

POSITIONSBESCHREIBUNGEN IM ERWEITERTEN FELD
Zur Darstellung von Gegenwartskunst in ausgewählten Texten des
Spätwerks Don DeLillos

Dissertation zur Erlangung des Grades einer Doktorin der Philosophie
am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin

vorgelegt von
Caroline Heuer
Graduate School of North American Studies

Berlin, April 2020

Erstgutachter: Prof. Dr. Winfried Fluck
Zweitgutachter: Prof. Dr. Frank Kelleter

Tag der Disputation: 6. Oktober 2020

INHALTSVERZEICHNIS

1	DANKSAGUNG	3
2	EINLEITUNG	4
2.1	Aufbau und Anlage der Arbeit	9
2.1.1	Der Arbeitsbegriff: Ekphrasis	9
2.1.2	Der ästhetische Diskurs	11
2.1.3	Die Textauswahl	12
2.2	Das Spätwerk im Spiegel des Gesamtwerks	16
2.2.1	Die Künste im Spätwerk und die Kunst des Spätwerks	25
2.2.2	Funktionszuschreibungen von Ekphrasis im Spätwerk	39
3	EKPHRASIS	45
3.1	Ekphrasis im Wandel der Zeit: Von der Antike bis zur Gegenwart	45
3.1.1	Von Beschreibungskunst zu Kunstbeschreibung	45
3.1.2	Von den bildenden Künsten zur Gegenwartskunst	48
3.2	Ekphrasis als Beschreibungskunst	53
3.2.1	Ekphrasis als Begriff der Rhetorik	53
3.2.2	Der Anschaulichkeitseffekt	53
3.2.2.1	Anschauliche Darstellung: Anschaulichkeit und Repräsentation	54
3.2.2.2	Lebendige Vorstellung: Anschaulichkeit und Emotion	56
3.3	Ekphrasis als Kunstbeschreibung	60
3.3.1	Der Referenzbereich von Ekphrasis	60
3.3.1.1	Ekphrasis als verbale Repräsentation visueller Repräsentation	61
3.3.1.2	Die Moderne als Zäsur: Ekphrasis im Zeichen der Abstraktion	65
3.3.1.3	Die Postmoderne als Entgrenzung: Ekphrasis im Zeichen des Textbegriffs	68
3.4	Der Realisationsmodus von Ekphrasis	76
3.4.1	Ekphrasis als intermediales Phänomen	76
3.4.2	Ekphrasis als interdisziplinäres Phänomen	77
3.4.2.1	Ekphrasis als literarische Kunstkritik	80
3.4.3	Die Skalierung ekphrastischer Bezüge	84
3.5	Ekphrasis als Paragone	89
3.5.1	Mediale Grenzkonzeptionen: Ekphrastische Hoffnung, Furcht und Gleichgültigkeit	92
3.5.2	Ekphrastische Furcht: Das Laokoon-Paradigma	94
3.5.3	Mediale Grenztransformationen: Drei Dimensionen ekphrastischer Ambivalenz	107
3.6	Ekphrasis als Remedialisierung	110
3.6.1	Hypermediacy	115
4	DAS SPÄTWERK: EKPHRASIS IM ZEICHEN GESTEIGERTER PERFORMANZ	119
4.1	Ekphrasis als Fiktionalisierung ästhetischer Erfahrung	119
4.1.1	Die ästhetische Erfahrung als Grundbegriff der Ästhetik	119
4.2	Strukturmerkmale der Fiktionalisierung ästhetischer Erfahrung	125
4.2.1	Über das Ausbleiben ästhetischer Erfahrung	125
4.2.2	Über die Unabschließbarkeit ästhetischer Erfahrung	132

5	MYSTISCHE DUSCHRINGE, KONZEPTUELLER BACKSTEIN: DOUGLAS GORDONS <i>24 HOUR PSYCHO</i> IN <i>POINT OMEGA</i>	140
5.1	<i>24 Hour Psycho</i> im Kontext des „Cinema of Exhibition“	142
5.2	Konzeptuelle Praktiken im Spiegel von <i>real</i> und <i>notional</i> Ekphrasis	146
5.3	Die Fiktionalisierung der ästhetischen Erfahrung von <i>24 Hour Psycho</i>	153
6	TOTENWACHE FÜR TERRORISTEN: GERHARD RICHTERS ZYKLUS <i>18. OKTOBER 1977</i> IN „BAADER-MEINHOF“	165
6.1	Richters Oktoberzyklus, DeLillos „Baader-Meinhof“ und sein Essay „In the Ruins of the Future“	170
6.2	Gerhard Richters Fotomalerei als doppelte Negation und Remedialisierung	180
6.3	Die Fiktionalisierung der ästhetischen Erfahrung des Oktoberzyklus	183
6.4	„The normal mess, if you like“: Ungewisse Zustände, unlösbare Widersprüche	193
7	VIER FALLBEISPIELE: PERFORMANCE, FOTOGRAFIE, MALEREI UND LITERATUR IN <i>FALLING MAN</i>	196
7.1	Die Künste, die Fallenden und die Grenzen des Zeigbaren	198
7.2	Reale Inszenierung: Die Kunst der Performance	202
7.2.1	Die Fiktionalisierung der ästhetischen Erfahrung der Performance	206
7.3	Inszenierter Schnappschuss: Die Fotografie Richard Drews	217
7.3.1	Im Loop: Die Wieder(ein)holung uneinholbarer Distanz	221
7.4	Lückenhafte Dopplung: <i>Falling Man</i> , der Roman	227
7.5	Oszillation ins Gegenständliche: Die Stilleben Giorgio Morandis	237
8	SCHLUSSBETRACHTUNG	245
9	BIBLIOGRAPHIE	252
10	ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS	271

1 Danksagung

An erster Stelle gilt mein Dank Prof. Dr. Winfried Fluck, der mich beim Verfassen dieser Arbeit stets so versiert, geduldig und zielführend betreut hat. Ebenfalls bedanken möchte ich mich bei Prof. Dr. Frank Kelleter, dessen Gutachten und Kommentare im Kolloquium mich immer wieder angeregt und dazu bewegt haben, meine Forschungsperspektive kritisch zu reflektieren. Von unschätzbarem Wert waren für mich der freundschaftliche Rat und die Unterstützung, die ich von Laura Bieger und Heinz Ickstadt erfahren habe.

Mein ganz besonderer Dank gilt meiner Familie. Renko Heuer, den ich immer an meiner Seite weiß, sowie Henry, Harper und Willem, die mir gemeinsam die Welt bedeuten. Louisa-Kristin Muntendorf danke ich für ihren unschätzbaren Einsatz im Endspurt und Andrea Banz für die vielen Stunden Kinderbetreuung, die der Familie so viel Erleichterung und Freude im Alltag gebracht haben.

Diese Arbeit wurde im Rahmen des Studienprogramms der Graduate School of North American Studies des John-F.-Kennedy-Instituts der Freien Universität Berlin angefertigt und durch ein Stipendium der DFG gefördert. Sowohl das Stipendium als auch das Arbeiten an der Graduate School habe ich stets als großes Privileg empfunden und möchte mich insbesondere bei Dr. David Bosold und Gabi Bodmeier für ihre Unterstützung in allen administrativen und organisatorischen Belangen bedanken.

Berlin, im März 2021

2 Einleitung

“Wait a minute, Davy, we’re talking about novels. I plan to take out the slang and replace it with new forms, new modes. Maybe I’ll eliminate language itself. It may be possible to find a completely new mode. I’ve been thinking about this lately. I’d like your opinion.”

“In my little home movie, the thing I’m doing, I haven’t reduced the value of language at all. I’ve reinforced it, in fact. What I’ve reduced is movement, the kind of movement that tells a story or creates a harmony. I want language to evolve from static forms.” (A:288-289)

New forms, new modes: Nicht nur die Weiten der USA, auch die Grenzen ihrer jeweiligen Medien erkunden Brand und Bell, Schriftsteller und Filmemacher, in Don DeLillos *Americana* (1971). Gegen Ende des Romans wird Brand, „writer of blank pages“ (A:347), sein Medium so vollkommen gegen sich selbst richten, dass es allein eine Leerstelle zu bezeichnen vermag. Weiß auf Weiß – für Bell und Brand führt diese Form der Entgrenzung und Dekonstruktion nicht zum erbitterten Streit unter Freunden, wie in Yasmina Rezas Bühnenklassiker *Kunst*. Für Bell bleibt Brand ein geschätzter Freund und Schriftsteller, „by all means a craftsman of high talent – but one who chose words of the same color as the paper on which they were written“ (A:347). Bells experimenteller Film, nach allen Regeln warholscher Kunst gedreht, begegnet uns Leser*innen als „merely a literary venture“ (A:349), sein Manuskript wiederum als „the box-shaped equivalent of the reels“ (A:346). In der Transformation und Entgrenzung medialer (Werk)Formen formuliert sich das zentrale Anliegen von DeLillos wie Bells künstlerischem Erstlingswerk. Retrospektiv zeigt sich mit *Americana*, wie konsequent DeLillo sein literarisches Projekt über die letzten fünf Jahrzehnte verfolgt hat: Im Spätwerk, dem sich diese Arbeit mit ausgewählten Texten widmet, verdichtet sich diese selbstreflexive Verhandlung der poetischen Praxis und erscheint in mancherlei Hinsicht als Einlösung von Bells Anliegen.

Seit der Publikation von *The Body Artist* bilden literarische Darstellung von Gegenwartskunst – von Performance-Kunst, Video- und Installationskunst, Fotomalerei und Land Art – einen Schwerpunkt in DeLillos Romanen. Mit ihnen eröffnet sich ein ästhetischer Diskurs über konzeptuelle und performative Praktiken zur Entgrenzung der Werkform, wie sie seit den 1960er Jahren die Kunst bestimmen. Den Paradigmenwechsel zur Postmoderne, den sie markieren, verhandelt DeLillo in der Fiktionalisierung teils erfundener, teils real existierender Arbeiten. Im Fokus dieser Studie stehen neben Douglas Gordons Videoinstallation *24 Hour Psycho*, Gerhard Richters Gemäldezyklus *18*.

Oktober 1977 und den Stilleben Giorgio Morandis, die (im doppelten Sinne) fiktive Performance in *Falling Man* und die „reine Idee“ des ebenso frei erdachten Konzeptfilms in *Point Omega*. DeLillos Kunstbeschreibungen, terminologisch durch den Ekphrasis-Begriff greifbar gemacht, bieten einen ästhetischen und kunsttheoretischen Reflexionsraum, der in dieser Ausführlichkeit und Stringenz einzigartig in der amerikanischen Gegenwartsliteratur ist. In der vorliegenden Arbeit gilt es, ihn zu erschließen und seine spezifische Form zu bestimmen. Dazu werden DeLillos literarische Ekphrasen mit kunstwissenschaftlichen Texten zu Performance- und Konzeptkunst, sowie zu Gordons, Richters und Morandis Arbeiten korreliert. DeLillo erweist sich hier als versierter Kunstexperte und Ekphrasis als eine Form der Kunstkritik. Ein wesentlicher Forschungsbeitrag dieser Arbeit besteht in der Herausarbeitung der vielen Bezugspunkte zwischen seiner Literatur und kunstwissenschaftlicher Kritik. Angesichts der teilweise erstaunlich vielen Korrespondenzen, die sich hier zeigen, kann man DeLillos Ekphrasen nicht nur als Kunstkritik, sondern vielmehr als kritischen Kommentar derselben, als Meta-Kunstkritik, bezeichnen. Das wiederum entspricht der hohen selbstreflexiven Potenz, die den ekphrastischen Modus auszeichnet.

So vielseitig DeLillo das Verhältnis der Künste mit seinen unzähligen Kunstdarstellungen auch thematisiert, ist dieser Arbeit daran gelegen, die Erkenntnisse in der Frage zusammenzuführen, wie DeLillo die medialen Möglichkeiten des Romans definiert und die Literatur im „erweiterten Feld“ (Krauss) der Künste positioniert.¹ Nicht zuletzt wird damit dem Umstand Rechnung getragen, dass es sich bei Ekphrasis um eine rein sprachliche Bezugnahme handelt, wir also „nur“ über die künstlerischen Arbeiten lesen. Ein weiteres Ziel der Analyse des ästhetischen Diskurses besteht darin, seine politische Dimension herauszuarbeiten, die DeLillo stets konzentriert fokussiert. Selbst – oder gerade – dann, wenn, wie in *Falling Man*, ein historisches Krisenereignis im Mittelpunkt der Romanhandlung steht, wird es in seiner tiefgreifenden Bedeutung für das kulturelle Gedächtnis wesentlich über die Fiktionalisierung von Kunst und ästhetischer Erfahrung erschlossen. Die Anschläge vom 11. September und der Zweite Irakkrieg bilden den zeitgeschichtlichen Horizont für die Analyse der Ekphrasen, mit denen DeLillo im Spätwerk seine bereits in *Mao II* und *The Names* entwickelte Analogie von Kunst und Terror fortschreibt. In seiner vielschichtigen Reflexion ästhetischer Fragen ist

¹ Das „erweiterte Feld“, das Rosalind Krauss in ihrer Neudefinition des Skulpturenbegriffs bestimmt und mit dem Diskursfeld der Postmoderne gleichsetzt, wird in dieser Arbeit als Kürzel zur Beschreibung der Entgrenzung traditioneller Werkkategorien gebraucht, auf deren Grundlage sich der Wettstreit der Künste in der Postmoderne vollzieht (Krauss 1979a:30-44).

DeLillo daran gelegen, die Möglichkeiten der Kunst in der Bewältigung traumatischer – meist terroristischer – Gewalterfahrungen zu erörtern. Dazu befragt er künstlerische Strategien nicht nur auf ihre potenziell kathartische Wirkung hin, sondern auch nach ihrem Vermögen, einen Gegenentwurf zu nationalistischen oder radikal-exzeptionalistischen Narrativen zu bieten, die innen- wie außenpolitisch eine Eskalation der Gewalt befördern und Rechtstaatlichkeit untergraben. Eine wesentliche Leistung des Spätwerks besteht in dieser Engführung ästhetischer und politischer Fragen. Auch sie soll in dieser Arbeit sichtbar gemacht werden, um darzustellen, wie DeLillo das kommunikative Potenzial des Romans nutzt und damit die anhaltende kulturelle Relevanz des Mediums begründet.

In dieser Einleitung werden die Ziele der einzelnen Kapitel, die dem zentralen Arbeitsbegriff dieser Studie – Ekphrasis – gewidmet sind, vorgestellt. Auf dieser Basis wird die Anlage des ästhetischen Diskurses skizziert und anschließend die Textauswahl der Interpretationskapitel begründet. Da die Rezeption des Spätwerks integraler Bestandteil des ästhetischen Diskurses ist, den es in dieser Arbeit zu analysieren gilt, gibt diese Einleitung einen kursorischen Überblick über sie (eine detailliertere Darstellung bieten die einzelnen Interpretationskapitel). Damit verbunden werden einige charakteristische Merkmale und Themenschwerpunkte des Spätwerks herausgestellt und die Kontinuitäten und Brüche aufgezeigt, die sich mit Blick auf das Gesamtwerk ergeben. Hier wird deutlich gemacht, dass die Prominenz, die der Gegenwartskunst im Spätwerk zukommt, in Zusammenhang mit der Medienkritik DeLillos betrachtet werden muss, die einen besonderen Schwerpunkt in Werk und Forschung bildet. Abschließend wird ein Überblick über jene Interpretationsansätze und Funktionszuschreibungen gegeben, die bisher in der DeLillo-Forschung zu den ekphrastischen Darstellungen des Spätwerks vorliegen und wesentlich dessen Rezeption bestimmt haben.

Alle in dieser Arbeit ausgewählten Texte sind der späten Schaffensperiode DeLillos zugehörig, zu der u.a. *The Body Artist* (2001), *Cosmopolis* (2003), *Falling Man* (2007), *Point Omega* (2010), *The Word for Snow* (2014), *Zero K* (2016) sowie einige Texte der Kurzgeschichtensammlung *The Angel Esmeralda* (2011) zählen. Eine Periodisierung erscheint mit Blick auf DeLillos Gesamtwerk unvermeidlich: Seit der Veröffentlichung von *Americana* bis zum zuletzt erschienenen Roman *Zero K* hat er 16 Romane, zahlreiche Kurzgeschichten, Dramen und Essays verfasst. Diese Texte belegen eindrücklich Umfang und Genrevielfalt seines Werks, seine Zeitgenossenschaft zur Postmoderne und begründen seinen Status als einer der bedeutendsten amerikanischen Gegenwartsautoren.

Konnte DeLillo schon zu Beginn seiner Karriere auf die Unterstützung renommierter Literaturkritiker*innen, Autoren*innen sowie nationaler und internationaler Medien zählen, gründet sich seine literaturgeschichtliche Kanonisierung vor allem auf *White Noise* (1985), *Libra* (1988), *Mao II* (1991) und *Underworld* (1997). Mit *White Noise* gewann DeLillo erstmals die Aufmerksamkeit eines größeren Publikums, wurde öffentlich mit dem *National Book Award for Fiction* ausgezeichnet und verstärkt in akademischen Kreisen rezipiert. *Underworld*, an dem DeLillo sechs Jahre schrieb und das nach den Erfolgen von *Libra* und *Mao II* mit Spannung erwartet wurde, markierte dann den bisherigen Höhepunkt seines Erfolgs. Der Roman, der als einer der am stärksten beworbenen seiner Dekade und „Großer amerikanischer Roman“ gilt, wurde mit großer Einstimmigkeit zu seinem *Magnum Opus* erklärt (Ruppersburg/Engles 2000:2).² Mit *Underworld* verzeichnet die Kritik dann einen Wendepunkt im Werk des Autors und den Beginn des Spätwerks, dessen Auftakt *The Body Artist* als „transitional work“ (Kakutani 2001:online) bildet.

Die Kanonisierung dieser späten Werke steht in Teilen noch aus, aber schon jetzt ist klar, dass sie sehr kontrovers diskutiert werden – selbst wenn man berücksichtigt, dass der literarische Kanon von eben solchen Kontroversen und Revisionsprozessen lebt. Ein Blick in die Rezeptionsgeschichte der Literatur DeLillos zeigt, dass weder die am Spätwerk geübte Kritik, noch die starke Polarisierung, die sich in den divergierenden Beurteilungen zeigt, wirklich neu ist. Die Deutlichkeit, mit der sie nun artikuliert wird, ist aber doch bemerkenswert.³ In den Besprechungen und Kommentaren zu *Point Omega* etwa wurde offenkundig, dass sich sowohl die amerikanische Literaturkritik, wie auch eine breitere Leserschaft, deutlich in zwei Lager teilte, wenn es darum ging, die Leistungen des Romans zu beurteilen: „One group lauds the book’s stark, controlled prose and the strength of its intellectual architecture; the other is turned off by bloodless characters and the glacial creep of the story, which can’t be said to have a plot so much

² Zu den Veröffentlichungs- und Werbestrategien von *Underworld* siehe Veggian (2015:79ff). Für eine zusammenfassende Darstellung der Rezeptiongeschichte von *Americana* bis *Underworld* (sowie ausgewählte Rezensionen und Forschungsbeiträge) siehe Ruppersburg/Engles (2000:1-27). Einen ähnlichen Überblick von *Mao II* bis *Underworld* bietet Bloom (2003).

