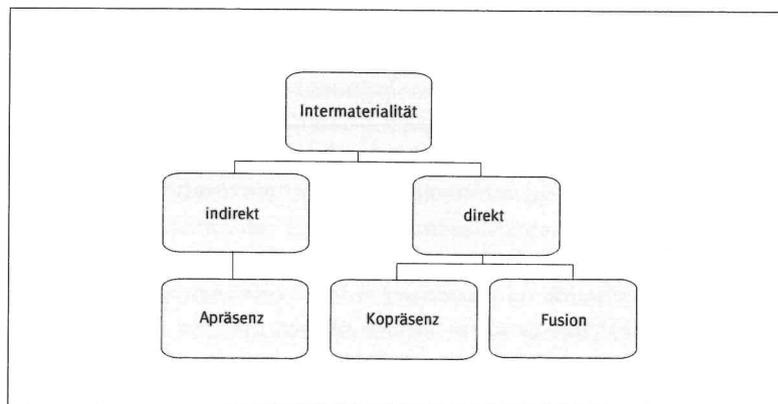
Bezüge aktualisiert. Im Falle der intermaterialen Bildhaftigkeit kommen sie dort zur Erscheinung, wo die Sprachzeichen nicht mehr nur Anlass für einen kognitiven Verarbeitungsprozess der Lektüre sind, sondern in ihrer Materialität selbst sichtbar gemacht werden wie bei Bildgedichten oder Initialen. Ihre zeitliche Dimension tritt hier hinter die räumliche zurück. Diese Potentiale inhärenter Intermaterialität lassen sich nicht nur durch Verfahren der Literatur abrufen, sondern sind auch dort zu beobachten, wo Literatur zum Zielpunkt intermaterialer Bezüge ›anderer‹ Künste gemacht wird bzw. sich mit anderen Materialien verbindet. So zeigt sich Schrift in Gemälden stets in der Sichtbarkeit ihrer Materialität, weil diese den Text als Bildgegenstand darstellen; dabei können sowohl die Schriftzeichen hervorgehoben als auch das Trägermaterial zum Bildbestandteil werden, wie es bei der Kompilation von Zeitungsausschnitten in den vielen Collagen der Avantgarde praktiziert wurde. Auch das Auftauchen von Schriftzügen in der *Mise en Scène* eines Films kann den Schreibvorgang als eine materiale Inskription pointieren, und zwar analog zur Projektionsarbeit der filmischen Apparatur auf die Leinwand. Damit wird nicht zuletzt deutlich, dass die Produktionsbedingungen ihrerseits keine Grenzen des Materials kennen, sondern dieses beliebig gestalten können. Während die klassische Systematisierung der Künste stets über eine Unterscheidung der Materialien und deren angemessene Bearbeitung funktionierte,<sup>26</sup> vermag die intermateriale Verwendung diese scheinbar materialverbürgten Grenzen aufzulösen. Neben dieser inhärenten Intermaterialität gibt es verschiedene Varianten der bereits entwickelten Unterteilung direkter und indirekter Intermaterialität. Bei indirekter Intermaterialität wird – wie gesehen – der Bezug zu ›anderer‹ Künsten nicht materialfaktisch, sondern sprachlich-semantic über eine diskursive Relation hergestellt. Die Nennung eines Filmtitels in einem Buch mag bereits einen intermedialen Status besitzen, erst aber wenn mit Kamera, Projektion, Lichtspiel o.ä. die material-technischen Prämissen von Film und Kino benannt sind, wird aus dem intermedialen ein intermaterialer Rekurs. Seine Steigerung erfährt dieser dort, wo charakteristische Merkmale ›anderer‹ Künste strukturell adaptiert werden. Beispielsweise kann die Einhaltung des Zeilenstils in Kombination mit der Auflistung disparater Eindrücke in einem Kinogedicht die Reihung filmischer Bilder imitieren, ebenso wie Enjambements das Hin-und-Her

26 | Vgl. Kleinschmidt 2011: 172-183.

eines Tanzes zum Ausdruck bringen können. Da Zeilenstil und Enjambements auch in Texten zu finden sind, die sich nicht auf das Kino und den Tanz beziehen, ist bei solchen Adaptionen meist die Nennung der anvisierten Kunst in ihrer materialen Beschaffenheit nötig. Die sprachlich-semantic Bezeichnung stellt also den Bezug zu einer ›anderen‹ Kunst als einen indirekt intermaterialen her, die strukturelle Imitation intensiviert ihn.