³ Ruppersburg und Engles zeigen, dass sich in der Beurteilung der einzelnen Werke negative und positive Rezensionen immer überwiegend die Waage hielten und sich ab der Veröffentlichung von *White Noise* ein positiver Trend verstetigt. Auch dort, wo DeLillos Romane weniger vorteilhaft rezensiert wurden, zeigt sich dies: „[R]eviewers were respectful in their dismissals and offered extended discussions of their objections“ (2000:10). Negative Rezensionen gingen und gehen dabei oft auf das Konto konservativer Kritiker – das lässt sich insbesondere an Besprechungen von *Libra* zeigen. Siehe dazu Ruppersburg/Engles (2000:12f) und die in ihrem Band nachgedruckte Rezension von George Will zu *Libra* (ebd.: 56-57). Zur Rezeption von *The Body Artist*, *Cosmopolis* und *Falling Man* siehe Veggian (2015:94ff) sowie die Auswertungen der Rezensionen in den Interpretationskapiteln dieser Arbeit. Exemplarisch illustrieren lässt sich die vergleichsweise negative Beurteilung des Spätwerks im Vergleich zu früheren Romanen wie *Underworld* anhand der, in dieser Arbeit wiederholt zitierten, Besprechungen Michiko Kakutanis zu *The Body Artist*, *Cosmopolis*, *Falling Man* und *Point Omega*.

as a duration“ (Eichler 2010:online).⁴ Selbst dort, wo *Point Omegas* „glaziale Ästhetik“ als bahnbrechendes Formexperiment Anerkennung findet, wird die Frage gestellt, inwiefern der *Roman* hierfür das geeignete Medium sei. So schreibt Sam Anderson in seiner Review für das *New York*-Magazin:

I get the sense that [DeLillo] wants his oeuvre to culminate in a pure act of attention, and I'm not convinced that the novel is the best medium in which to do that. As a raging DeLillo fan, I'd be more excited to see him branch out to another genre – an experimental autobiography, or essayistic micro-observations of his favorite art and literature – than write another short novel about detached and largely interchangeable characters. (Anderson 2010:online)

Immer wieder wird die von DeLillo im Spätwerk unternommene erzählerische Annäherung an einen „Stillstand der Zeit“ als Indiz für die Erschöpfung der Möglichkeiten des Romans oder seinen nachlassenden Glauben an das Medium gedeutet. Der apokalyptische Tenor, der dem Spätwerk bescheinigt wird, leistet dieser pessimistischen Diagnose Vorschub. In ihm spitze sich der „Terror einer geschichtslosen, ewigen Gegenwart“ (Dill 2017:173) zur Idee eines „Ende[s] der Zeit, Ende der Zeitpunkte, Ende des Endes“ (Pankow 2012:22) zu. Die einen also sehen mit dem Formexperiment die Möglichkeiten der Gattung an ihre äußersten Grenzen getrieben und fordern DeLillo zur radikalen Selbstkritik seiner poetischen Praxis auf: „DeLillo must ask himself the cosmic question: ‘Why go on?’“ (Wolcott 2011:244). Die anderen hingegen verzeichnen mit ihm einen „aesthetic turn“ (Veggian 2015:78) und feiern die späten Romane als die sprachlich und formal vollkommensten Werke.

⁴ Zur Auswertung von Leser*innenkommentaren zu *Point Omega* auf Plattformen wie Goodreads oder bei Amazon siehe Maslowski (2017:191).

2.1 Aufbau und Anlage der Arbeit

2.1.1 Der Arbeitsbegriff: Ekphrasis

Mit dieser Arbeit ist ein thematischer Schwerpunkt gewählt worden, der es erlaubt, die divergierenden Beurteilungen des Spätwerks neu zu kontextualisieren. Denn wie sich bereits gezeigt hat, formuliert sich diese Kritik häufig als Kritik an der Überschreitung medialer Grenzen, die den Roman konventionellen Vorstellungen nach definieren. Sowohl als *Beschreibungskunst* wie *Kunstbeschreibung* sind Grenzüberschreitungen und -zuschreibungen zentraler Gegenstand von Ekphrasis. Als *sprachliche Bezugnahme auf nichtsprachliche Kunst*, so die Begriffsdefinition dieser Arbeit, werden im ekphrastischen Modus grundsätzlich die Voraussetzungen, Möglichkeiten und Beschaffenheit von (visueller und verbaler) Repräsentation verhandelt. Dem antiken Terminus kommt damit, wie Mitchell schreibt, eine universale Bedeutung auf dem Gebiet der Poetik zu (1994:156). Sein Erkenntniswert für die Analyse des ästhetischen Diskurses ist damit offensichtlich. Sowohl medienästhetische Theorien, abgeleitet aus der semiotischen Verfasstheit und den materiellen Bedingungen der jeweiligen Künste, als auch rezeptionsästhetische Folgerungen, abgeleitet aus der Mediengebundenheit ästhetischer Erfahrung, werden im Rahmen ekphrastischer Darstellung formuliert und verhandelt. Denn das Durcharbeiten medienspezifischer Zuschreibungen ist integraler Bestandteil ekphrastischen Schreibens (*ekphrastische Ambivalenz*), ebenso wie die Austragung eines Wettstreits der Künste (*Paragone*) in der Darstellung des Anderen.

Die Ausführungen zur Begriffsgeschichte im ersten Teil dieser Arbeit dienen dazu, den Wandel von Ekphrasis als rhetorischer Beschreibungskunst zur Kunstbeschreibung, vornehmlich malerischer und bildhauerischer Werke, nachzuzeichnen. Im Hinblick auf DeLillos Darstellungen von Gegenwartskunst stellen sich zwei zentrale Aufgaben. Zum einen muss dem Umstand Rechnung getragen werden, dass die *Fiktionalisierung ästhetischer Erfahrung primärer Realisationsmodus* von Ekphrasis im Werk DeLillos ist. Damit gilt es, Ekphrasis nicht auf der Grundlage eines mimetischen, sondern eines *performativen Repräsentationsbegriffs* zu definieren. Die herausgehobene Bedeutung der Kategorie der ästhetischen Erfahrung findet ihre Entsprechung nicht nur in dem rezeptionsästhetischen Ansatz, den diese Arbeit in ihrer Beschreibung und Funktionsbestimmung des Ästhetischen verfolgt, sondern leitet sich auch aus den Entgrenzungstendenzen ab, die in der Gegenwartskunst bestimmend sind. Im Rückgriff auf die antike Begriffsgeschichte kann gezeigt werden, dass die für den Modus so

charakteristische Lebendigkeit und Anschaulichkeit (*enargeia*) schon immer die dramatische Inszenierung eines imaginären Transfers einschloss. Sie ist integraler Bestandteil des Modus und gerade für die Darstellung von Gegenwartskunst von zentraler Relevanz. Die zweite Aufgabe besteht darin, den *Referenzbereich von Ekphrasis zu erweitern*, so dass sich das Verhältnis der Künste nicht allein auf den Gegensatz visuell/verbal beschränkt und der Entgrenzung der Werkform in der Gegenwartskunst Rechnung getragen werden kann. Gezielt fokussiert DeLillo in seinen Ekphrasen künstlerische Arbeiten, die eine *Destabilisierung der Grenze zwischen den Künsten* wie eine *Destabilisierung der Grenze zwischen Kunst und Leben* betreiben (Rebentisch 2013:16). Die Erweiterung des Referenzbereichs verlangt nach Kriterien der Markierung und Skalierung ekphrastischer Bezüge, die unter Rückgriff auf die Intertextualitätstheorie Manfred Pfisters formuliert werden. Erst in der Kenntlichmachung der Bezüge kann der ästhetische Diskurs über kunstpraktische Entwicklungen und ästhetische Verfahrensweisen in der Gegenwartskunst erschlossen werden. Was in diesem Diskurs zur Verhandlung steht, geht über die Grenzen des Literarischen hinaus und berührt, entsprechend der universalen Bedeutung des Terminus, allgemeine Fragen der Ästhetik bzw. des Ästhetischen. Denn Ekphrasis ist, das zeigen die Ausführungen zum Realisationsmodus, auch eine Form der Kunstkritik.

In den Ausführungen zu Ekphrasis als Paragone sollen die medienspezifischen Zuschreibungen dargestellt werden, die dem Modus in seiner Darstellung des Altermedialen eingeschrieben sind. Diese Grenzzuschreibungen, die im erweiterten Feld der Gegenwartskunst eine Aufhebung erfahren, werden im Rahmen ekphrastischer Ambivalenz durchgearbeitet. Indem Ekphrasis als eine Form der Remedialisierung bestimmt wird, kann den vielfältigen Wechselbeziehungen und Übertragungsprozessen zwischen den Medien Rechnung getragen werden. Das Bild kann so in seiner Eigenschaft als „hypermediales“ Bild oder „travelling image“ begriffen werden, als welches es sich in der Postmoderne präsentiert. Mit dem Begriff der Remedialisierung ist nicht nur ein bestimmendes Prinzip der Poetik DeLillos bezeichnet, sondern auch ein charakteristisches Merkmal der von ihm dargestellten Gegenwartskunst. Praktiken der Remedialisierung treiben eine Entgrenzung der Werkform voran, so dass einmal mehr die Frage nach dem Zuschnitt der ästhetischen Erfahrung in den Vordergrund rückt, d.h. unter welchen Voraussetzungen sie sich in der Gegenwartskunst realisiert. Um diesen Zuschnitt zu konturieren werden abschließend zum Ekphrasis-Kapitel zwei Strukturmerkmale herausgestellt, die DeLillos Inszenierungen ästhetischer Erfahrung

grundsätzlich auszeichnen. Sie variieren zwischen der Darstellung von Indifferenz und Langeweile (also dem Ausbleiben ästhetischer Erfahrung), und einem intensiven, tendenziell unabschließbaren, ästhetischen Erleben. Dieses Spannungsverhältnis verweist auf die Krise des Werkbegriffs und fokussiert zentrale Herausforderungen, mit denen sich Theorien ästhetischer Erfahrungen im Zeichen der Entgrenzung der Künste konfrontiert sehen. Eine der größten davon ist, dass konzeptuelle Praktiken sich durch eine Marginalisierung der Idee sinnlicher Erkenntnis auszeichnen, gleichzeitig diese Dimension ästhetischen Erlebens nicht negiert wissen wollen. Mit Blick auf die Rezeption des Spätwerks zeigt sich, dass DeLillo eben diese Herausforderung für viele Leser*innen nicht zufriedenstellend meistert, so dass uns das fiktional inszenierte Spannungsverhältnis von Indifferenz und Immersion auf die Ebene der (realen) Rezeption des literarischen Textes zurückverweist. Auch hier beweist sich die hohe selbstreflexive Potenz des ekphrastischen Modus, der immer auch eine Reflexion der eigenen poetischen Praxis einschließt. Die *Point Omega*-Rezension des Schriftstellers Aleksandar Hemon verdeutlicht an dieser Stelle, dass die Rezeption des Spätwerks integraler Bestandteil des ästhetischen Diskurses ist.

Point Omega revels in its rarified concepts, as DeLillo loves watching thought evolve and meaning dissolve in the pressure chamber of abstraction. It is a fascinating spectacle indeed, if for no other reason than its rarity. But in the end, I'd rather eat a strawberry, smell my daughter's hair, or read a book that, against all postmodern odds, conjures up the intense experience of human life. (2010: online)

2.1.2 Der ästhetische Diskurs

Auf Basis der bis hierher vorgestellten Funktionsbestimmungen von Ekphrasis soll nun der ästhetische Diskurs skizziert werden, den es in dieser Arbeit zu analysieren gilt. Er konstituiert sich über die Korrelierung der vier Darstellungs- und Rezeptionsebenen, die sich im Rahmen ekphrastischer Darstellung eröffnen. So realisieren sich Ekphrasen über die Darstellung der künstlerischen Arbeit, d.h. der Beschreibung ihrer medien-/materialästhetischen Beschaffenheit (Darstellungsebene 1). Wesentlich mehr Bedeutung kommt der Darstellung ästhetischer Erfahrung zu, *wie* sich also der Kunstgegenstand als *ästhetisches Objekt* im imaginären Transfer der fiktionalen Figur konstituiert (Rezeptionsebene 1). Diese Ebenen werden mit dem Roman korreliert: Zum einen hinsichtlich seiner medialen Beschaffenheit (Darstellungsebene 2), zum anderen in Bezug auf seine Rezeption, wie sie sich in Forschung und Feuilleton darstellt (Rezeptionsebene 2). Indem die Darstellungsebenen 1 und 2 miteinander korreliert werden, werden zwei

Kunstobjekte – das fikionalisierte Kunstwerk und der Roman als das Medium, in dem es fikionalisiert wird – zueinander in Beziehung gesetzt. Gleiches gilt dann für die Rezeptionsebenen 1 und 2: Die Fikionalisierung ästhetischer Erfahrung im Roman wird auf ihre Strukturmerkmale hin analysiert und in Relation zur Rezeption des Spätwerks gesetzt. Wenn DeLillo Kunstbetrachter*innen in seine Fiktion einführt, die sich gelangweilt und desinteressiert gegenüber den ausgestellten künstlerischen Arbeiten zeigen, dann nimmt er damit in gewisser Weise die Rezeption seiner späten Romane vorweg. Denn auch diese haben Leser*innen wiederholt als „painful, slow, dull, boring read,’ and a story full of ‚boring and incidental details“ (Maslowski 2017:191) beschrieben. Die vorliegenden Textinterpretationen gründen im Wesentlichen auf der Korrelation dieser Ebenen: Es soll dargestellt werden, wie sie miteinander im Dialog stehen und welche interpretativen Schlüsse sich daraus ableiten lassen. Abgrenzungen lassen sich dabei ebenso nachvollziehen, wie Allianzen. Da es sich bei den dargestellten Arbeiten überwiegend um real existierende Kunst handelt, kann ihre fikionalisierte Darstellung mit kunstwissenschaftlichen Texten in Bezug gesetzt werden. Hier zeigt sich die besondere Ergiebigkeit des Arbeitskonzepts Ekphrasis, das sowohl Modus der Literatur- wie der Kunstwissenschaften ist. Der ästhetische Diskurs gewinnt durch diese Kontextualisierung an Tiefe und Tragweite – und Ekphrasis als eine Form der Kunstkritik an Durchschlagskraft.

2.1.3 Die Textauswahl

In ihrem Aufbau folgen die drei Interpretationskapitel alle dem gleichen Schema: Die im Text zur Darstellung gebrachte künstlerische Arbeit wird unter Rückbezug auf verschiedene kunstwissenschaftliche Quellen und Selbstdarstellungen der Künstler kontextualisiert. Von besonderem Interesse sind hier die kunstwissenschaftlichen Beschreibungen der jeweils angewandten künstlerischen Verfahren und Darstellungsstrategien. Auf dieser Grundlage wird analysiert, wie DeLillo die Arbeiten in der Fikionalisierung der ästhetischen Erfahrungen seiner Betrachter*innen inszeniert, d.h. welche Aspekte der Kunstkritik er aufnimmt und in seiner ekphrastischen Darstellung fortschreibt.

Mit der Kurzgeschichte „Baader-Meinhof“ (2002) und dem Roman *Falling Man* (2007) wurden zwei Texte des Spätwerks ausgewählt, in denen die Terroranschläge vom 11. September den Bezugshorizont der Ekphrasen bilden. Damit sind sie in besonderer Weise geeignet, das Verhältnis von Ästhetik und Politik zu erörtern. Auf die Vorzüge des

ekphrastischen Modus zur meta-reflexiven Verhandlung der Krise der Repräsentation, die sich mit 9/11 verbindet, ist in der Forschung wiederholt hingewiesen worden.⁵ Diese Krise verarbeitet DeLillo in Kurzgeschichte und Roman auf ganz unterschiedliche Weise, was teilweise der jeweiligen literarischen Form geschuldet ist. Formal eignet sich die Kurzgeschichte besonders zu jener Verdichtung und Verknappung, die das Spätwerk insgesamt auszeichnen. Doch nicht nur das Genre, auch der *zeitliche Abstand zum Ereignis selbst* erweist sich für die Unterschiede als entscheidend. So vermeidet DeLillo in der fünf Jahre vor dem Roman publizierten Kurzgeschichte, die als Vorstudie zum Roman gilt, eine direkte Auseinandersetzung mit den Anschlägen.⁶ Über die Ekphrasis des Oktoberzyklus von Gerhard Richter thematisiert er den Terrorismus – eine Form der Verklausulierung und Doppelbödigkeit, die der kurzen literarischen Form entspricht. Die Anschläge, aber auch das sich radikalisierende politische Klima in den USA, „wirken auf einer metanarrativen Ebene auf die Handlung ein“: „9/11 spukt als unterschwelliges Element im diegetischen Raum herum (Rickli 2009:107)“.⁷ Der Text ist jener „neuen Ästhetik der Symbolisierung und Allegorisierung“ (Poppe 2015:10) zuzurechnen, die sich in den USA in unmittelbarer Reaktion auf den 11. September entwickelte. Methodisch wirkt sich dieser Umstand denn auch auf das hier angewandte Interpretationsverfahren aus. Der Textkorpus wird um das im Dezember 2001 veröffentlichte Essay „In the Ruins of the Future“ erweitert und damit ein weiterer Zugang zum ästhetischen Diskurs erschlossen. Die Äußerungen DeLillos bezüglich seiner Motivation und künstlerischen Agenda in der Darstellung des Ereignisses werden mit jenen Gerhard Richters korreliert, wie sie sich in Tagebuchaufzeichnungen, Notizen, Interviewstatements, kunstwissenschaftlichen Aufsätzen und Katalogtexten finden. Die Parallelen sind dabei unübersehbar. Die Möglichkeit von Ekphrasis, eine Art Schlußschluss mit der künstlerischen Agenda und den ästhetischen Strategien des „Anderen“ (sowohl des Künstlers wie des Mediums) zu vollziehen, werden in diesem Kapitel besonders deutlich. Formalästhetisch wird diese Allianz zwischen den beiden (auch etwa gleichalten)

⁵ So schreibt Devin Zuber den Ekphrasen in *Falling Man* die Funktion zu „to negotiate the highly charged and contested public debates about the re-presentation of 9/11 and its aesthetics of memorialization“ (2016:202). Ähnlich fasst es auch Hamilton Carroll: „*Falling Man* [...] explores the relationship between the event and its representations and the novel is concerned, primarily, with charting the limits of representation in the face of the seemingly unrepresentable“ (2013:108). Jaqueline Zubeck betrachtet dieses Anliegen als bestimmendes Thema des Spätwerks (2017:1).