Im Gegensatz zur indirekten Intermaterialität sind bei den Typen direkter Intermaterialität mindestens zwei Materialien tatsächlich präsent. Literarischer Text und ›andere‹ Künste können dabei in verschiedenen Verhältnissen zueinander stehen: einem Nach-, Neben- oder Ineinander. Nachgeordnete Relationen finden sich beispielsweise bei Zwischentiteln im Film, aber auch bei Illustrationen in Büchern, die überdies zu Nebenordnungen werden können, wenn Text und Graphik auf der gleichen Buch- oder Zeitschriftenseite platziert sind. Während beim Nach- und Nebeneinander eine räumliche oder zeitliche Distanz zwischen den interagierenden Materialien vorherrscht, fusionieren beim Ineinander direkter Intermaterialität die Materialien zu einer integralen Einheit. Beispiele hierfür sind Hybridgebilde wie Skulpturen aus Textbausteinen und Dingmaterialien, aber auch die Ausstattung von Gebäuden mit Schriftzügen. Allerdings können auch äußerlich als getrennt erscheinende Materialien in ihrem Ineinander begriffen werden. Ob die Materialien sich zu einer Einheit verdichten, hängt dabei von der jeweiligen Verfahrensweise ab. Nicht jede Theaterinszenierung schafft beispielsweise eine fusionierende Verbindung ihrer Elemente, so dass Schauspiel, Musik, Kulisse und Lichtführung unter der sie einrahmenden Bühnenarchitektur nur lose miteinander gekoppelt erscheinen können. Erst die Betonung des materialen Eigenwerts der Bühnenmittel und des Interaktionsspiels wie in vielen Theaterexperimenten des frühen 20. Jahrhunderts schafft eine qualitative Fusion, die auch eine räumliche und/oder zeitliche Trennung überwindet. Gerade beim Theater ist überdies auf die Performanz des Materials hinzuweisen und damit auf eine sich von Szene zu Szene stets variierende Beziehung der eingesetzten Materialien.

Die skizzierte Typologie der Intermaterialität lässt sich im folgenden Diagramm veranschaulichen:



Bei diesen direkten und indirekten Relationen präsentiert sich die Intermaterialität als eine graduelle Kategorie und die Literatur selbst als äußerst variabel: Angefangen bei der sprachlich-semantischen Bezugnahme auf das Material eines anderen Kunstgebildes und dessen struktureller Adaption (Apräsens) über das Nach- und Nebeneinander mit Materialverwendungen ›anderer‹ Künste (Kopräsens) reichen ihre materialästhetischen Möglichkeiten bis zur intermaterialen Verschränkung zu einem gemeinsamen Artefakt (Fusion). Auch diese letzte Variante erweist sich indes noch einmal als steigerungsfähig, wenn neben dem Ineinander der Materialien gleichzeitig sprachlich-semantisch, d.h. diskursiv aufeinander rekurriert wird. Wie gezeigt entspricht diesen Intensitätsstufen eine Zunahme der ästhetischen Dichte, deren Rezeptionseffekt in einer erhöhten Erlebnisintensität liegt. Der Einsatz verschiedener Materialien dient vielen Künstlern häufig dazu, mehrere Sinne zugleich anzusprechen, mithin Kunst als holistisches Ereignis erfahrbar zu machen. Aufgrund dieser gesamt-künstlerischen Ausprägung stellt sich indes die Frage, ob es überhaupt sinnvoll ist, intermaterialen Komplexen mit einer einzeldisziplinären Perspektive begegnen zu wollen. Potential und Grenzen einer literaturwissenschaftlichen Intermaterialitätsforschung gilt es hier genau auszuloten.