⁶ Zu „Baader-Meinhof“ als Vorstudie oder Subtext zu *Falling Man* siehe Kauffman (2010:33) und Apitzsch (2010:453).

⁷ Rickli erwähnt die Kurzgeschichte nicht, sie fügt sich aber in das von ihr entwickelte Kategorisierungssystem von 9/11-Romanen, für das der zeitliche Abstand zum Ereignis ein wesentliches Differenzierungskriterium ist.

Künstlern mit ihrer spezifischen Zwischenposition zwischen Moderne und Postmoderne erklärt.

Mit größerem zeitlichem Abstand konfrontiert DeLillo in *Falling Man* die Krise der Repräsentation direkter – und dies nicht nur mit der performativen Inszenierung der titelgebenden Fotografie. Hier perspektiviert er das Geschehen buchstäblich von innen heraus, ganz so wie er es in seinem Essay als eigentliche Aufgabe des Schriftstellers beschreibt. Damit rückt er auch den „moralischen Imperativ“ (Cheeke 2010:35) des ekphrastischen Modus, die Reflexion medialer Darstellungskonventionen, in den Vordergrund. Bewusst konzentriert er sich auf das, was als „unsagbar“ und „ungeheuerlich“, was als „unangemessen“ galt und damit *nicht* Bestandteil der Erinnerungskultur sein sollte. Zentral dabei ist, wie immer bei DeLillo, die bewusste Remedialisierung der massenmedial verbreiteten Bilder, ihre feste Verankerung im Bewusstsein der Rezipient*innen und das quasi-tautologische Verhältnis, in dem die künstlerischen Bild-, Sprach- und Darstellungswelten zu ihnen stehen. DeLillo nutzt die epische Breite des Romans und legt ihn als vielstimmiges Zwiegespräch der Künste an – von Performance-Kunst, Fotografie, Malerei und Literatur. Der Roman, der auch als „intermedial narration“ (Hartmann 2015:343) beschrieben wurde, erlaubt es damit, verschiedene Künste und ästhetische Erfahrungen in Relation zueinander zu setzen und so zentrale medienspezifische Unterschiede herauszuarbeiten.⁸ Aufgrund dieser Komplexität des ästhetischen Diskurses ist dieses Interpretationskapitel denn auch das längste dieser Arbeit. Der Ekphrasis der Performance-Kunst wird besondere Aufmerksamkeit geschenkt, weil sie durch ihre Ereignishaftigkeit und tendenzielle Grenzaufhebung zwischen symbolischer und tatsächlicher Selbstverletzung es erlaubt, den Entgrenzungsdiskurs zu vertiefen. Indem DeLillo Janiaks Performance als Inszenierung der berühmten Fotografie Drews anlegt, perspektiviert er die Implikationen

⁸ Aufgrund der komplexen medialen Relationen wurde *Falling Man* in dieser Arbeit der Vorzug gegenüber *The Body Artist* gegeben, auch wenn dieser Roman repräsentativer für das Spätwerk ist. Ein wichtiger Vorzug von *Falling Man* besteht darin, dass die Performance-Kunst hier im Kontext einer kollektiven Krisenerfahrung steht, politischer und ästhetischer Diskurs sich hier ganz offenkundig verschränken. In Lauren Hartkes Körperarbeit hingegen steht die autobiographische Ausrichtung von Performances im Fokus, die, das wird auch in den Arbeiten ihres realen Vorbilds Laurie Anderson deutlich, ein etablierter Strang in der Geschichte dieser künstlerischen Ausdrucksform ist. In der Schilderung einzelner Erlebnisse Laurens und deren Umsetzung im Rahmen der Performance orientiert sich DeLillo an einem zentralen künstlerischen Darstellungsverfahren Andersons. So beschrieb Anderson in ihrem Stück *For Instants* (1976) dem Publikum ihr ursprüngliches Vorhaben und kontrastierte dies mit dem entgeltigen Resultat, als das sich ihre Performance präsentierte. Die Leser*innen von DeLillos Roman sind in vergleichbarer Weise dazu angehalten, die Grenzaufhebung zwischen den Schilderungen einzelner Momente in Laurens Leben (wie auch ihren Proben) und deren Wiederholung im Rahmen der Performance nachzuvollziehen. Zu den Arbeiten Laurie Andersons und der autobiographischen Ausrichtung von Performance-Kunst siehe Goldberg (2014:170ff).

dieser Grenzaufhebungen durch ein weiteres Medium. Nuanciert entfaltet er so das ästhetische Potenzial, das Performances aus der ontologischen Verunsicherung als „reale Inszenierungen“ beziehen. Es folgen dann Ausführungen zur sprachlichen Form und den narrativen Verfahren des Romans, die zur Positionsbestimmung der Literatur im Wettstreit der Künste dienen. Abschließend rückt die Fiktionalisierung der ästhetischen Erfahrung der Gemälde Morandis in den Mittelpunkt, die wiederum mit kunstwissenschaftlichen Texten korreliert wird. Ein weiteres Mal bestätigt sich die Allianz zwischen Literatur und Malerei, wie wir sie schon in „Baader-Meinhof“ beobachten konnten.

Mit *Point Omega* wurde ein Text ausgewählt, der die umfangreichste ekphrastische Darstellung einer real existierenden künstlerischen Arbeit im Werk DeLillos enthält. Die ästhetische Erfahrung ist hier nicht eine Erfahrung der Trauer (wie bei Richter oder Morandi), sondern des Terrors. Den zeitgeschichtlichen Horizont dieser recht drastischen Fiktionalisierung bilden der Zweite Irakkrieg und die von der Bush-Regierung betriebene Praxis der außergerichtlichen Überstellung und „stellvertretenden Folter“ von Terrorverdächtigen in Drittstaaten. DeLillo teilt zentrale künstlerische Anliegen, die Gordons Videoinstallation *24 Hour Psycho* auszeichnen. Kritisch setzt sich DeLillo mit Gordons konzeptueller Idee einer 24-stündigen Ausdehnung auseinander – die knappe, novellenhafte Romanform bildet hier einen deutlichen Kontrapunkt. Eine vergleichende Betrachtung von *notional* und *real* Ekphrasis zeigt, dass DeLillo den von ihm erfundenen Film Jim Finleys dazu nutzt, seine Kritik an konzeptuellen Praktiken weiter auszuformulieren. Mit Gordons „Rekontextualisierung des Kinos“ spitzt sich sowohl das Spannungsverhältnis von Indifferenz und Immersion, wie auch der Wettstreit zwischen Wort und Bild, dramatisch zu.

2.2 Das Spätwerk im Spiegel des Gesamtwerks

Nachdem nun die wesentlichen Arbeitsgrundlagen dieser Studie vorgestellt wurden, sollen die spezifischen Merkmale und Leistungen des Spätwerks in den Vordergrund rücken. Ich halte es hilfreich, sich dazu in Erinnerung zu rufen, worauf sich die über Jahrzehnte gewachsene literaturgeschichtliche Bedeutung DeLillos gründet, inwiefern die hier geltend gemachten Kriterien für das Spätwerk noch relevant sind und welche neuen Aspekte es zu berücksichtigen gilt. Es wird dargestellt, wie DeLillo bereits etablierte Werkthemen – insbesondere seine Darstellung von Gegenwartskunst – in den späten Romanen fortentwickelt, an welche Themen er dabei anknüpft und welche wegfallen.

Über die Jahrzehnte hinweg ist DeLillo immer wieder bescheinigt worden, ein scharfsinniger Beobachter und Kommentator der Gegenwart zu sein. Als kühler „Analyst des Systems Amerika“ (Hornung 2010:381) ist seine Zeit-Diagnostik dabei nicht nur unbestechlich treffsicher, sie ist auch unwahrscheinlich umfassend. Pointiert gelingt es ihm, zentrale Entwicklungen seit den sechziger Jahren aufzunehmen und sie so weitreichend zu verhandeln, dass seiner Prosa eine visionäre, ja geradezu prophetische Kraft, zugesprochen wird. Gerade die Enttäuschung, die sich in Rezensionen zu *Cosmopolis* und *Falling Man* ausdrückte, bestätigte dies.⁹ Sie gründete auf dem Eindruck, dass DeLillo im Hinblick auf die Anschläge vom 11. September seiner „prophetischen“ Rolle nicht gerecht geworden sei – oder gerecht werden konnte: „What becomes of a prophet when his word becomes deed?“ (O’Hagan 2007:online). Für eine jüngere Generation amerikanischer Schriftsteller*innen besitzt DeLillo freilich immer noch diese visionäre Kraft. So zählt beispielsweise Rachel Kushner DeLillo zu jenen Autor*innen, deren Auseinandersetzung mit der Gegenwart für sie wegweisend und vorbildhaft ist.¹⁰

⁹ So kam kaum eine Rezension zu *Falling Man* ohne den Hinweis aus, DeLillo sei mehr als jeder andere Schriftsteller dazu berufen, über den 11. September zu schreiben. War der Terrorismus schon immer eines seiner Schwerpunktthemen und das WTC wiederholt Gegenstand seiner Reflexionen zu spätkapitalistischen Strukturen (so in *Players* und *Underworld*), beschäftigt er sich seit *The Names* immer wieder mit den Entwicklungen im Nahe Osten (insbesondere in *Mao II*). Vergleichsweise irritiert zeigten sich die Rezensent*innen dann, als *Cosmopolis* als erster Roman nach den Anschlägen erschien: „In a sense, reviewers and writers painted DeLillo as being possessed by a literary variant of Eric Packer’s ability to witness a fateful event before its occurrence“ (Veggian 2015:94). Auch wenn DeLillo die Anschläge nicht in den Roman aufnahm, wurde *Cosmopolis* als Vorwegnahme der Finanzkrise von 2007 gedeutet. Zum Motiv des „prophetischen Sehers“ in der DeLillo-Kritik siehe Veggian (2015:94).

¹⁰ Neben Rachel Kushner haben auch David Foster Wallace, Jonathan Lethem, Joshua Ferris, Zadie Smith, Benjamin Kunkel und Jonathan Franzen in Briefen, Interviews und Buchrezensionen die Bedeutung DeLillos für ihr Werk bzw. die amerikanische Gegenwartsliteratur hervorgehoben. Zum Einfluss DeLillos auf das Werk Wallaces liegen Forschungsarbeiten vor, aufschlussreich sind hier auch die im Harry Ransom Center archivierten Briefwechsel der beiden Autoren (sowohl in DFWs Nachlass und DeLillos Vorlass) und DeLillos Rede anlässlich der Trauerfeierlichkeiten zum Tode Wallaces.

Ich denke, dass zum Beispiel Don DeLillo einer von denen ist, deren Wahrnehmung eine beinahe mystische Reichweite hat. Er kann auf der Upper East Side aus seinem Fenster blicken und die Geschäftsleute beobachten oder in Midtown vor dem Trump Tower stehen und jene unsichtbare Schicht erkennen, die auf die Zukunft verweist, auf die wir uns zubewegen. Ich glaube, man muss einen gewissen Zugriff auf die Zukunft haben, um Aussagen über die Gegenwart treffen zu können. (David 2017:online)

Ihre visionäre Kraft entwickeln DeLillos Romane nicht zuletzt deshalb, weil es ihm gelingt, verschiedenste Systeme – politische, ökonomische, soziale, technische und kulturelle – in ein komplexes Bezugsgeflecht miteinander zu setzen. Frank Lentricchia betrachtet die Fiktionen als Entwurf, die US-amerikanische Kultur in ihrer Totalität abbilden zu wollen, und beschreibt seine Leseerfahrung als „an experience of overwhelming cultural density“ (1991a:6). Peter Boxall bezeichnet das Romanwerk gar als „American edifice“ (2008:43). Oft entfaltet DeLillo diese enzyklopädische Fülle unter kenntnisreicher Verwendung spezialisierter Diskurse und Wissensbereiche, wie etwa der Mathematik in *Ratner's Star* (1976) oder der Nukleartechnologie in *End Zone* (1972). Geschichtliche Ereignisse von herausragender Bedeutung haben ebenso Eingang in seine Fiktion gefunden, wie entscheidende (pop)kulturelle Entwicklungen und Phänomene: Baseball und Football, Rockmusik und Celebrity Culture, Graffiti und Pop Art, Fernsehen und Kino, die Welt der Werbung und der Waren, der Supermärkte und Shopping Malls. Von DeLillos steter Auseinandersetzung mit der Populärkultur zeugen seine parodistischen Bearbeitungen populärer Genres, wie Thriller-, Universitäts- oder Sportroman ebenso, wie seine vielfältige Darstellung visueller Kultur.¹¹ So umfangreich das Themenspektrum seiner Romane auch ist – kaum eine Arbeit kommt umhin, den jeweiligen Untersuchungsgegenstand im Kontext der Kultur der Postmoderne zu betrachten „that is at its most postmodern when it is visual“ (Mirzoeff 1999:4). Die Erscheinungsvielfalt des Visuellen in seiner Literatur demonstriert eindrücklich jene programmatische Ausweitung des Bildbegriffs, die mit dem *Iconic* oder *Pictorial Turn* angezeigt werden.¹² So ist der *modus operandi* seines Schreibens als „ekphrastisch“ (Apitzsch 2012:57) und entsprechend als „visuelle Poetik“ (Schneck 2007:103)

¹¹ Als Parodien populärer Genres sind verschiedene Romane DeLillos gelesen worden, so bspw. *Running Dog* und *Players* als politische Thriller, *Ratner's Star* als Science Fiction-Roman, *White Noise* als Universitätsroman und *End Zone* als Sportroman.

¹² Als *Pictorial* (Mitchell 1992) oder *Iconic Turn* (Boehm 1994) hat die Bild-Wende zu einer verstärkten, von unterschiedlichen Forschungsinteressen motivierten Auseinandersetzung mit der Beschaffenheit, Wirkung und Bedeutung von Bildern geführt. Für eine Überblicksdarstellung, wie auch zu den Differenzen zwischen anglo-amerikanischen Visual Culture Studies und Media Studies und deutscher Bildwissenschaft, siehe Bachman-Medick (2006:245-278), den Briefwechsel von Mitchell/Boehm (2007:26-46) sowie Sauerländer (2004:407-426).

bezeichnet worden. Als „verbal representation of visual representation“ (Heffernan) wird Ekphrasis hier nicht als Kunstbeschreibung, sondern Visualisierungsstrategie definiert und pauschal zur Erörterung des Verhältnisses von Wort und Bild herangezogen. Einzug haben die Bilder in DeLillos Werk als gemalte, gesprühte, fotografierte und gefilmte, als analog und digital reproduzierte, als gedruckte, gesendete und gespeicherte gehalten. Ihr Erscheinungsbild ist, entsprechend ihrer Produktions- und Verbreitungspraktiken sowie den Kontexten, denen sie entnommen sind, enorm vielseitig. In Auswahl und Zusammenstellung des Bildmaterials folgt DeLillo ganz dem Credo des „Anything goes“, womit auch die explizit künstlerischen visuellen Repräsentationen immer im Kontext einer radikalen Dezentrierung, Enthierarchisierung und Pluralisierung kultureller Werte stehen, die integraler Bestandteil der Entgrenzungsbewegungen der Gegenwartskunst sind.¹³

Unübersehbar ist DeLillos Werk damit von der Einsicht in die Bild-Wende markiert; der Ausweitung der Bildwelten im Sinne einer zunehmend von Bildern beherrschten Alltagskultur und Lebenswirklichkeit, wie der überragenden Bedeutung (audio)visueller Kommunikationstechnologien für die individuelle und kulturelle Orientierungsbildung. Im Zentrum seiner Darstellung massenmedialer Kommunikationssysteme steht im Früh- und Hauptwerk vor allem das Fernsehen. Kritisch reflektiert DeLillo mit seinen Fiktionalisierungen von Fernsehbildern die Bildkultur des Mediums, seine Produktions- und Zirkulationsmechanismen sowie seine spezifischen Konstruktionsleistungen. Aber nicht nur die TV-Apparate, auch die Tonbandgeräte, Anrufbeantworter, Film-, Video- und Überwachungskameras, Fotoapparate und Webcams in DeLillos Fiktionen zeugen von seiner jahrzehntelangen Auseinandersetzung mit der visuellen Kultur und den Möglichkeiten technischer Reproduzierbarkeit. Die aus heutiger Sicht vielfach obsoleten Medien verdeutlichen, dass sein Werk eine historische Perspektive auf medientechnologische Umbrüche seit den

¹³ Diesen Prozess illustriert Arthur C. Danto anhand von Andy Warhols *Brillo Boxes* in „The Transfiguration of the Commonplace“ (1981) und begründet damit seine These, dass die Kunst nach 1964 in einen posthistorischen Zustand des Anything goes übergegangen ist. Letzteren erhebt er zum zentralen definitorischen Kriterium seines Begriffs von Gegenwartskunst, deren Differenz zu Nichtkunst sich weder in etwas Materiellem, noch über eine vergleichende Beobachtung erschließe (1997:2-19). In verschiedenen Arbeiten zu Andy Warhol wiederlegt der Kunsthistoriker Michael Lüthy (u.a. mit seiner Analyse der Siebdruckverfahrens) – auch in Bezug auf die *Brillo Boxes* – deren Klassifizierung als „Readymades“, wie sie für Dantos Argumentation zentral ist (1995a und 1995b). Gegenüber Dantos „Verklärung des Gewöhnlichen“ zeichnet das Readymade nach Stanley Cavell seine rätselhafte Abgründigkeit aus und befördere damit die „Unheimlichkeit des Gewöhnlichen“ (2002:76-110). Zu Danto siehe auch das Kapitel zu Ekphrasis als Paragone.

sechziger Jahren bietet.¹⁴ Auf DeLillos Medienkritik, die sich im Spätwerks primär als Kunstkritik artikuliert, wird in diesem Kapitel noch gesondert eingegangen. Dass DeLillo sich in seinem Werk so umfassend mit kommunikationstechnologischen Entwicklungen auseinandersetzt, begründet seinen Status als Chronist der Postmoderne und charakterisiert ihn als US-amerikanischen Autor: „There is probably no other cultural formation whose existence has been linked as intensely to mediation and media revolutions as that of the United States“ (Kelleter/Stein 2008:9). Diese Transformationsprozesse, wie überhaupt der technologische Fortschritt im zivilen und militärischen Bereich, bilden stets den Nexus für DeLillos Darstellung zeitgeschichtlicher Ereignisse, der Globalisierung und des Terrorismus, des Finanzkapitalismus oder der exzessiven Auswüchse kapitalistischer Konsumkultur. Sein Romanwerk bietet den Leser*innen in vielen Bereichen eine Art „mini-history“ (Boxall 2006:6): Ob nun der amerikanischen Geschichte nach dem Zweiten Weltkrieg, der technologischen Kriegsführung, kommunikationstechnologischer Entwicklungen, der Populärkultur oder, für diese Arbeit besonders wichtig, der jüngeren Kunstgeschichte. All diese „Geschichten“ und ihre vielfachen Verknüpfungen belegen die epische Breite und den enzyklopädischen Maximalismus seines Werks, welche für die Literaturgeschichtsschreibung von so herausragender Bedeutung sind (LeClair 1987:12). Hier beweist DeLillo, dass er das besondere Potenzial des Romans zu nutzen versteht, vielfältige Gegenstandsbereiche aufzunehmen und in weitausgespinnene, umfassende Zusammenhänge zu stellen. Seine Romane illustrieren, dass diese literarische Form ihre „Geschichte in der Interaktion mit anderen Diskursen [entfaltet], zu denen die Grenzen oft fließend bleiben“ (Fluck 1997a:18). Gleiches gilt für seine Verarbeitung historischer

¹⁴ Exemplarisch ist hierfür DeLillos Darstellung von Gebrauchs- und Zirkulationsmechanismen im Umgang mit dem Medium Video. Der Amateurfilm als „Heimvideo“ erlangt in *Underworld* mit dem Video des „Texas Highway Killer“ seine Prominenz durch die Einspeisung und ständige Wiederholung in die TV-Kanäle. Bereits in *Americana* macht DeLillo die kritische Ausrichtung des Mediums auf das Fernsehen stark, welche die Anfänge seiner Nutzung in der Kunst bestimmte (siehe dazu der Sammelband von Hall/Fifer (1990), insbesondere die Aufsätze von Morse (1990:153-167) und Turim (1990:331-342) sowie das Interpretationskapitel zu *Point Omega*). Prominente Beispiele hierfür sind etwa Vostells TV-Decollagen (1963), Schums „Fernsehgalerie“ (1969), Halls „TV Interruptions“ (1971), Burdens „Promo“-Aktion (1976) oder Paiks „TV-Buddha“ (1974). Der Aufbau der Zapruder Video-Installation in *Underworld* mit verschiedenen, übereinander gestapelten TV-Geräten, auf denen der Film in unterschiedlichen Geschwindigkeiten läuft, ist ebenso exemplarisch für die Videoskulptur der 70er Jahre, wie die monumentale Rauminstallation von Douglas Gordon in *Point Omega* für die 90er Jahre. Peter Boxall beschreibt den technologiegeschichtlichen Überblick, der sich mit Blick auf das Gesamtwerk DeLillos einstellt, wie folgt: „The progression from *Americana* to *Cosmopolis* takes us from relatively primitive communication technologies – from the office mimeograph and the cine camera in *Americana* – to information technologies, in *Cosmopolis*, that are so advanced, so intimate and invasive that have become more available to us than our own bodies“ (Boxall 2006:6).

Stoffe, die als historiographische Metafiktionen analysiert worden sind.¹⁵ Auch dieser Begriff besitzt mehr als eine beschreibend-analytische Dimension, hebt er doch gezielt die Leistungen des Romans in der Neubewertung des Verhältnisses von Geschichtsschreibung und Literatur hervor.

Es ist offensichtlich, dass DeLillo mit den schmalen und bündigen Romanen des Spätwerks jene Erwartungshaltungen nicht mehr bedient, die er mit seinen „systems novels“ (LeClair 1987) geweckt hatte. Die Merkmale postmoderner Metafiktionalität, die sich in Vergleichen zu Pynchon oder Gaddis niederschlugen, sind im Spätwerk insgesamt zurückgenommen. Ab der Jahrtausendwende konzipiert DeLillo seine Romane nicht mehr als parodistisches Spiel mit Genrekonventionen und Leser*innenerwartungen. Sie besitzen bei weitem nicht jene Fülle, die DeLillo wiederholt als Panorama nutzt, um den Wildwuchs paranoider Verschwörungphantasien darzustellen.¹⁶ Seinen Ruf als „chief shaman of the paranoid school of American fiction“ (Towers 1988:online) hatten ihm vor allem Romane wie *Underworld* und *Libra* eingetragen. Hier steht dem Diktum des „everything is connected“ (U:825) als einem nach Kohärenz strebenden „plotting“ immer eine Form des „fiction-making“ (Ickstadt 1998:155) gegenüber, in dem der Zufall dominiert. Als Metasysteme konzipiert, entfaltet sich hier die spezifische Offenheit der narrativen Strukturen in der Darstellung komplexer Wechselwirkungs- und Rückkopplungsprozesse zwischen einzelnen Systemen.¹⁷ Durch ihre Loop-Struktur sind diese Romane selbst als „offene Systeme“ konzipiert, „to give the medium of the text the illusion of reciprocal simultaneity, growth to complexity, an ecosystemic plentitude“ (LeClair 1987:18). Doch auch die späten Romane zeichnen sich durch zirkuläre Erzählstrukturen aus und sind als „offene Werke“ (Eco) angelegt, die ganz dem Kompositionsprinzip der *Kohäsion* – und nicht der *Kohärenz* – folgen (Bieger 2018:10). Auch wenn DeLillo im Spätwerk keine paranoiden Verschwörungstheorien mehr entwirft – weder der „secure“ noch der „insecure paranoia“ (Knight 1999:812) – bleibt die „möbiusartige Endlosschleife“ (Klepper 1996:351) Strukturmerkmal seiner Romane. Sie entsprechen immer noch seiner, wie er sich einmal ausdrückte, Vorstellung einer „unending circular structure [which] bends back on itself“ (Rothstein 2005:23). Mit den

¹⁵ Zum Begriff der historiographischen Metafiktion siehe Hutcheon (1987). Zur Anwendung auf *Libra* siehe Heinz Ickstadt (1994 und 1998:155-159).

¹⁶ Zu Verschwörung und Paranoia als thematische Schwerpunkte des Werks und Merkmal postmodernen Erzählens siehe Heinz Ickstadt (1998:155ff), Peter Knight (1999;2000), John McClure (1991;1994) und Timothy Melley (2000).

¹⁷ So betrachtet LeClair die Metafiktionalität der systems novel als fiktionales Äquivalent systemtheoretischer Selbstbeschreibung/Selbstbeobachtung, welche Letztere als Metawissenschaft qualifiziert.

ekphrastischen Darstellungen des Spätwerks wird diese Offenheit im Kontext des ästhetischen Diskurses zur Entgrenzung der Werkform betrachtet. Wie der Gegensatz zwischen „plotting“ und „fiction-making“ bereits deutlich macht, ist die Entscheidung für eine offene oder entgrenzte Form immer auch mit einem politischen Statement verbunden. Gerade im Schatten der Ereignisse von 9/11 – und unter diesem Schatten steht ein signifikanter Teil des Spätwerks – besteht eine wesentliche Aufgabe der Fiktion darin, eine Gegenerzählung zu linearen Geschichtsnarrativen und ihrem Anspruch auf Wahrheit und Objektivität zu entwerfen. Gegenüber dieser radikalen Komplexitätsreduktion ist es Aufgabe der Kunst – das wird in „Baader-Meinhof“ und *Falling Man* deutlich – die Sehnsucht nach Systematisierung und Ordnung zu zerspielen. Gleichzeitig wirkt die „kunstvoll gleichgewichtete Struktur“ (Ickstadt 1998:159), die auch die späten Romanen auszeichnet, kompensatorisch auf die erzeugte Offenheit. Auf diese Weise behauptet der Roman seine kulturelle Relevanz in der Verhandlung und Bewältigung politischer Krisen. So schreibt Heinz Ickstadt über *Libra*: „[I]ndem der Roman Chaos, Tod und Zufall in seine symmetrische Ordnung integriert, schafft er – Kraft des besonderen Vermögens des Ästhetischen – die tröstende Distanz der Reflexion gegenüber der traumatischen Erfahrung von Geschichte“ (1998:159). Dieses Wechselspiel von Offenheit und Geschlossenheit bestimmt auch die Erzählstrukturen der späten Romane, die darüber hinaus eine verstärkte Tendenz zur Verdichtung, Reduktion und Abstraktion zeigen.

Eine Reihe von Themen, die vorher Werk und Rezeption bestimmten – wie die Konsum-, Massen- und Populärkultur – sind für das Spätwerk kaum noch relevant. Ab der Jahrtausendwende bilden Zeit, Raum und Kunst die Schwerpunkte in der DeLillo-Forschung.¹⁸ Neben der Kunst- und Künstler*innenthematik beschäftigt DeLillo sich weiterhin mit den fortschreitenden Entwicklungen im Bereich der Informations-, Kriegs- und Biotechnologie. Während das Szenario einer nuklearen Bedrohung in den Hintergrund rückt, bleibt die Bedeutung des Terrorismus, wie schon in *Players*, *Mao II* oder *The Names*, nach wie vor virulent. Insgesamt steht das Spätwerk unter dem Eindruck von Trans- bzw. Posthumanismus und des Anthropozän. Die Auswirkungen des menschengemachten Klimawandels bestimmen das Gespräch des Pilgers, Gelehrten und Übersetzers im Einakter *The Word for Snow* (2014) und der Installationskunst in *Zero K*, wobei dies als thematische Fortsetzung zum „Waste Management“ in *Underworld* und *White Noise* betrachtet werden kann. Wüsten- und Steppenlandschaften scheinen auch

¹⁸ Siehe dazu die herausgegebenen Sammelbände von Schneck/Schweighauser (2010), Olster (2011) und Zubeck (2017).

hier als Destinationsorte einer endzeitlichen Zivilisation auf, die, geleitet von dem Wunsch nach Überwindung der eigenen Sterblichkeit (in *Zero K* mit dem Verfahren der Kyrostase) und der Beherrschung der Zukunft, zunehmend Schwierigkeiten hat, sich in einer konkreten historischen Gegenwart zu verorten. So erklärt Vija Kinsky, Eric Packers „Chief of Theory“ in *Cosmopolis*: „The present is hard to find. It is being sucked out of the world to make way for the future of uncontrolled markets and huge investment potentials. The future becomes insistent“ (C:79). Die hochtechnologisierten Gesellschaften steuern auf einen Punkt maximaler Komplexitätszunahme zu, der gleichzeitig ihren absoluten Nullpunkt markiert – null Grad Kelvin, *Zero K* oder den *Point Omega*. Als Meditationen über Zeit, Tod und das Ende der Zivilisation/Evolution ist die Grundstimmung des Spätwerks, wenn nicht als apokalyptisch, so doch zutiefst elegisch beschrieben worden: „Stories of the last and the lost are intrinsic to DeLillo’s twenty-first-century fiction“ (Zubeck 2017:1). So wird den späten Romanen denn auch eine „beklemmende Kammerspielatmosphäre“ (Apitzsch 2012:430) attestiert. Sie ist Resultat einer radikalen Reduktion des Figurenpersonals, der Schauplätze und des Handlungsgeschehens. Angesichts der zurückgenommenen Bedeutung des Plots ist Romanen wie *The Body Artist*, *Cosmopolis* oder *Point Omega* eine Ereignislosigkeit eigen, die als „Vorstoß ins Unerzählbare“ (Löffler 2010:online) gewertet und als abstrakt, elliptisch, schwerelos und kryptisch beschrieben worden ist. Stillstand, Leere und Ereignislosigkeit verdichten sich zu einer „asketischen, zen-gleichen Meditation“ (Beier 2006:271), die zur Signatur des Spätwerks erklärt wird.

In the five novels since *Underworld*, DeLillo has [...] slowed the machinery of plot, applying obsessive, prolonged scrutiny to a single bleak scenario, much in the way that Lauren Hartke, in *The Body Artist* (2001), spends hours watching a live video feed of a deserted road in a small Finnish city at night. ‘The dead times,’ thinks Hartke, ‘were best.’ (Rich 2016:online)

Deutlich sichtbar wird diese radikale Drosselung des Erzähltempos im stilisierten Duktus der Figurendialoge. Sie sind keine „wars of jargon“ mehr, keine wilden – und meist sehr witzigen – Wortgefechte, als die DeLillo sie noch relativ zu Beginn seiner Karriere beschrieb (LeClair 2005:5). Die Kritik an der Künstlichkeit der Figurendialoge bildet allerdings, ebenso wie jene an der mangelnden psychologischen Ausgestaltung der Charaktere, ein durchgängiges Motiv in der DeLillo-Kritik.¹⁹ Sie erreicht mit den namen-

¹⁹ Diese Kritik lässt sich bis *Americana* zurückverfolgen und DeLillo hat dazu in verschiedenen Interviews Stellung bezogen (LeClair 1982:5ff, Harris 1982:17, DeCurtis 1988:70ff). Zu dieser Kritik in Bezug auf die Romane des Spätwerks siehe Veggian (2015:95). Heinz Ickstadt hebt die konzeptuelle Dimension der dezidiert flach gezeichneten Charaktere hervor, wenn er sie im Sinne postmoderner Ästhetik als

und geschichtslosen Protagonist*innen in *Point Omega* und „Baader-Meinhof“ allerdings neue Höhen. Wie schon in *Players* erscheinen auch diese Charaktere „isolated, above the story, waiting to be named“ (ebd.:7). Wenn DeLillo seine Figuren als „ideas“ und damit als „pure fiction“ (ebd.:7) beschreibt, dann artikuliert sich hier ein Konzeptualismus, der ebenso an seinen Handlungsentwürfen kritisiert wurde. Wie bei einem Konzeptkunstwerk bedarf die zentrale Idee nicht notwendiger Weise einer weiteren realistischen Ausgestaltung. Besonders pointiert zeigt sich dies in *Point Omega*, wo ein anonymes Ausstellungsbesucher die zentrale Figur des Romans ist. Die Fiktionalisierung der ästhetischen Erfahrung kann nicht durch einen vorher (psychologisch, biographisch, soziokulturell etc.) umrissenen, individuellen Erfahrungshorizont kontextualisiert werden. Der Zuschnitt, den das Kunstwerk in der Inszenierung der ästhetischen Erfahrung erhält, wirkt damit in besonderer Weise konzeptualisiert, auch wenn die Erfahrung selbst durchaus lebendig geschildert wird.

Das Spätwerk ist von dem erzählerischen Versuch charakterisiert, eine „ewige Gegenwart“ zu erzeugen, „die in ihrer Ereignislosigkeit weder Zukunft noch Vergangenheit zu kennen scheint“ (Beier 2006:278). Damit, so stellt Beier fest, dürfte DeLillo „so manchen ungeduldigen Leser an die Decke treiben“ (ebd.: 289). Gegenüber der zeitlich-sequentiellen wird die räumlich-simultane Dimension des literarischen Textes durch eine Reihe formalästhetischer Verfahren erschlossen, die in der Summe eine Entgrenzung der Gattungen von Prosa und Lyrik befördern. Es liegen verschiedene Forschungsarbeiten zum Spätwerk vor, die sich gezielt mit diesen Verfahren beschäftigen. Instruktiv für diese Arbeiten ist die Segmentierung des Prosatexts, seine episodische Struktur, die sich in versartigen Strukturen und einzelnen, freigestellten Sätzen immer weiter auflöst: „As the narration proceeds, it assumes a modular, ‘stacked’ quality, not unlike cinematic montage. [...] These sequenced moments almost appear interchangeable, *as if they could be restacked like dishes* [...]“ (Veggian 2015:83, meine Hervorhebung, C.H.). Wie der Vergleich zur filmischen Montagetechnik bereits nahelegt,

„Oberflächen in einer Welt der Oberflächen“ beschreibt: „Die Protagonisten sind daher auch keine Charaktere im Sinne des realistischen Romans, sondern sie leben *in* und *nach* Mustern – teils nach selbstentworfenen, teils nach ihnen vorgegebenen Sprach- und Handlungsmustern der Kommunikationssysteme, von denen sie umgeben, und der korporativen Strukturen, in die sie eingebettet sind“ (2002:104). DeLillo verweist auf die für ihn so wichtige Vorstellung einer konkreten räumlichen Situierung beim Entwurf seiner fiktionalen Charaktere. Sie ist für ihn weitaus wichtiger als die Vorstellung einer zeitlich fortschreitenden Entwicklungsgeschichte, wie sich auch in seinen Adaptionen des Bildungs-/Künstlerromans in *Americana* und *Mao II* zeigt. Seine Ausführungen dazu formulieren sich als Überschreitung medialer Grenzen: „It’s a way to take psychology out of a character’s mind and into the room he occupies. I try to examine psychological states by looking at people in rooms, objects in rooms. [...] People in rooms have always seemed important to me. I don’t know why or ask myself why, but sometimes I feel I’m *painting* a character in a room, and the most important thing I can do is set him up in relation to objects, shadows, angles“ (Le Clair 2005:14).

wird hierin ein weiterer Beleg für den „Modernismus der Form“ (Nel 2002:737) des Spätwerks gesehen.²⁰ Mit dem „spacing“ arbeite DeLillo die Lyrizität des Prosatexts in der Freistellung von Rhythmus, Klang und graphischer Plastizität heraus und steigere die Performativität des Leseaktes selbst.²¹ In den vielen Leerzeilen, Lücken und Zeilenumbrüchen gewinne das lyrische Kompositionsprinzip sichtbar an Dominanz, worin sich ebenso DeLillos „devotion to the medium of print“ (Veggian 2015:84) ausdrücke.²² Die sprachliche Meisterschaft dieser späten Romane wird immer wieder herausgestellt: „a chiseled prose [...] best consumed in small mouthfuls, plodding through it haltingly – relishing it all the more in consequence“ (Jordison 2016:online). In der Rezeption des Spätwerks zeigt sich eine „odd mixture of respect for craft and theme and criticism of plot and character“ (Ruppersburg/Engles 2000:6), die schon die Rezensionen zu *The Names* (1982) bestimmte. Schon diesen Roman lobte David Bosworth für seine „verbal vivacity“ und „sentence by sentence virtuosity“, bezeichnete ihn aber auch als „curiously static book“ und „slow read“, dessen Plot und Handlungsstränge „strangely unexciting“ und „too frail a narrative skeleton“ (2003:23-24) seien.

Erklärt man den ekphrastischen Modus zum bestimmenden Modus des Spätwerks, so lassen sich die spezifischen Merkmale „Ereignislosigkeit“ und „Lyrizität“ neu kontextualisieren. Nicht zuletzt werden Ekphrasen als Erzählpausen beschrieben und die Lyrik ist traditionell die bevorzugte Gattung des Modus. Konventionelle medienästhetische Zuschreibungen nach Maßgabe des Laokoon-Paradigmas werden im Rahmen ekphrastischer Ambivalenz durchgearbeitet. Der Gegensatz von Raum- und

²⁰ Vergleiche zur Literatur der Moderne werden in der DeLillo-Forschung immer wieder gezogen, vor allem zu John Dos Passos, James Joyce, Ernest Hemingway und William Carlos Williams (Nel:2002, 2008), Virginia Woolf (Coward:2003) und Samuel Beckett (Boxall:2006).

²¹ Vgl. dazu Nel (2002) und Bieger (2017, 2018). Zu den formalästhetischen Verfahren siehe auch Versluis (2009) und Veggian (2015), die häufig verwendete Stilmittel, wie Parataxe und Anapher, sowie DeLillos ständig wechselnden Gebrauch von Pronomen und Zeitformen zur Evokation von Stillstand und Zeitlosigkeit analysieren.