## INTERMATERIALITÄT ALS LITERATURWISSENSCHAFTLICHE KATEGORIE?

Intermaterialität steht in einer engen Beziehung zu den zwei prominenten Konzepten der Intertextualität und der Intermedialität. Bei beiden kann sie jene Phänomene begrifflich präzisieren, die eine Radikalisierung der Verweise darstellen. So bei der Intertextualität, wenn auf die materiale Eigenschaft der Sprachzeichen Bezug genommen wird, und bei der Intermedialität, wenn die material-technischen Bedingungen von Medien im Fokus stehen. Die Profilierung der Intermaterialität ergibt sich somit zwingend aus dem Umstand, dass Intertextualität und Intermedialität zu weit gefasst sind, um alle künstlerischen Konvergenzbestrebungen adäquat beschreiben zu können. Darüber hinaus greift die Kategorie der Intermaterialität auch bei Kombinationen von Dingmaterialien, die von keinem der beiden bisher etablierten Inter-Modelle erfasst werden.

Vor diesem Hintergrund müssen Untersuchungen zur literaturwissenschaftlichen Relevanz der Intermaterialität als ein erster Schritt in Richtung einer breit angelegten Materialitätswissenschaft verstanden werden. Alle Einteilungs- und Systematisierungsversuche literarischer Intermaterialität sind insofern als vorläufige Bestimmungen gedacht, die durch neue Kunstprojekte ebenso wie durch den Austausch der Disziplinen korrigiert und erweitert werden können. Eine Erkundung intermaterialer Phänomene auf Basis der Einzeldisziplinen versteht sich somit als Vorleistung auf dem Weg zu einer umfassenden Intermaterialitätsforschung, die nicht nur die Grenzen der Künste, sondern auch der Fächer ihrer Erforschung nachdrücklich in Frage stellt. Fachspezifische Perspektiven sind allerdings nicht nur Zulieferer für eine allgemeine intermateriale Ästhetik, sondern die Auseinandersetzung mit den materialen Interaktionsmöglichkeiten eröffnen für sie neue Methoden und Sichtweisen auf vermeintlich bereits erforschte Bereiche. Für die Literaturwissenschaft bleiben intermateriale Analysen nicht der Moderne vorbehalten, die den Bruch der Kunstgrenzen und die Interaktion der Materialien radikal praktiziert,<sup>27</sup> sie erlaubt auch den Rückblick auf literarische Texte, die bisher nicht unter materialästhetischen Aspekten untersucht wurden.

Zu diesen Texten zählt auch die *Ilias* von Homer, die mit dem Achillesschild den Anstoß für diesen Beitrag über die Modi literarischer Inter-

materialität lieferte. Mithilfe einer intermaterialen Analyse lässt sich die Text-Bild-Beziehung darin präzise als eine indirekte Relation des Epos zum Bildgegenstand bezeichnen und deren Besonderheit gegenüber anderen Verfahren der Bildbeschreibung (wie in Novalis' *Ofterdingen*) darstellen sowie die Kategorie der Ekphrasis insgesamt um einen neuen Typus der intermaterialen Bildbeschreibung ergänzen. Wie andere Forschungen gezeigt haben, schafft Homer auch in der formalen Gestaltung seiner Verse eine Annäherung an das visuelle Material, indem er eine »Ring-Composition«<sup>28</sup> konzipiert, die die Beschaffenheit und Form des Schildes in seiner Kreisstruktur nachahmt. Damit ist neben der diskursiven Hinwendung auf das Material eine strukturelle Annäherung gegeben, die im Sinne der eingeführten Begrifflichkeit als Zunahme der ästhetischen Dichte charakterisiert werden kann. Diese Intensivierung des indirekten intermaterialen Bezugs durch eine formale Adaption ist auch zum Schluss der *Ilias* wirksam, wenn Hephaistos die restlichen Rüstungsgegenstände produziert und dabei der Parallelismus der Verse und die anaphorische Reihung den Herstellungsvorgang als Arbeit am Material ein letztes Mal pointieren:

Als er den Schild nun bereitet, den ungeheuren und starken,  
Schuf er anjetzt ihm den Harnisch, den strahlenden, heller denn Feuer;  
Schuf ihm sodann den gewaltigen Helm, der den Schläfen sich anschoß,  
Schön und prangend an Kunst, und zog aus Golde den Haarbusch;  
Schuf ihm zuletzt auch Schienen; aus feinem Zinne gegossen.<sup>29</sup>