²² Die Publikation von *The Word for Snow* verdeutlicht die Bedeutung, die der Materialität des Printprodukts als quasi „greifbare“ Form der Selbstbehauptung im digitalen Zeitalter zukommt. Als limitierte Edition erschien das mit Fotografien von Richard Prince illustrierte Stück in einem New Yorker-Kunstabverlag, das großformatig und in Maschinenschrift gedruckt, seine Qualitäten als Printprodukt deutlich demonstriert. Insofern kann dieser Text auch als „metamedial“ (Starre 2015: 8) beschrieben werden. DeLillo zählt allerdings nicht zu jener Generation amerikanischer Schriftsteller*innen, die Alexander Starre in seiner Studie anführt, um deren selbstreflexives Spiel mit den Folgen der Digitalisierung für die materielle Gestaltung der Buchform zu untersuchen. Die Schreibmaschinentypographie, in die *The Word for Snow* gesetzt ist, verweist uns auf DeLillos Olympia-Maschine, von der noch im Schlussteil dieser Arbeit die Rede sein wird. Natürlich ist DeLillo kein „Digital Native“ (er hat noch nie für das Schreiben seiner Texte einen Computer verwendet, besitzt noch nicht einmal ein eigene E-Mail-Adresse); dennoch ist auch diese Gestaltung des Printprodukts als Antwort auf die Digitalisierung, die Ominpräsenz von Bildschirmen und selbstverständliche Nutzung von Textverarbeitungsprogrammen zu verstehen.

Zeitkunst, von Stasis/Simultanität und Prozessualität/Sukzessivität, schlägt sich in den literarischen Gattungsdefinitionen von Lyrik und Prosa ebenso nieder, wie im erzähltheoretischen Gegensatz von Beschreiben und Erzählen. Nach wie vor bestimmen diese Zuschreibungen die Erwartungshaltung der Rezipient*innen und haben es auch in der Vergangenheit getan, wie sich in Bosworths Kritik von *The Names* zeigt:

It is possible, I suppose, that the book's slow pace is a conscious strategy [...]. But fiction, unlike graphics, is a narrative art: it exists in time. Its pattern is not simultaneous but extended and rhythmic – it is by nature inescapably dramatic. [...] Ideas, if they are central to a novel's existence, must come into being; they must develop for the character and for the reader with a growing sense of discovery, carry the force of a revelation. The ideas and analyses in *The Names*, despite the wit and cogency of their exposition, are less compelling because they are not successfully dramatized, because they are not developed so much as described ... and described ... and described again. (Bosworth 2003:23)

Bosworths Kritik an der zentralen Bedeutung „reiner Ideen“ wiederholt sich, wie schon in Aleksander Hemons Besprechung von *Point Omega* deutlich wurde, in den Rezensionen der späten Romane. Bringt man die Kritik am Spätwerk auf zwei Nenner – einerseits herausragende Lyrizität, andererseits trockene Konzentration auf abstrakte Ideen – erhellt sich die Relevanz, die der Verhandlung konzeptueller und performativer Praktiken in der Gegenwartskunst in den ekphrastischen Darstellung des Spätwerks zukommt. Zumal Letztere als „ruthless rendering – an extraction of the essence – of DeLillo's career“ (Osteen 2013:111) zu lesen sind.

2.2.1 Die Künste im Spätwerk und die Kunst des Spätwerks

Von der Tendenz zur konzentrierten Fortschreibung und Verdichtung zeugen auch die ekphrastischen Darstellungen des Spätwerks. DeLillo, so schreibt Cowart, „has refined his thinking about film, video, and other forms of visual representation [and] begins to carry ekphrasis and allusion to new heights“ (2012:33). Im Spätwerk dominieren visuelle Darstellungen, die dezidiert *künstlerisch* sind: Sie sind von renommierten Künstlern geschaffen und werden in eigens dafür vorgesehenen Räumen, wie Galerien und Museen, ausgestellt und betrachtet. In DeLillos vorerst letztem Roman *Zero K* sind es wieder einmal großformatige Videoinstallationen, die in der unterirdischen Anlage „The Convergence“ gezeigt werden – auch dies ein Ort, wenn auch nicht nur, der Kunst: „an earthwork, a form of earth art, land art“ (ZK:10).

Mit Ausnahme der Gemälde Morandis reflektieren alle in dieser Arbeit diskutierten künstlerischen Arbeiten kritisch die Bildkultur der Massenmedien. Das über

verschiedene Medien zirkulierende Bildmaterial wird als „found footage“ aufgenommen und neu inszeniert bzw. remedialisiert. Bildquellen sind Printmedien und audiovisuelle Medien, wie die in *Stern* und *Spiegel* veröffentlichten RAF-Fotos im Falle Richters oder die, erstmals in der *New York Times* publizierte, Falling Man-Fotografie von Richard Drew. In *Point Omega* und *Zero K* werden die Nachrichtenbilder von den Fernsehbildschirmen auf die großformatigen Leinwände der Videoinstallationen übertragen.²³ Mag deren Monumentalität auch neu sein, sind DeLillo-Leser*innen mit dem Bildmaterial selbst bereits bestens aus *Mao II*, *White Noise*, *Libra* oder *Underworld* vertraut. Es ist eben jene „disaster footage“, die DeLillo in seinem Früh- und Hauptwerk primär als „TV-Ekphrasen“ (Apitzsch 2012:68) literarisch fiktionalisierte. Ekphrasis als Kunstdarstellung und -kritik ist damit als Fortführung und Metareflexion der für Werk und Forschung so zentralen Medienkritik DeLillos zu verstehen. Sie ist grundlegend für das Verständnis von Remedialisierungsverfahren als hyper-mediale Repräsentationsformen.

Stets sind die dominanten Bilder des Fernsehens, die in DeLillos Romanen in Endlosschleifen über die Bildschirme flackern und den, wie er sagt, „daily toxic spill“ (Rothstein 2005:23) des Mediums ausmachen, Nachrichtenbilder von Kriegen, Gewaltverbrechen, Naturkatastrophen, Attentaten und Terroranschlägen. Seine Fiktionalisierungen von Fernsehbildern – wie im Falle der Kunst werden auch sie primär durch Reflektorfiguren perspektiviert – richten sich gegen die Nivellierung der wahrnehmbaren Differenzen von Bild und Realität. Mit der Bilderflut wird ein Realitätsersatz erzeugt und die Grenzen der eigenen Medialität werden verschleiert. Gerade anhand der Katastrophenbilder wird für DeLillo deutlich, dass die Literatur im Wettstreit mit den Massenmedien steht. Denn die Potenz speziell der Nachrichtenbilder besteht darin, uns scheinbar unvermittelt, vergleichsweise „unauffällig“ und „unbegleitet“, wie es *Underworld* heißt, die fragile Beschaffenheit menschlicher Existenz vor Augen zu führen.²⁴

There's something here that speaks to you directly, saying terrible things about forces beyond your control, lines of intersection that cut through history and logic and every reasonable layer of human expectation. (U:157)

²³ Das gilt auch für Gordons Bearbeitung von *Psycho*, ein Film, der Jahrzehnte nach seiner Erstaufführung in den Kinos dem Publikum nun primär aus dem Fernsehen bekannt ist. Zur Rezeption von *Psycho/24 Hour Psycho* im Kontext habitualisierter TV-Sehgewohnheiten siehe das Interpretationskapitel zu *Point Omega*.

²⁴ Über das Tape des Texas Highway Killers heißt es: „It is awful and *unremarkable* at the same time. [...] It shows something awful and *unaccompanied*“ (U:158, meine Hervorhebung, C.H.).

Darin, so macht DeLillo in einem Interview deutlich, bezeugt sich die Macht des Bildes wie des Mediums, daraus beziehen die Nachrichten ihr Potenzial, eine neue Form der Erzählung zu sein, die der Literatur – aber nicht nur ihr – den angestammten Platz streitig macht:

The news is fiction, the news is the new narrative – particularly, the dark news, the tragic news. I think that from this kind of news people find a kind of narrative with a tragic stamp which in another time they found in fiction. (Nadotti 2005:114)²⁵

Mit der fortwährenden Wiederholung spektakulärer Katastrophenbilder konstituiert und konsolidiert sich die „Macht der Bilder“. Die visuelle Kultur der Postmoderne stellt sich als „crisis of information and visual overload in everyday life“ (Mirzoeff 1999:8) dar. DeLillo inszeniert diese Macht in der Zwanghaftigkeit, mit der seine fiktionalen Charaktere das Geschehen auf den Bildschirmen verfolgen. In der scherzhaft-satirischen Tonart von *White Noise* heißt es dazu: „Every disaster made us wish for more, for something bigger, grander, more sweeping“ (76). Wenn sich nun in DeLillos späten Romanen die fiktionalen Ausstellungsbesucher*innen geradezu obsessiv ihren Kunstbetrachtungen hingeben, ist das vielleicht als weiteres Indiz für den Wettstreit zwischen Kunst und Massenmedien zu werten, in dem es gilt die Oberhand zu gewinnen.

Hat sich der Konsum von Bildern infolge neuer Reproduktions- und Verbreitungsmöglichkeiten auch grundlegend gewandelt, ist DeLillo besonders daran gelegen, die Konstruktionsleistungen medialer Repräsentationen darzustellen. Wiederholung und Wiederholbarkeit bezeichnen Strukturmerkmale massenmedialer Kommunikation und Berichterstattung; im Fokus seiner Darstellung der „disaster footage“ steht das Medium im Modus des ständigen *replay*. Dessen Konstruktionsleistung besteht nicht nur darin, Form und Erscheinungsbild des Ereignisses entscheidend zu prägen und sich, unter dem Eindruck seiner zunehmenden Virtualität, politischen Instrumentalisierungen anzubieten.²⁶ Wiederholung, dies wird besonders im Hinblick auf

²⁵ DeLillo hat diese Analogie von Kunst und Terror bzw. den Wettstreit von Terroristen und Schriftstellern in verschiedenen Interviews beschrieben und lässt Bill Gray in *Mao II* dies nahezu wörtlich wiederholen: „After him [Beckett], the major work involves midair explosions and crumbled buildings. This is the new tragic narrative“ (M:157). Vgl. dazu auch das Interview mit Begley (2005:101).

²⁶ Dies wird besonders im Hinblick auf DeLillos Darstellung von 9/11 deutlich. Statt das individualpsychologische Trauma-Konzept generalisierend als Deutungsmuster für eine Kollektiverfahrungen heranzuziehen, nimmt DeLillo mit seiner Figurenkonstellation von Keith und Lianne in *Falling Man* eine Differenzierung zwischen „tatsächlich erlebtem“ und „medial erzeugtem“ Trauma vor (dies wird im Interpretationskapitel ausgeführt). Eine Reihe literatur- und kulturwissenschaftlicher Studien greifen zur Deutung von 9/11 auf das psychoanalytische Trauma-Konzept zurück, wie es seit den 1990er Jahren in den Arbeiten von Cathy Caruth, Shoshana Feldman und Dominick LaCapra entwickelt wurde. Sechs Jahre nach den Terroranschlägen (also zum Zeitpunkt der Publikation von *Falling Man*) wurde

die Darstellung der Terroranschläge in *Falling Man* deutlich, ist einerseits eine (zwanghafte) Form der Realitätsversicherung, andererseits bringt sie jene gewaltvolle Realität, die wir mit ihr zu bannen suchen, hervor und ist damit von grundlegender Bedeutung für das Verständnis des historischen Ereignisses als *Medienereignis*.²⁷ In seinen literarischen Darstellungen der medialisierten Taten von Hammad, Lee Harvey Oswald oder, wie im folgenden Zitat, des Texas Highway Killers, fordert DeLillo uns als reale Leser*innen wie fiktive Zuschauer*innen dazu auf, diesen Sachverhalt zu reflektieren:

You sit there and wonder if this kind of crime became more possible when the means of taping an event and playing it immediately, without a neutral interval, a balancing space and time, became widely available. Taping-and-playing intensifies and compresses the event. It dangles a need to do it again. You sit there thinking that the serial murder has found its medium, or vice versa – an act of shadow technology, of compressed time and repeated images, stark and glary and unremarkable. (U:159)

In seinen literarischen Darstellungen der Nachrichtbilder fokussiert DeLillo die Potenz der Kamerabilder als wiederholbare und die technische Apparatur als „time-collapsing device“ (PH:online). Die herausragende Bedeutung des Kennedy-Attentats – historisch, kulturgeschichtlich, wie für das Werk DeLillos – gründet wesentlich auf dem Umstand, dass es ein Ereignis war „fully immersed in its own repetition, an event that cannot be located in a single temporal moment. [...] The ‘event’ of the assassination includes, and cannot be separated from, the mass-media representations of it“ (Karnicky 2001:347). Seine kultur- und bewusstseinsverändernde Wirkkraft entfaltet das Ereignis in der Wiederholung, dem medialen Echo der Tat: „And if you view the tape often enough, it tends to transform you [...] and it separates you from the reality that beats ever more softly in the diminishing world outside the tape“ (PH: online). Im leisen Rückzug des Realen kündigt sich seine Krise an, die durch die Möglichkeiten filmischer und fotografischer Reproduzierbarkeit bedingt ist. Mit ihnen sind jene Strukturen für die

allerdings deutlich, dass „die Idee eines kollektiven 9/11-Traumas in den USA [...] nicht mehr vorherrschend war“ (Rickli 2009:117). Insofern kommen viele Studien dann auch zum dem Schluss, „that the events have not brought about the historical, political, and cultural caesura that many commentators had predicted in the immediate aftermath“ (Mohr/Mayer 2010:1). DeLillos Differenzierung sensibilisiert für die problematischen Aspekte, die sich mit der Idee eines „nationalen Traumas“ als einer radikalen historischen Zäsur verbinden. Dadurch geraten nicht nur größere historische Entwicklungen aus dem Blick (Entwicklungen, die DeLillo in seinem Romanwerk durchgehend thematisiert); sie bereite auch den Boden für die Legitimationsstrategie der Bush-Regierung zur Realisierung ihrer aggressiven innen- und außenpolitischer Ziele: „[T]he claim that 9/11 was a traumatic and transformative cultural experience reproduces in an inverted manner the world view disseminated by the Bush administration – a view that allowed legitimizing changes of policies, violations of international conventions, and the war in Iraq“ (Sielke 2010:395).

²⁷ Vgl. dazu Derridas Ausführungen zur performativen Funktion von Massenmedien, der zufolge die medialen Repräsentationen „das Ereignis machen, anstatt es bloß abzubilden“ (2003:22).

Inversionsbeziehung von Kopie und Original bereitgestellt, aus denen das Baudrillard'sche Simulakrum als Chiffre der postmodernen (Medien)Welt hervorgehen kann. Vorangetrieben durch den rasanten Fortschritt kommunikationstechnologischer Entwicklungen, potenziert sich die Verdopplung der Realität in medialen Repräsentationssystemen stetig fort, so dass Simulation, Hyperrealität und Virtualität zu ihren Kennzeichen werden. DeLillo fasst diese Entwicklungen in das Bild einer „von innen nach außen gestülpten Welt“, in der das „déjà-vu“ (*White Noise*), analog zum „replay“, bestimmender Seinsmodus ist. Evident wird in seiner Darstellung postmoderner Medienwirklichkeit jenes enge Bezugsgeflecht zwischen Theorie und Fiktion, das in der DeLillo-Forschung immer wieder hervorgehoben wird.

What contemporary theorists like Guy Debord, Jean Baudrillard or Vilém Flusser have variously called ‘society of spectacle,’ the ‘substitution of the real by the image of the real,’ or the cultural revolution of posthistoric perception, DeLillo calls a ‘world gone inside out,’ when the image ‘has seeped into the texture of the world’ and people live their lives in, and shape their lives by, the ‘representations generated in the print and visual media.’ (Ickstadt 1994:309)

DeLillo ist nicht nur ein versierter Kunstkritiker, sondern ebenso bewandert im weiteren Feld kulturtheoretischer Diskurse zur Postmoderne – „even to the extent of using the very terms employed by the theorists who diagnose his work“ (Knight 2008:39). Beispielhaft wird dies immer wieder anhand von *White Noise* illustriert, dessen Aufnahme in die Lehrpläne mit der verstärkten Rezeption der Schriften Baudrillard's im anglo-amerikanischen Raum zusammenfällt.²⁸ Der „Most Photographed Barn in America“ gilt als geradezu lehrbuchhafte Darstellung des Baudrillard'schen Simulakrums. Zunehmend entwickelt im Prozess ihrer stetigen Reproduktion als Zeichen, erscheint die Scheune als Kopie ohne Original, die ihren Bezug auf ein reales Vorbild lediglich noch simuliert. Murray Siskind, der agile und enthusiastische Kulturkritiker, entschlüsselt im Anblick der fotografierenden Touristen für Gladney und die Leser*innen gleichermaßen die „codes and messages“ solcher Repräsentationen als „Realitätseffekte“ (WN:60): „We are not here to capture an image, we're here to maintain one. Every photograph reinforces the aura. Can you feel it, Jack? An accumulation of nameless energies“ (ebd.:14).²⁹ Diese

²⁸ Siehe dazu Frow (1990), Wilcox (1991), Keesey (1993), Duvall (1994,1999), Green (1999), Heller (2000) und Olster (2008).

²⁹ Siskind widerlegt hier Walter Benjamins These, dass die Aura des Kunstwerks im Zeitalter technischer Reproduzierbarkeit verkümmert. Vielmehr ziehen die ständig angefertigten Reproduktionen der Scheune immer weitere Massen an, die einen Blick auf das Original erhaschen möchten. Als „a kind of spiritual surrender“ und „religious experience“ (WN:14) tragen diese Pilgerreisen zur Scheune Züge des Kultes und Rituals. Im Anblick des Originals dokumentieren die Touristen ihre Anwesenheit als „Hier und Jetzt“ durch weitere Fotografien und leisten damit erneut einen Beitrag zur Auratisierung der Scheune. In seiner

„namenlosen Energien als übermächtige Präsenz des Unsichtbaren“ (Ickstadt 1998:201) potenzieren sich zu einer künstlich geschaffenen Welt ohne Tiefe, „a self-referring world, a world in which there is no escape“ (N:297). Ob man nun der Meinung ist, Simulation und Hyperrealität „seem to have been conceived with DeLillo in mind“ (Coward 2002:12) oder DeLillo als „Baudrillard in a plaid shirt“ (Knight 2008:39) bezeichnet – die Übereinstimmungen sind in jedem Fall augenfällig.

Im Spätwerk begegnen uns die Katastrophenbilder nun hauptsächlich in künstlerischen Arbeiten wieder, die in ihrer Überschreitung medialer Grenzen die Betrachter*innen zur Reflexion über Herkunft, Status und Wesen der Repräsentation auffordern. In *Zero K* sinniert Jeff Lockhart im Anblick der Bilder von Überschwemmungen, Buschfeuern und verzweifelt um ihr Leben kämpfenden Menschen: „The size of the screen lifted the effect out of the category of TV news. Everything loomed, scenes lasted long past the usual broadcast breath. It was there on my level, immediate and real [...]“ (11). Verfahren der Remedialisierung hat DeLillo in seinem Romanwerk vielfach fiktionalisiert. Auch hier ist *Americana* aufschlussreich, in dem Bell mit medialen Übertragungsprozessen experimentiert, die zum Konzept seines quasi-dokumentarischen Films gehören. Ziel dieser künstlerischen Interventionen ist es stets, den „narcotic undertone and eerie diseased brain-sucking power“ (WN:18-19) des Mediums zu bannen.

I plugged [the TV] in, turned the sound down to nothing, then set the Canon Scoopic on the tripod. [...] A game show was on TV, young married contestants and a suavely gliding master of ceremonies; there were frequent commercials, the usual daytime spasms on behalf of detergents and oral hygiene. This is what I filmed for roughly eight minutes, the TV set, having to break twice for reloading, as Glenn and I, off camera, read from the wrinkled scattered script. Glenn spoke in a monotone throughout. (A:269)

Mit den Ekphrasen des Spätwerks bestätigt sich erneut, dass DeLillos Romanwerk „wie kein anderes der zeitgenössischen amerikanischen Literatur die Macht der Bilder zwischen Kunst und Terror im doppelten Sinne reflektiert“ (Ickstadt 2002:110). Der Reflexionsraum, den die Gegenwartskunst hier zu eröffnen versucht, existiert dabei nicht jenseits massenmedialer Kommunikationssysteme und -strukturen. Als „appropriation art“ ist diesen Arbeiten daran gelegen, sich in den „cycle of remediation“ (Bolter/Grusin)

Analyse von Warhols *Thirty Are Better Than One* beschreibt Michael Lüthy ausführlich diese Dialektik der Reproduktion (hier anhand von Warhols Mona Lisa-Reproduktionen), die es auch für DeLillos Poetik zu berücksichtigen gilt (1995:61ff). Für diesbezüglich weitere vergleichende Betrachtungen zwischen Warhol und DeLillo böte sich auch ihre jeweilige Verarbeitungen des Kennedy-Attentats oder, wie Karnicky dies tut, ihre spezifische Verwendung des Tonbandgeräts für die Romanform an (2001:340ff).

einzuschreiben, um kritisch den Zirkulationsprozess der Bilder zu reflektieren – „wie die Bilder durch die Medien wandern und dabei jeden einzelnen materiellen Träger transzendieren“ (Mitchell 2007:39). So bezeichnete Craig Owens Künstler*innen als Allegorist*innen, die Bilder nicht etwa erfinden, sondern vielmehr „konfiszieren“ und damit den Paradigmenwechsel zur Postmoderne markieren: „from an art of essence to an art of appropriation rooted in allegorical extensions of the mass media“ (Joselit 2003:5).³⁰ Diesen Umstand gilt es zu berücksichtigen, wenn das Verhältnis beschrieben werden soll, in dem DeLillos Kunst (bzw. jene Richters, Gordons, Warhols etc.) zu massenmedialen Repräsentationen steht. So schreibt Julia Apitzsch, DeLillo distanzieren sich mit seinen „überraschenden Kunstzitate und -verweisen“ bewusst von den dominierenden Medienbildern von 9/11 um einen „neuen, nicht verbrauchten Bild- und Sprachraum“ zu eröffnen, der sich „den kollektiven Assoziationen der Ereignisse [entziehe] und mit der Darstellung des Massenspektakels [breche]“ (2012:438). Kann Ekphrasen auch unzweifelhaft eine solche Funktion zugewiesen werden, lassen sich künstlerische und massenmediale Repräsentationen nicht so deutlich voneinander abgrenzen. Gerade daraus beziehen sie ihre Stärke. So erschließt sich die Dimension des „kollektiven Traumas“ der Performance des Falling Man erst dann, wenn sie vom Publikum mit den Bildern der WTC-Jumper korreliert wird.³¹ Die Korrelierung ist wesentliche Voraussetzung, um das kathartische Potenzial der Kunst freizusetzen und das „medial erzeugte Trauma“ als solches zu reflektieren. Nicht jeder künstlerischen Arbeit gelingt dies gleich gut, entscheidend ist auch hier der Gebrauch, der von ästhetischen Verfahren der Entgrenzung gemacht wird. Manchmal ist es nämlich auch die Kunst, die ihre Betrachter*innen mit Bildern terrorisiert, wie in *Point Omega*, wo die ästhetische Erfahrung ganz im Zeichen einer „evolving grammar of dread“ (Cowart 2012:36) steht. Die Differenzierungen, die DeLillos ästhetischen Diskurs über Gegenwartskunst auszeichnen, geraten aus dem Blick, wenn Ekphrasen pauschal die Funktion zugeschrieben wird, das kathartische Potenzial der Kunst zu illustrieren.³²

Kaum ein Werk der Kunstgeschichte eignet sich besser, die Ambivalenzen hervorzutreiben, die den ästhetischen Diskurs über Entgrenzungstendenzen in der

³⁰ Siehe dazu Owens (1980:69) und Hal Foster (1996:90).

³¹ Apitzsch schreibt dazu, die Performance-Kunst des Falling Man habe „nichts mit den bekannten Symbolen des 11. Septembers zu tun“ (2012:459).

³² So in den Arbeiten von Linda Kauffman (2010), Leif Grössinger (2010), Julia Apitzsch (2010) und Marie-Christin Leps (2010), die im Sammelband *Terrorism, Media, and the Ethics of Fiction* von Peter Schneck und Philipp Schweighauser erschienen sind. Ebenso argumentieren Joseph M. Conte (2011) und Jaqueline Zubeck (2016), deren These zur kathartischen Funktion von Performance-Kunst ausführlich im Kapitel zu *Falling Man* diskutiert wird.

Gegenwartskunst strukturieren, als Andy Warhols. Seine Pop Art, insbesondere die „Katastrophenbilder“ der „Death and Disaster“-Serie, dient DeLillo in *Mao II* zur Reflexion seiner poetischen Praxis und Postmodernität. So lassen sich bereits anhand von *Mao II* die Parameter des ästhetischen Diskurses skizzieren und er gewinnt mit den realen Ekphrasen der Bilder Warhols jene kunst- und kulturtheoretische Durchschlagskraft, die DeLillo im Spätwerk dann konzentrierter und vielschichtiger ausarbeitet.³³ Warhols Werk wird zwar längst nicht mehr so kontrovers diskutiert wie noch in den sechziger Jahren, trotzdem besteht auch heute „keineswegs Übereinstimmung, ob seine Innovationen wirklich als sinnvolle Selbsterneuerung der Kunst gelten können“ (Lüthy 1995:31). In jedem Fall bestätigt sich mit DeLillos Bezugnahme ein weiteres Mal, dass Warhols Werk zu einem der wichtigsten der Nachkriegszeit zählt – eine Einsicht, die sich im Übrigen auch in der Wahl der Ekphrasis von Douglas Gordons Videoinstallation widerspiegelt. Gordons Installation steht in direkter Nachkommenschaft zu Warhols Filmen *Eat, Sleep, Empire* und *Henry Geldzahler*. Hier erprobt Warhol erstmals jene Verfahren, die dann auch Gordon nutzt, um gegen das Medium selbst zu arbeiten. DeLillo hat sich in verschiedenen Interviews immer wieder kritisch zu Warhols Arbeiten geäußert:

Interesting work, and judging from its extraordinary reception, perhaps a little frightening as well. By that I mean that through repetition the artist obliterates distinctions: when the images are identical to each other consumerism and the mass production of art in their most explicit form take over. (Nadotti 2005:118)

Lässt sich DeLillos Rezeptionshaltung gegenüber Warhol insgesamt auch als ambivalent beschreiben, sind die Bezüge zu Fredric Jamesons Kritik an Warhol – und damit an der Postmoderne als kultureller Ausdruck und Folge des Spätkapitalismus – offenkundig.³⁴ Gerade in den neunziger Jahren, aber auch heute noch, kommt kaum eine Forschungsarbeit umhin, diese Korrespondenzen in Bezug auf DeLillos Medien- und Kunstkritik herauszuarbeiten. Jamesons marxistische Theorie der Ästhetik bildet, neben Baudrillards Theorie der Simulation und Hyperrealität, den zweiten wesentlichen Bezugsrahmen für die Werkinterpretationen.³⁵ Darüber hinaus bietet Walter Benjamins

³³ Zur Darstellung von Warhols Kunst in *Mao II* siehe 20ff und 133ff.

³⁴ Die Ambivalenzen, die DeLillos Darstellungen der Arbeiten Warhols dominieren, zeigen sich in Jamesons vergleichender Betrachtung von Van Goghs *Peasant Shoes* (1886) und Warhols *Diamond Dust Shoes* (1980) nicht. Warhols Kunst repräsentiert für Jameson die völlige Integration und Austauschbarkeit von künstlerischer Produktion und Warenproduktion, die Erfahrung einer fragmentierten und affektlosen Subjektivität sowie den zunehmenden Verlust der Verortung in einer historisch spezifischen Gegenwart (1993:66-69).

³⁵ Zur Rezeption von Jameson in den 1990er Jahren siehe den von Frank Lentricchia herausgegebenen Band *Introducing Don DeLillo* (1991), insbesondere die Arbeiten von McClure, Goodheart und Molesworth

Kunstverkaufsatz einen oft gebrauchten Zugang zum Thema, der selbst ein passender Untertitel zu Warhols Bildern ist. In Interpretationen zu DeLillos Fiktionalisierung von Kunst und Massenmedien werden vor allem die destruktiv-entfremdenden Tendenzen der technischen und kulturellen Revolution hervorgehoben, die Benjamin in seiner Medientheorie beschreibt. Das sollte man aber nicht nur DeLillo zurechnen, es mag ebenso dem programmatischen und essayistischen Stil des Benjamin-Aufsatzes geschuldet sein. Die progressiv-emanzipatorischen Möglichkeiten, die der technische Fortschritt nach Benjamin potenziell auch für die Kunst bereithält, werden vergleichsweise wenig berücksichtigt. Benjamins Diagnose der Aurakrise wird als unmissverständliche Klage der Zerstörung des Kunstwerks verstanden – eine Klage, der sich DeLillo weitestgehend anschließe.³⁶

Dabei weist DeLillo bereits in *Mao II* mit dem Titel Reproduktion und Serialität als bestimmende künstlerische Verfahrensweisen aus, mit denen sich der Gesamtcharakter auch seiner Kunst verändert hat. Technisierung und Medialisierung betreffen nun die Poetik und Ästhetik selbst: Vervielfachung, Wiederholung und Reproduzierbarkeit bestimmen den kompositorischen Aufbau des Romans, dessen Kapitel jeweils, darin einzigartig im Gesamtwerk, Fotografien vorangestellt sind. Deutlich haben sich hier die Spuren der technischen Reproduktionsverfahren eingezeichnet; die Bilder, vergrößert, grobkörnig und unscharf, „announce their own belatedness in the cycle of mechanical reproduction“ (Barrett 2011:50). Ebenso wie Warhols Kunst zeigen sich DeLillos Romane „deeply informed and influenced by the ways in which the repetition of images

und den Studienband von Marc Osteen (Hg.) *White Noise: Text and Criticism* (1998). Für die jüngere Forschung siehe die Aufsatzsammlungen von Olster (Hg.) *Don DeLillo: Mao II, Underworld, Falling Man* (2011) und Duvall (Hg.) *The Cambridge Companion to Don DeLillo* (2008), hier insbesondere die Arbeiten von Duvall, Knight, Boxall, Olster und Green.

³⁶ Die Form des Kunstverkaufsatzes, seine „knappe Zuspitzung der Thesen und die vielfach lakonische Schreibweise [...] öffnet den Text für kontroverse Interpretationen seiner zentralen Begriffe und macht ihn anschlussfähig für verschiedene Diskurse“ (Lindner 2011:117). Vgl. dazu auch Spahr (2007:13-16). Die Aktualität von Benjamins Denken liegt in seinem Bestreben, „in der Destruktion das Aufscheinen des Neuen zu sehen und vermeintliche Ausweglosigkeit gegen sie selbst zu kehren“ (Spahr 2007:37). Spahr versteht Benjamins Herausarbeitung des progressiven Potentials der Technik auch als „eine Art theoretische Notwehr“, mit der er sich gegen eine Vereinnahmung seiner Kunsttheorie durch den Faschismus wendet (ebd.:26). Gerade im Hinblick auf die Ambivalenzen, die DeLillos ästhetischen Diskurs über die Entgrenzungstendenzen in der Gegenwartskunst strukturieren, ist es wichtig, das Spannungsverhältnis der destruktiven und befreienden Tendenzen von Technisierung und Reproduzierbarkeit im Blick zu behalten. Benjamins Klage am Verfall der Aura durch die Möglichkeiten technischer Reproduzierbarkeit nimmt DeLillo wiederholt in seiner Darstellung des fotografischen Mediums auf, mit dem immer auch die Geburtsstunde der Masse und der Verlust von Individualität angezeigt werden. Siehe dazu exemplarisch die Szene der Massenhochzeit der Moon-Sekte (M:4ff) und die Fotosession von Brita Nilsson und Bill Gray (M:42ff). Vgl. dazu auch DeLillos Interviewstatements in Nadotti (2005:87-88) sowie Duvall (1998), Olster (2008), Barrett (2011) und Cowart (2011). Gleichzeitig hebt DeLillo das kreative Transformationspotential der technischen Apparatur hervor, die einen experimentellen Sehraum eröffnet – das, was Benjamin als Sichtbarmachung des „Optisch-Unbewussten“ (2011:45) fasst. Siehe dazu auch Karnicky (2001) sowie die weiteren Ausführungen in diesem Kapitel.

has become commonplace. In other words, [...] image proliferation is neither mourned nor celebrated; it is strongly established as a matter of fact that cannot be ignored, as a creative force to be actively engaged“ (Karnicky 2001:340). Für DeLillo ist die Nüchternheit Warhols dabei bemerkenswert. Seine Bilder, heißt es in *Mao II*, „looked off to heaven in a marvelous flat-eye gaze“, sein Werk ist „so indifferent to the effect it had to those who came to see it“ und die Betrachter*innen werden als „ray-gunned by fame and death“ (M:20-21) beschrieben. Im Anblick der seriellen Porträts erscheinen der Fotografin Brita die Arbeiten als Inbegriff von Entauratisierung und Kommodifizierung, „als Negation all dessen, was die Kunst als solche definiert“ (Lüthy 1995:32).

[I]n this one picture she could detect a maximum statement about the dissolvability of the artist and the exaltation of the public figure, about how it is possible to fuse images, Mikhail Gorbachev’s and Marilyn Monroe’s, and to steal auras, Gold Marilyn’s and Dead-White Andy’s, and maybe six other things as well. Anyway, it wasn’t funny. (M:134)

Für Scott Martineau hingegen stellt sich erst über die seriellen Reproduktionsverfahren – [p]hotocopy Mao, silk-screen Mao, wallpaper Mao, synthetic-polymer Mao – ein Verständnis der kultischen Überhöhung, der Machtfülle und des ikonischen Status des Parteiführers ein: „Had he ever realized the deeper meaning of Mao before he saw these pictures?“ (ebd.:21).

Diese Fiktionalisierungen ästhetischer Erfahrungen sind charakteristisch für DeLillos selbstreflexive Auseinandersetzung mit Verfahren der Reproduktion, Serialität und Remedialisierung. Einerseits leisten Strukturen der Wiederholung dem „Auraverlust“ des Kunstwerks Vorschub, indem sie „a new kind of flatness or depthlessness, a new kind of superficiality in the most literal sense“ hervorbringen (Jameson 1993:68). Sie perpetuieren Offenheit und Entgrenzung, die sich im Kontext der Kritik an der Postmoderne als Klage einer „epidemic of weightlessness in late twentieth-century America“ (Barrett 2011:57) niederschlägt. Aus dieser Perspektive erscheint Warhols Kunst „far removed from ethical considerations [...] and more akin to television, which manages to de-historicize and depersonalize even the most grotesque atrocities [...]“ (ebd.:54). Andererseits vermag sich gerade über den Gebrauch von Wiederholungsstrukturen jene kritische Distanz einstellen, die künstlerische Interventionen als solche auszeichnet und sie von massenmedialen Repräsentations- und Vermittlungsprozessen unterscheidet. DeLillos Poetik zeichnet sich selbst durch Strukturen der Wiederholung aus, die auf verschiedenen Ebenen der literarischen Darstellung wirksam sind und seine spezifische Position zwischen Moderne und

Postmoderne anzeigen. Durch Figuren der Wortwiederholung arbeitet er die Materialität seines Mediums heraus und beschwört deren gestalterische Kraft und eigensinnige Schönheit in matrahaften Formeln: „Isn't there beauty and power in the repetition of certain words and phrases?“ (M:62). Im Spätwerk sind diese Strukturen besonders prägnant herausgearbeitet, so dass dem Akt des Lesens selbst eine Wiederholungsstruktur eingeschrieben scheint.

DeLillo's prose foregrounds the complex and interdependent process of reading: when we look at a page, we translate it into letters, language, sounds and meanings. [...] DeLillo encourages a recursive rereading of the process of reading itself, making us aware of the ways in which style contributes to sense. (Nel 2002: 740)

Als eine Form der Remedialisierung, aber auch als „verbale Repräsentation visueller Repräsentation“, ist Wiederholung bestimmendes Prinzip des ekphrastischen Modus und der „visuellen Poetik“ DeLillos. Die literarische Verarbeitung fotografischen und filmischen Materials ist integraler Bestandteil seiner Darstellung historischer Ereignisse „to show how the serial construction of history works to reconfigure constantly an always mediated event of mechanical reproduction“ (Karnicky 2001:346). Insofern ist es naheliegend, wenn Formen der Wiederholung – Wiederholung als Wiederaufnahme, Recycling, Übertragung, Neuinszenierung und Remedialisierung – Kennzeichen der künstlerischen Arbeiten sind, die DeLillo für seine Ekphrasen auswählt.