Auch bei Helm, Harnisch und Schienen geht es um die besonderen Materialeigenschaften, die Achilles im Kampf die Unversehrtheit garantieren sollen. Das wichtigste Kennzeichen der Rüstung insgesamt liegt daher im Wert und der Beständigkeit ihres Materials, das in der Diegese der *Ilias* zwar funktionalisiert wird, das die literarische Konstruktion jedoch allererst ästhetisch evoziert. Genau das aber ist das Kernmerkmal der Intermaterialität als Vorgang der Verdichtung: auf das Material als Prämisse von Bedeutungssetzung zu verweisen, seine konstitutive Widerständigkeit aufzuzeigen und es auf das eigene Material zu beziehen. Da diese Präsenz des Materials allen Künsten gleichermaßen zukommt, laufen

28 | Stanley 1993: 9-13.

29 | Homer 1965: 18. Gesang, V. 608-612.

literaturwissenschaftliche Analysen zu textuellen Verfahren der Intermaterialität nicht Gefahr, in den »eigenen« Grenzen verhaftet zu bleiben. Zwar findet sich die diskursive Intermaterialität, wie sie hier diskutiert wurde, ausschließlich in der Literatur. Um jedoch zu verstehen, welche Aspekte des Materials jeweils aktualisiert werden, nach welchen Kriterien die »eigenen« Verfahren denen »anderer« Künste angenähert werden, ist eine breite Kenntnis ästhetischer Produktionsweisen unumgänglich. Die Intermaterialität der Künste läuft von daher zwingend auf eine Interdisziplinarität ihrer Erforschung hinaus.

## LITERATUR

- Adorno, Theodor W. (1970): *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Drügh, Heinz J./Moog-Grünwald, Maria (Hg.) (2001): *Behext von Bildern? Ursachen, Funktionen und Perspektiven der textuellen Faszination durch Bilder*, Heidelberg: Winter.
- Drügh, Heinz J. (2001): »Vorbemerkung: Ambivalente Faszination des Bildes«, in: Drügh/Moog-Grünwald, *Behext von Bildern?*, S. VII-XIX.
- Fackert, Jürgen (2006): »Nachwort«, in: Gottfried Benn, *Gehirne. Novellen*, textkritisch hg. von Jürgen Fackert, Stuttgart: Reclam, S. 55-84.
- Gadamer, Hans-Georg (1993): »Der »eminente« Text und seine Wahrheit«, in: Hans-Georg Gadamer, *Gesammelte Werke*, Bd. 8, *Ästhetik und Poetik I*, Tübingen: Mohr, S. 286-295.
- Graf, Fritz (1995): »Ekphrasis. Die Entstehung der Gattung in der Antike«, in: Gottfried Boehm/Helmut Pfotenhauer (Hg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, München: Fink, S. 143-155.
- Greber, Erika/Ehlich, Konrad/Müller, Jan-Dirk (2002): »Einleitung zum Themenband«, in: Erika Greber/Konrad Ehlich/Jan-Dirk Müller (Hg.), *Materialität und Medialität von Schrift*, Bielefeld: Aisthesis, S. 9-16.
- Homer (1965): *Ilias*. Übersetzt von Heinrich Voß. Text der ersten Ausgabe, Stuttgart: Reclam.
- Kleinschmidt, Christoph (2011): »Die Grenzen der Künste. Eine material-ästhetische Erkundung«, in: Christoph Kleinschmidt/Christine Hewel (Hg.), *Topographien der Grenze. Verortungen einer kulturellen, politischen und ästhetischen Theorie*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 171-185.