In der Forschung ist den Ambivalenzen, die DeLillos Verhandlung der Postmoderne auszeichnen, vielfach Rechnung getragen worden. Schon in Titeln wie Kavados *Don DeLillo: Balance at the Edge of Belief* (2004) oder Osteens *American Magic and Dread. Don DeLillo's Dialogue with Culture* (2000) zeigt sich dies. Deutlich zum Tragen kommen sie in den Bezügen zu Romantik, Realismus und Moderne, die DeLillos Status als repräsentativen Postmodernisten relativieren und ein differenzierteres Verständnis seiner Darstellung postmoderner Erfahrungswirklichkeit ermöglichen.³⁷ In Arbeiten

³⁷ Zur Darstellung DeLillos als exemplarischen Postmodernisten siehe insbesondere die Arbeiten von Peter Knight und Jeremy Green. Besonders umfassend und aufschlussreich belegt Philip Nel in seinen Arbeiten DeLillos Verbundenheit mit der literarischen Moderne, wobei er sich auf die zweite Phase der Moderne, etwa ab 1920, bezieht. *Underworld* und *Libra* klassifiziert er als modernistisches Epos in der Nachfolge von Dos Passos' Trilogie *U.S.A.* und arbeitet dies im vergleichenden Gebrauch filmischer Montage- und kubistischer Collageverfahren heraus. Des Weiteren zieht er Vergleiche zu Hemingways Sprachökonomie und William Carlos Williams' poetologischen Konzept „No ideas/but in things“: „DeLillo is also drawn to and wary of the modernist (and Romantic) project of bridging the gap between word and world“ (2008:22). Diese Ambivalenzen sind für Nel letztlich dann auch ausschlaggebend für die spezifische Zwischenposition DeLillos: „As a modernist-influenced chronicler of postmodernity, DeLillo is difficult to periodize“ (2008: 24). Für LeClair stehen DeLillos „systems novels“ in der modernistischen Tradition des „synthetic masterpiece“ (1987:11). Sie würden ein ‚Reenchantment of the World‘ (ebd.:6) befördern, „mastering‘ various specialties in large abstractions in order to communicate beyond

marxistischer und poststrukturalistischer Provenienz wird das Spannungsverhältnis, das diese Ambivalenzen hervortreiben, auf der Grundlage eines expansiven Ideologiebegriffs konzipiert. Die Bezüge zu Althusser und Gramsci stellen sich dabei nicht nur über die vielzitierten Arbeiten von Jameson und Baudrillard her, sondern werden auch explizit ausgearbeitet.³⁸ Wird DeLillos Kunst- und Medienkritik als „critique-from-within“ verstanden, gilt es stets, die Möglichkeiten kritischer Distanznahme auszuloten und herauszuarbeiten, inwiefern DeLillo den kulturpessimistisch Prognosen von Jameson oder Baudrillard folgt.³⁹ Peter Knight, der konsequent über die verschiedenen Schaffensperioden DeLillos hinweg diese ideologiekritischen Bezüge zwischen Theorie und Fiktion geknüpft hat, bemerkt dazu: „Some scholars have been uneasy, though, about the idea that DeLillo’s novels are merely an expression – perhaps even an unconscious expression at a deep structural level – of the all-encompassing systems of capitalist control“ (Knight 2008:36). So wird in den nach der Jahrtausendwende publizierten Monographien mehrheitlich die Auffassung vertreten, diese Kulturtheorien würden in DeLillos Fiktion eher „nachhallen“, das Werk könne aber nicht, wie dies in den neunziger Jahren noch häufig der Fall war, als literarische Exemplifikation derselben gelten.⁴⁰ Dort, wo das nicht geschieht, werden auch unweigerlich die Differenzen zwischen Literatur und (Kultur/Medien)Theorie eingegeben: Entweder mit dem Hinweis, dass gerade DeLillo zu jenen Autoren zählt, „who conceive their vocation as an act of cultural criticism“ (Lentricchia 1991a:2) oder durch das Verständnis seiner Literatur als „a kind of ‚cognitive mapping‘ of our current situation“ (Knight 2008:37) im Sinne der oben angeführten Theorien zur Postmoderne.

specialties“ (ebd.:11). In konsequenter Weiterführung seiner Darstellung der Kontinuitäten zwischen Moderne und Postmoderne bezeichnet LeClair DeLillo als „re-modern“ (ebd.:9). Ähnliche und weitere Argumente für DeLillos Modernismus finden sich bei Cowart (2002) und Osteen (2000), während Boxall auf Basis einer Deleuzschen Interpretation von Beckett Vergleiche zur Poetik DeLillos zieht und die Opposition von Moderne und Postmoderne als irreführend betrachtet (2006:11-16). Für Bezüge zur Romantik siehe Maltby (1996) und Dewey (2006), zum Einfluss der realistischen Erzähltradition siehe Klepper (1996), Ickstadt (1998) und Beier (2006).

³⁸ Vgl. Boxall (2006), zur kritischen Rezeption Althusers und der Anwendung der theoretischen Positionen Lacans, Derridas, Baudrillards und Jamesons siehe Cowart (2003:9ff, 121).

³⁹ An dieser Stelle sei noch einmal darauf hingewiesen, dass es in der DeLillo Kritik weniger darum geht, im Sinne eines „suspicious reading“ (Felski 2011:215) den Grad seiner Komplizität zu bestimmen (eine Ausnahme bildet hier Rowe (2011)). Vielmehr werden die Gemeinsamkeiten seiner Darstellung der Kunst/der Künstler*in im Spätkapitalismus mit den kulturtheoretischen Positionen herausgestellt, die stets in die übergreifende Frage münden: „whether a unique artistic style is possible in a world in which even aesthetic production has become a form of commodity production and technology, by way of the mass media, has replaced the history of that world with a set of consumable images, representations divorced from referents and subject to the political whims of their manufactures“ (Olster 2011a:3).

⁴⁰ Siehe dazu die Monographien von Laist (2010), Dewey (2006), Kavadlo (2004), Cowart (2003) und Osteen (2000).

Auch in Forschungsarbeiten, die anhand der Interpretation ekphrastischer Darstellungen den Stellenwert der Kunst und des Ästhetischen zu ermitteln suchen, wird häufig eine Art produktive Spannung geltend gemacht, in der theoretische Einsichten und poetische Praxis stehen. DeLillo sei stets daran gelegen, eine kritische Position zu finden „from which to delineate a cultural phenomenon without being wholly absorbed by it“ (Olster 2008:79). Möglich sei ihm dies vor allem durch sein Vertrauen in das rekreative Potenzial der Sprache. Dies inszeniere DeLillo immer wieder in alternativen Formen der Rede, wie der Glossolie, stammelnder Sprechakte und kindlicher Sprachfassungen. Gerade die Momente, in denen die Sprache ihre Verweiskraft einbüßt – den Chants, den kontextlosen sprachlichen Versatzstücken von Mr. Tuttle, den kindlichen Wortschöpfungen und Sprachspielen von Tap oder Justin, der Somniloquie Steffis – inszeniere DeLillo als Momente, in denen ihre schöpferische, religiös-mythische Dimension erfahrbar werde. Das von Steffi im Schlaf gemurmelte „Toyota Celicia“ ist auf diese Weise selbst zu so etwas wie dem Mantra der DeLillo-Forschung geworden. Diese Sprachschöpfungen seien Versuche, „to sacralize the word, to make visible in language the immanence of transcendent meaning in the material of daily life“ (Hungerford 2006:346).⁴¹ Bleibt diese Hinwendung zu Spiritualität und Mystik, die u.a. als Fortführung des modernistischen Sprachexperiments gewertet wird, in postmodernen Zeiten auch eine Möglichkeit unter Vorbehalt, so sei die Rolle, die DeLillo der Kunst und den Künstler*innen zuweise visionär. Die Kunst biete eine „Zufluchtsstätte“ (Veggian 2015:78), sei „the soundest magic against [postmodern] dread, the truest source of radiance and community“ (Osteen 2000:7). Ähnlich sieht es auch Peter Schneck, der DeLillos Auseinandersetzung mit dem Glauben nicht als theologische oder philosophische, sondern literarische und kulturelle versteht (2010:215). DeLillo selbst hat die Gestaltungskraft und einzigartigen Möglichkeiten der Literatur – speziell des Romans

⁴¹ Ähnlich wie Hungerford stellt auch Naydan (2015) diese Zusammenhänge durch Bezüge zum Katholizismus bzw. DeLillos katholischer Erziehung heraus. Neben Cowart (2003) und Osteen (2000) beschäftigt sich auch John A. McClure mit Spiritualität und Mystik im Werk und interpretiert sie im Rahmen eines „post-secular project of re-sacralization“ als Wiederlegung von Darstellungen der Postmoderne als „thoroughly and satisfactorily secularized“ (1995:144, 143). Peter Schneck hingegen betrachtet diese Dichotomie selbst als irreführend: „[I]n the literature of Don DeLillo, the secular and the sacred are less understood and presented as opposite ontological realms but, rather, as specific modes of experience which, despite their fundamental differences, cannot be separated since they are mutually dependent on and inform one another“ (2010:205). Die vorliegenden Interpretationen zu den Fiktionalisierungen ästhetischer Erfahrungen zeigen sich häufig in Übereinstimmung mit der von Schneck beschriebenen Inszenierung einer *deutlichen* und doch *paradoxen* Erfahrung von Transzendenz (ebd.:215). Dies wird im Kapitel zu „Baader-Meinhof“ besonders deutlich gemacht. Ähnlich Paradox (und passend zum Forschungsschwerpunkt dieser Arbeit) beschreibt Laura Bieger den metaphysischen Horizont von DeLillos lyrischem Sprachritual mit den Worten Robert Smithsons als „intrapysischen Horizont“ und „transcendental state of matter“ (2017:323).

– über die Jahrzehnte hinweg immer wieder hervorgehoben: „The novel’s not dead, it’s not even seriously injured [...]. [T]he novel is still spacious enough and brave enough to encompass enormous areas of experience. We have a rich literature“ (Begley 2005:96).⁴² Mit seinem Spätwerk stellt er dies erneut unter Beweis, gerade auch indem er die Grenzen seines Mediums neu vermisst. So bezeichnet Jesse Kavadlo *Point Omega* als „powerful political protest by resisting the conventions and underpinnings of the novel itself“: „*Point Omega* is also a small protest against the relentless machinations of the novel itself, of plot [...], character, and despite its title, end points“ (Kavadlo 2017:78).

Immer wieder wird deutlich, dass die von DeLillo ins Feld geführten Selbstbehauptungsstrategien des Mediums nach ihrem Vermögen bemessen werden, „to truly redeem contemporary time from either its rationalized violence or its frantic speed“ (Dill 2017:181). Diese Möglichkeiten werden, wenn auch nicht vollkommen negiert, so doch als äußerst fragil beschrieben (Maslowski 2010:201). Für Peter Boxall illustriert die eigentümliche Suspension zeitlichen Fortschritts den Eintritt in die geschichtslose Gegenwart des multinationalen Spätkapitalismus. Das Spannungsverhältnis, das sich im Rahmen von Boxalls radikaler Ideologiekritik von vornherein als recht prekärer Balanceakt gestaltet, steht damit im Begriff sich aufzulösen.⁴³ So werde im Spätwerk bloß eine „unoxxygenated temporality“ erfahrbar und wir Leser*innen gelangten allein zu einem „mornful non-place“, „condemned to experience all realities at once in the ultrafungible spacetime of global capital“ (2006:226-227). Markierte die Zaprunder Videoinstallation in *Underworld* noch einen „hiatus in an exhausted culture“ und eröffnete eine „unrealised historical possibility“, inszeniere die makellose Stille der späten Prosa (ebenso wie Lauren Hartkes Performance „Body Time“) „a temporality that is unframed, a kind of time that is all time – past, present and future – and no time at all“ (ebd.: 218,

⁴² DeLillo wiederholte dies z.B. in seinem Gespräch mit Jonathan Franzen auf dem Library of Congress National Book Festival 2013, wie auch in seinem im Essay „In the Ruins of the Future“.

⁴³ Prekär ist dieser Balanceakt, der einer Logik des „sowohl als auch“ folgt, insofern, weil sich unter den Voraussetzungen eines expansiven Ideologiebegriffs das Ästhetische als eigene Kategorie, auch zur Formierung widerständiger Subjektpositionen, nicht behaupten lässt. Instruktiv in diesem Zusammenhang ist Myra Jehlens Aufsatz „Literary Criticism at the Edge of the Millennium; or, From Here to History“, in der sie ihre Einleitung zu *Ideology and Classic American Literature* einer selbstkritischen Revision unterzieht. Am Beispiel der Melville-Kritik stellt Jehlen hier die Unzulänglichkeiten revisionistischer Literaturkritik fest und bilanziert: „[I]deological criticism reveals itself more imbricated with formalist and aestheticist approaches than was visible earlier“ (1994:52). Winfried Fluck zeigt in seinen Arbeiten, dass diese Ansätze des „cultural radicalism“ eine Logik des „Entweder-Oder“ fordern: „The various forms of cultural radicalism, in one way or another, emphasize fundamental systemic features (such as the state apparatus, the symbolic order, a discursive formation, logocentrism, or ‘Western’ thought) which pervade all acts of sense-making and thus also determine political attitudes because they constitute the very concepts and modes of experience through which the social order is understood“ (1997b:19). Zur Debatte um den Status des Ästhetischen im Rahmen expansiver Ideologiekritik siehe auch Levin (1994), Krieger (1994), Attridge (1994), Elliott (2002) und Ickstadt (2002).

221). Im Zeitalter der Globalisierung, in dem die kapitalistische Durchdringung aller gesellschaftlicher Sphären abgeschlossen sei und unsere lebensweltliche Erfahrungswirklichkeit sich allein in der Hyperrealität des Cyberspace finde, erreiche die performative Inszenierung des Scheiterns kritischer Kunst, seit jeher bestimmender Modus der Literatur DeLillos, ihren Höhepunkt. Über den performativen Modus realisiere sich die Möglichkeit einer Kritik „von innen heraus“. Denn, das legen der Begriff des Performativen als „Paradigma von Prozessualität“ (Bachmann-Medick 2016:73) und Boxalls Bezüge zu Derrida nahe, geht es hier um das Potenzial einer nie stillzustellenden Denkbewegung, die im doppelten Gestus von Kritik und Affirmation eine ständige Verschiebung und damit einen Aufschub hervortreibt. Boxall lokalisiert in dem, in DeLillos Fiktion allgegenwärtigen, Tod jene unbestimmte Randzone zur performativen Inszenierung einer solchen „Auszeit“: „Even here [...] something struggles on [...] something is happening [...] a kind of deferral that is still at work, a kind of asymmetry between death and information, and death as possibility“ (2006:227, 231-232). Prozessualität, Offenheit, Suspension und Negativität sind auch in dieser Arbeit zentrale Begriffe zur Beschreibung der Poetik DeLillos. Sie werden aber, und dies gilt insbesondere für den für Boxalls Studie so wichtigen Begriff der Negativität, im Kontext von Wolfgang Iser's Rezeptionsästhetik als „Ermöglichungsstruktur“ (2003:354) verstanden. Das Widerständige, das Boxall ausmacht, wird in dieser Arbeit in der Fiktionalisierung ästhetischer Erfahrung lokalisiert.

2.2.2 Funktionszuschreibungen von Ekphrasis im Spätwerk

Nicht nur für Boxall, auch für andere Kritiker ist der kreative Impuls, aus dem DeLillos Spätwerk hervorgeht, von der Paradoxie eines grundsätzlichen Zweifels an den Möglichkeiten des Mediums charakterisiert. So schreibe DeLillo zwar noch Romane, sei aber längst nicht mehr davon überzeugt, dass dies, wie die Literatur überhaupt, eine brauchbare Form kultureller Kritik sei. Erneut habe die mediale Bilderflut im Zuge der Terroranschläge von 9/11 deutlich gemacht, dass Sprache allein kein adäquates Mittel mehr sei „to cut through the glut of digital images“ (Duvall 2011:155). Zudem sei es DeLillo aufgrund seiner Kanonisierung unmöglich, diese Kritik effektiv, d.h. mit der nötigen kritischen Distanz, zu üben. Statt Ekphrasen, wie Boxall dies in seinem Vergleich von *The Body Artist* und der Performance „Body Time“ tut, eine primär spiegelnde Funktion zuzuweisen, dienen sie im Rahmen dieser Argumentation dazu, die Romanform neu zu beleben und ihr aktuelle kulturelle Relevanz zu verleihen: „But if

[DeLillo] can no longer be the outsider artist, he can still imagine what that artist might look like. DeLillo, the wordsmith, envisions a gestural poetics in Lauren's performance piece called *Body Time*" (ebd.). Im Wettstreit der Künste trete die Performance-Künstlerin nun an die Stelle des Schriftstellers: „as that outsider figure who might still produce a culturally significant aesthetic form“ (ebd.).

DeLillo's most recent works go even further, implying that the most effective aesthetic vehicles in conveying consciousness today – and the only ones that might be able to resist aesthetic commodification – are works of performance artists [...] In an age in which, as 9/11 exposed so clearly, lives fly apart both literally and figuratively, these most recent artistic surrogates of DeLillo suggest that words alone may just not be enough. (Olster 2011a:13)

Für John Carlos Rowe schließlich drückt sich sowohl in DeLillos 9/11-Roman, ebenso wie in der Performance-Kunst des *Falling Man*, das Scheitern einer kritischen Kunst als „erasure of aesthetic and intellectual critique“ aus: „contemporary art criticizes late capitalism merely by stressing out impoverishment and commodification“ (2011:132).

Ganz anders gestalten sich in Jarosław Hetmans Studie zur Darstellung von Gegenwartskunst bei DeLillo die Möglichkeiten der Literatur und das Verhältnis der Künste. Mit dem Begriff des ekphrastischen Konzeptualismus wird der Rede von der Obsoleszenz des Romanmediums und seinen verschwindenden Möglichkeiten kritischer Distanznahme widersprochen. Mit dem Begriff subsumiert Hetman Performance und Body Art, Land und Street Art, Film und Videokunst unter den Begriff der Konzeptkunst. DeLillos Ekphrasen würden dieser pauschalen Charakterisierung von Gegenwartskunst als „theoretical art [...] with disregard for the aesthetic“ (2015:104-105) Vorschub leisten. Denn sie zielten lediglich darauf ab, die jeweils leitende Idee der künstlerischen Arbeit zu verbalisieren. Damit böten sie den Leser*innen die Möglichkeit, die künstlerischen Arbeiten für ihre intellektuellen Qualitäten zu würdigen. DeLillo hingegen erlaubten sie, seine sprachphilosophischen Reflexionen auf einer neuen Ebene fortzusetzen und die Überlegenheit der Literatur im Wettstreit der Künste herauszustellen. Seine Ekphrasen würden die sprachliche Verfasstheit von Konzeptkunst offenlegen: „the audience interprets the piece in a similar way as they would interpret a literary text“ (ebd.:106). Die Literatur, so Hetman, eröffne den Leser*innen damit einen Zugang zur Gegenwartskunst und beweise ihre Überlegenheit, indem sie eine erläuternde und dokumentarische Funktion übernehme. Letztlich gründet die herausragende Stellung der Literatur in Hetmans Analyse auf seiner pauschalen Kategorisierung der

verschiedenen Künste als Konzeptkunst, mit deren Siegeszug die linguistische Wende (Rorty) im erweiterten Feld der Künste vollzogen wird.⁴⁴

Die bisherigen Ausführungen haben gezeigt, dass DeLillos ekphrastische Darstellungen Anlass geben, den Wettstreit der Künste ganz unterschiedlich auszugestalten. Das Erkenntnispotenzial, das seine Fiktionalisierungen ästhetischer Erfahrungen dabei bereithalten, ist vergleichsweise wenig berücksichtigt worden. Ein Grund dafür ist, dass sie nicht als integraler Bestandteil und damit dem Modus zugehörig betrachtet werden. Ein weiterer ist, dass Ekphrasen häufig als *mise en abyme* gelesen werden und damit bloß eine spiegelnde oder illustrative Funktion besitzen – der poetischen Praxis, der konzeptuellen Idee oder der kathartischen Wirkung von Kunst. Gerade für die *mise en abyme*-Ansätze ist die Annahme einer Ähnlichkeitsrelation – also die Idee der *sister arts* – leitend. Demnach ist die Funktion von Ekphrasis „not to speak for the mute artwork, but to speak like it“ (Gibbs 2013:303).⁴⁵ Muss die selbstreflexive Potenz des Darstellungsmodus auch berücksichtigt werden, dürfen darüber die Ambivalenzen, die Ekphrasis auszeichnen und als eine Form der Kunstkritik definieren, nicht verdeckt werden. Ein dritter Grund, warum die Kategorie der ästhetischen Erfahrung in Ekphrasis-Interpretationen kaum eine Rolle spielt, liegt in der Definition des Ästhetischen selbst. Häufig wird es auf rein formale Aspekte beschränkt und/oder seine wesentliche Funktion in der Produktion eines ideologischen Verblendungszusammenhangs gesehen.⁴⁶ DeLillos Inszenierungen ästhetischen Erlebens

⁴⁴ Zur Bedeutung des Linguistic Turn für die Konzeptkunst, insbesondere für den „linguistic conceptualism“, siehe Alberro/Stimson (2000:17). Boehm und Mitchell verweisen beide darauf, dass sie den Visual Turn gerade nicht in striktem Gegensatz zum Linguistic Turn definiert wissen wollen (Boehm/Mitchell 2007:28ff, 43ff).