- Kleinschmidt, Christoph (2012): *Intermaterialität. Zum Verhältnis von Schrift, Bild, Film und Bühne im Expressionismus*, Bielefeld: Transcript.
- Lessing, Gotthold Ephraim (2007): *Laokoon. Text und Kommentar*, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- Mersch, Dieter (2002): *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München: Fink.
- Moog-Grünewald, Maria (2001): »Der Sänger im Schild – oder: Über den Grund ekphrastischen Schreibens«, in: Drügh/Moog-Grünewald, *Behext von Bildern?*, S. 1-19.
- Novalis (1978): »Heinrich von Ofterdingen«, in: Richard Samuel (Hg.), *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, Bd. 1, *Das dichterische Werk, Tagebücher und Briefe*, München/Wien: Hanser, S. 237-383.
- Pfeiffer, K. Ludwig (1988): »Materialität der Kommunikation?«, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 15-28.
- Schadewaldt, Wolfgang (1993): »Das Schilde des Achilleus« [1938], *Wiederabdruck in: Joachim Latacz (Hg.), Homer. Die Dichtung und ihre Deutung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 173-199.
- Schlegel, Friedrich (1967): *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. von Ernst Behler, Bd. 2, *Charakteristiken und Kritiken (1796-1801)*, Paderborn: Schöningh.
- Seel, Martin (2000): *Ästhetik des Erscheinens*, München/Wien: Hanser.
- Stanley, Keith (1993): *The Shield of Homer. Narrative Structure in the ›Iliad‹*, Princeton University Press.
- Strässle, Thomas/Torra-Mattenklott, Caroline (2005): »Einleitung«, in: Thomas Strässle/Caroline Torra-Mattenklott (Hg.), *Poetiken der Materie. Stoffe und ihre Qualitäten in Literatur, Kunst und Philosophie*, Freiburg i.Br.: Rombach, S. 9-18.
- Wagner, Monika (2001): »Material«, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 3, Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 866-882.

THOMAS STRÄSSLE, CHRISTOPH KLEINSCHMIDT, JOHANNE MOHS (HG.)

# **Das Zusammenspiel der Materialien**

## **in den Künsten**

**Theorien – Praktiken – Perspektiven**

**[transcript]**

Die vorliegende Publikation wurde unterstützt  
durch die Hochschule der Künste Bern.



Berner Fachhochschule  
Haute école spécialisée bernoise  
**Hochschule der Künste Bern**  
**Haute école des arts de Berne**

#### **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.

© 2013 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Karin Lehmann, »Ohne Titel«, 2011,

Styropor, Zement, Streichhölzer, 30 cm x 50 cm x 10 cm

Satz: Justine Haida, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 978-3-8376-2264-5

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter:

[info@transcript-verlag.de](mailto:info@transcript-verlag.de)

## Inhalt

---

### **Einleitung**

Pluralis materialitatis

*Thomas Strässle* | 7

## **THEORIEN**

### **Erscheinung des ›Un-Scheinbaren‹**

Überlegungen zu einer Ästhetik der Materialität

*Dieter Mersch* | 27

### **Intermaterialität als Programm**

Zu einer Kultursemiotik der produktiven Materie (nach Kristeva)

*Sigrid G. Köhler* | 45

### **Die Literatur, das Material und die Künste**

Intermaterialität aus literaturwissenschaftlicher Perspektive

*Christoph Kleinschmidt* | 69

### **Von der Materialität der Sprache zur Intermaterialität der Zeichen**

*Thomas Strässle* | 85

## **PRAKTIKEN**

### **Spareribs – The Good Stuff is in Between**

Eine Ausstellung von *Karin Lehmann* | 101

### **Verschiebung der Materialidentität**

Eine Betrachtung

*Karin Lehmann* | 109

### **Unterwegs im Inter**

*Anselm Stalder* | 115

## **PERSPEKTIVEN**

### **Marmor, Stein und Sprache**

Marinos Adone (1623) und die Ordnung der materiellen Welt

*Marc Föcking* | 129

### **Goldleder – Es ist nicht alles Gold, was glänzt**

*Stella Hausmann* | 153

### **Collagen, Wortdinge und stumme Bücher**

Hans Christian Andersens (inter)materielle Poetik

*Klaus Müller-Wille* | 183

### **Der Traum von der Materialität**

Ein ästhetischer Diskurs über Visualität und Materialität in den Künsten

*Annette Simonis* | 221

### **Materialgerechte Medialität**

*Johanne Mohs* | 239

### **Papier und Stein**

Kommunikative Potenziale anachronistischer Trägermaterialien in der zeitgenössischen Kunst

*Monika Wagner* | 263

### **Verzeichnis der Autorinnen und Autoren** | 277