⁴⁵ So böten Ekphrasen DeLillo etwa die Möglichkeit, formal-ästhetische Merkmale des Stillebens in seine Erzählwelt zu „transferieren“, indem er die malerischen Strategien von Morandi und Richter in sein Medium „übersetzt“ (Apitzsch 2012:441, 457). In *Point Omega* diene DeLillo die Ekphrasis der Videoinstallation dazu „to inform the narrative approach of the novel itself“, „to borrow, activate and explore its techniques“. (Gibbs 2013:303) Einen solchen *mise en abyme*-Ansatz verfolgen auch Veggian (2015:86), Kavadlo (2017:77) und Cowart (2012:33).

⁴⁶ Das Ästhetische wird lediglich im Hinblick auf künstlerische Darstellungsstrategien, wie Verfahren der Verfremdung oder Remedialisierung, thematisiert, denen bisweilen ein Selbstzweck bescheinigt wird. Sie würden der Obszönität einer reinen Oberflächenästhetik Vorschub leisten, welche die Kunst als „aesthetic populism“ (Jameson 1993:63) ausweise. So heißt es etwa bei Olster: „Yet with each screen transposition [...] further aestheticizing reality, reality becomes increasingly drained of meaning to the same degree“ (2008:84). Durch „slow-motion, stop action, and frame-by-frame imaging“ würde einem reinen Bildkonsum Vorschub geleistet, „turning content into pure form that invites aesthetic contemplation“ (Duvall 1998:437). In *White Noise* sähen die Gladneys „past the violence and the human suffering of disaster and see only aestheticized forms, enhanced by repetition and technological innovation“ (ebd.:437-438). Doch selbst bei den Gladneys erhellt sich durch Verfahren der Verfremdung – der Fernerhebung stellt sich unvermittelt auf stumm, das Bild wird schwarz-weiß – „the reality in which the TV set stood“: „Something leaked through the mesh“ (WN:123). Hier zeigt sich auch, dass der kritischen Distanz der satirischen Darstellung in *White Noise* vergleichsweise wenig Rechnung getragen wird. Gleiches gilt für DeLillos parodistische Verarbeitung verschiedener Genre und Werke. Der Roman wird nicht als Parodie,

verdeutlichen hingegen, dass das Ästhetische nicht ohne die Kategorie der ästhetischen Erfahrung zu bestimmen ist und es sich nicht allein aus den kulturellen oder ideologischen Kontexten, mit denen es vielfältig verflochten ist, deduzieren lässt. Die Bilder, wie alle künstlerischen Arbeiten, „bedürfen der kritischen Akte einer erinnerungsfähigen Imagination“ (Belting 2007:19). Stets markiert DeLillo für die Leser*innen diese Akte als imaginäre Transfers. Die jeweils angewandten künstlerischen Verfahren, ob modernistische Verfremdungs- oder postmoderne Entgrenzungsverfahren, sind nie Selbstzweck. Sie bleiben stets an eine Subjektposition zurückgebunden und dienen der Aktivierung der Imaginationskraft. Soll dies gelingen, bedarf es immer eines Moments der Verunsicherung, der „Suspension des Urteilsvermögens“, wie es dazu im Kapitel zu „Baader-Meinhof“ heißt: Die massenmedialen Bilder tragischer Katastrophen müssen in ihrer künstlerischen Bearbeitung „zugleich flach und tief, opak und transparent, materiell und völlig ungreifbar“ (Boehm 1994a:35) erscheinen. Unter ihren je eigenen medienästhetischen Voraussetzungen suchen die Künste der Hyperrealität und Verflachung des Bildinhaltes entgegenzuwirken – und damit jene dissoziativen Tendenzen offenzulegen, die mit der zunehmenden Verflechtung dessen einhergeht, was virtuell und materiell, was inszeniert und real, was global und lokal ist.

Die Möglichkeiten dazu, das ist ein Fazit der Kunst- und Medienkritik DeLillos, liegen wesentlich im Gebrauch beschieden, der von den Medien gemacht wird. Auch Fernseherfahrungen inszeniert DeLillo als ästhetische Erfahrungen und die Kamera begreift er – gleich Benjamin – als ermöglichende Struktur, die einen neuen, experimentellen Spiel- und Sehraum eröffnen kann. Durch die Kameralinse können wir ein doppeltbelichtetes Bild der Wirklichkeit erhalten. Wir lernen „to see things twice“ und es erschließen sich uns „a million things [we] never see with the unaided eye“ (U:155). Gerade dann, wenn die spezifische Materialität des Films sichtbar gemacht wird und ästhetische Verfahren angewendet werden, die überhaupt erst durch die Kamera und die Möglichkeiten technischer Reproduzierbarkeit hervorgebracht werden können, kann sich das Transformationspotenzial der technischen Apparatur für die ästhetische Wahrnehmung realisieren.⁴⁷ Anders als die Betrachter*innen der Videoinstallationen in

sondern als Pastiche gelesen – also lediglich „imitation of dead styles, speech through all the masks and voices stored up in the imaginary museum of a now global culture“ (Jameson 1993:74). Siehe dazu die Interpretationen von Goodheart (1991:127), Knight (2008:36) und Olster (2008:92).

⁴⁷ Das gilt nicht nur für dezidiert künstlerischen Arbeiten, sondern auch für Amateurvideos mit ihrer dokumentarischen „found-footage“ Qualität und dilettantischen Handkamera-Ästhetik. So heißt es etwa über das Videotape des Texas Highway Killers: „There’s something about the nature of the tape, the grain

Zero K oder *Point Omega* müssen DeLillos Fernsehzuschauer*innen selbst eingreifen, um dieses Potenzial des Mediums technisch zu aktivieren. Wie in *Players* (6ff), *White Noise* (123ff), *Mao II* (32ff) oder *Falling Man* (134ff) ist der auf stumm geschaltete Fernseher ein durchgängiges Motiv der Fiktionalisierungen von Fernseherfahrungen im Werk. Auf diese Weise verfremdet erscheint das Bild temporär suspendiert, der Kamera als „time-collapsing device“ entzogen, und einer gegenwärtigen Betrachtung freigestellt, die erzähltechnisch durch einen Tempuswechsel ins Präsens angezeigt wird. In *Mao II* erscheinen Karen die Nachrichtenbilder der sterbenden Menschen im Hillsborough-Stadium in Zeitlupe, wobei diese Verwandlung des Bildes allein ihrer Imagination zugeschrieben wird: „It looks like slow motion but she knows it isn’t“ (M:32). Mit der sich ständig wiederholenden Formulierung „they show – she sees“ markiert DeLillo den Akt imaginärer Aneignung. Das audiovisuelle Bild wandelt sich in ein Standbild, ein *Fresco*, das für Karen religiös konnotiert ist. Das im Modus des *als ob* erscheinende TV-Bild „marks a potential conversion of the image from the documentary to the symbolic, from mimesis to allegory“ (Schneck 2007:109) und gewinnt eine moralische Dimension.

They show the fence from a distance, bodies piling up behind it, smothered, sometimes only fingers moving, and it is like a fresco in an old dark church, a crowded twisted vision of a rush to death as only a master of the age could paint it. (M:33-34)

Karens Emphatiefähigkeit und Sensibilität entsprechen nicht jener „grenzenlosen Indifferenz gegenüber der realen Welt“ (2003:45), die nach Baudrillard die Zuschauer*innen erfasst. Die Darstellung ihrer Fernseherfahrung zeugt weder von der „nihilistischen Komplizität“ in einen medialen Verblendungszusammenhang (Goodheart 1991:130), noch illustriert sie eine „cannibalization of the mind by the media“ (Olster 2008:85), „an inescapable deadening of our souls“ (ebd.:92) oder „utter voiding of modernist subjectivity“ (ebd.:90).⁴⁸ DeLillos Charaktere sind „hyper-sensitive to the sheer

of the image, the sputtering black-and-white tones, the starkness – you think this is more real, truer-to-life than anything around you. The things around you have a rehearsed and layered and cosmetic look. The tape is superreal, or maybe underreal is the way you want to put it. It is what lies at the scraped bottom of all the layers you have added. And this is another reason why you keep on looking. The tape has a searing realness“ (U:157).

⁴⁸ In der DeLillo-Forschung wird das Fernsehen häufig als wichtigstes kulturelles Repräsentationssystem zur Produktion eines ideologischen Verblendungszusammenhangs betrachtet. In Anbetracht seiner überragenden systemischen Bedeutung als Hauptproduzent und Träger der Simulationen gestaltete sich ein Austritt aus diesem Verblendungszusammenhang in DeLillos Fiktion immer wieder als aussichtslos. In seinen Darstellungen von Fernseherfahrungen als Erfahrungen des technologisch Erhabenen inszenierte DeLillo die vollständige Entleerung der Subjektposition, das Verschwinden des Realen, wie die Unmöglichkeit der Verortung in einer historisch spezifischen Gegenwart. Auf Basis dieser Medienkritik werden DeLillos Romane, insbesondere *White Noise*, als Abgesang auf die US-amerikanische Nation gelesen, die er als exzessive Konsumgesellschaft mit proto-faschistischen Zügen darstelle. Siehe dazu

physicality of the media they encounter, to their strangeness, their familiarity – to their tendency in one moment to offer consolation, in the next utter emptiness” (Vågnes 2007:7). Insofern steht Karen in der Genealogie jener weiblichen Betrachterinnen – Klara Sax, Lauren Hartke, Lianne Glenn, der anonymen Betrachterin in „Baader-Meinhof“ – die DeLillo in seinem Werk entwirft und deren ästhetische Erfahrungen im Fokus dieser Arbeit stehen. Wenn diese Erfahrungen stets zwischen Epiphanie und Entleerung, Immersion und Indifferenz, Beglückung und Erschöpfung, Zugehörigkeit und Isolation, Verzweiflung und Trost oszillieren, sind damit jene Ambivalenzen bezeichnet, die es im Rahmen des ästhetischen Diskurses über Entgrenzungstendenzen in der Gegenwartskunst zu bestimmen und im Rahmen ekphrastischer Ambivalenz durchzuarbeiten gilt.

Barrett (2011), Boxall (2006), Duvall (1998), Goddheart (1991), Green (1999), Lentricchia (1991a, 1991b), Olster (2008). Zum technologisch Erhabenen siehe Green (1999), Knight (2008), Tabbi (2018).

3 Ekphrasis

3.1 Ekphrasis im Wandel der Zeit: Von der Antike bis zur Gegenwart

3.1.1 Von Beschreibungskunst zu Kunstbeschreibung

Der Ekphrasis-Begriff dient in dieser Arbeit der Analyse literarischer Fiktionalisierung von Kunst und ästhetischer Erfahrung. Damit ist Ekphrasis bereits als Kunstbeschreibung definiert. Die Ursprünge des Begriffs gehen jedoch zurück bis in die Antike, wo er als *terminus technicus* der Rhetorik zur Bezeichnung der Bildkraft der Sprache und der Gleichung von Wort und Bild verwendet wurde. Der Rhetor Aelius Theon definierte Ekphrasis als „eine beschreibende Rede, die das Mitgeteilte anschaulich vor Augen führt“ (Brassat/Squire 2017:64). In der Erzeugung von Anschaulichkeit, Unmittelbarkeit und Lebendigkeit ist Ekphrasis die Kunst der Beschreibung und bezeichnet darin die Transformation von Zuhörer*innen in Zuschauer*innen, von Worten in Bilder. Der ausdrückliche Bezug auf Gemälde und Skulpturen erfolgte erst später, so dass sich ein begriffsgeschichtlicher Wandel von der Beschreibungskunst zur Kunstbeschreibung vollzog (Boehm 1995:10). Diesen Wandel gilt es nachzuzeichnen; er stellt das erste Gliederungskriterium für den Aufbau des folgenden Kapitels dar.

Als Versprachlichung von Visualität steht Ekphrasis in der Antike noch ganz im Zeichen des Diktums der Anschaulichkeit und damit eines mimetischen Repräsentationsbegriffs. Mit der Lebendigkeit der Darstellung (*enargeia*) ist „Klarheit, Deutlichkeit, Anschaulichkeit, auch im Sinne des Durchblicks“ gemeint (Boehm 2014:29). Sie verweist auf das Ziel ekphrastischer Rede, „nicht hinter dem wirklichen Geschehen zurück[zubleiben]“ (ebd.:29). Auf diese Weise verschafft Ekphrasis „Erfahrungen von hoher Intensität, in denen der Leser mit dem geschilderten Sachverhalt dicht zusammenrückt“ (ebd.:30). Mit dem „dichten Zusammenrücken“ verweist Boehm auf die Verschränkung der darstellenden Rede des Rhetors mit der Vorstellungs-, Erfahrungs- und Gefühlswelt seiner Zuhörerschaft und damit auf die Fähigkeit des Rhetors, zu überzeugen und das Publikum für sich einzunehmen. Die Lebendigkeit der Darstellung bemisst sich an der Lebendigkeit der evozierten Vorstellungsbilder, fragt also nach einer gelungenen Illusionsbildung und dem ästhetischen Erleben der Zuhörer*innen. In der Antike steht diese persuasive Intention der Ekphrasis noch in unmittelbarem Zusammenhang mit dem mimetischen Darstellungsmodus. Für das Verständnis postmoderner Ekphrasis ist nun grundlegend, dass sich dieser

Zusammenhang auflöst. Die Auswirkungen dieses Wandels im Repräsentationsverständnis auf den ekphrastischen Modus sollen im Folgenden beschrieben werden. Verlangten bereits modernistische Abstraktionsverfahren nach neuen Formen der Bildbeschreibung, so gilt für DeLillos Ekphrasen, wie überhaupt postmoderne Ekphrasis, dass die Selbstreferenzialität der Darstellung und des medialen Vermittlungsaktes verstärkt reflektiert werden. Dies wird mit der Definition von Ekphrasis als Remedialisierung kenntlich gemacht.

Und dennoch: Das Ziel jeder künstlerischen Darstellung, ob in der Antike oder Gegenwart, bleibt die imaginative und affektive Mobilisierung der Rezipient*innen. Insofern sind die Ausführungen zur affektiven Dimension rhetorischer Ekphrasis auch heute noch von Interesse. Sind literarische Ekphrasen von einer ganzen Reihe von Zielen charakterisiert, ist sie in der Rhetorik allein von dem Ziel bestimmt, die Emotionen der Zuhörerschaft zu bewegen und sie für ein bestimmtes Anliegen zu gewinnen. So unterschiedlich Funktionen und Realisationsmodi auch sein mögen, inhaltlich zeigt sich im Rückgriff auf die antike Tradition eine interessante Überschneidung zu den ekphrastischen Darstellungen DeLillos. Schon in der Antike wird die wirkungsvolle Umsetzung der persuasiven Intention von Ekphrasis mit der (fiktionalisierten) Darstellung ästhetischer Erfahrung verknüpft. Damit war und ist diese Darstellung schon immer integraler Bestandteil ekphrastischen Redens und Schreibens. Ob nun kunstvolle Beschreibung oder Kunstbeschreibung – in Bezug auf ihr Publikum entfalten rhetorische wie literarische Ekphrasis sich am wirkungsvollsten in der lebendigen Schilderung intensiven emotionalen Erlebens. Solche Schilderungen sind charakteristisch für DeLillos Ekphrasen, deren primärer Realisationsmodus die Fiktionalisierung ästhetischer Erfahrung ist. Anhand dieser spezifischen Schwerpunktsetzung DeLillos lässt sich zeigen, wie ein performatives Verständnis von Repräsentation an die Stelle eines mimetischen tritt.

Wie bereits angesprochen, verweist uns das antike Diktum der Anschaulichkeit auf die Bildkraft der Sprache bzw. die Möglichkeiten der Versprachlichung von Visualität. Die medialen Differenzen verbaler und visueller Repräsentationsformen sind zentraler Gegenstand der Ekphrasis-Forschung. In der Einleitung wurde bereits darauf hingewiesen, dass der Gebrauch des Begriffs in der DeLillo-Forschung uns auf seine antiken Ursprünge verweist, als Kürzel oder Schnittstelle des Verhältnisses von Wort und Bild zu fungieren. Ekphrasis wird nicht notwendigerweise, oder wie in dieser Arbeit ausschließlich, als Kunstbeschreibungen definiert, sondern als sprachliche Bezugnahme

auf jegliche Art visueller Repräsentation (im Sinne der Generalisierung, die der Begriff der visuellen Kultur anzeigt). Auf diesen Unterschied wird im Kapitel zum Realisationsmodus mit Hinblick auf Techniken der Markierung und Skalierung ekphrastischer Bezüge näher eingegangen.

Ekphrastische Texte „can be read as commentaries upon the nature of the encounter between the verbal and the visual, or as broad allegories of this relationship” (Cheeke 2010:13). Meistens, wenn auch nicht immer, wurde das Verhältnis der Künste in der Geschichte westlicher Repräsentation zugunsten einer Privilegierung visueller Repräsentationsformen konzipiert. So war in der antiken Ekphrasis-Tradition die Annahme ausschlaggebend, das Bild sei dem Wort gegenüber im Vorteil, weil es dem Leben näher sei. In ihrem Gebrauch „natürlicher“ Zeichen sei die visuelle Darstellung eine Abbildung erster Ordnung, während der sprachlichen in ihrem Gebrauch „arbiträrer“ und damit konventioneller Zeichen nur eine Beobachterposition zweiter Ordnung zustehe. Damit sind ekphrastischen Darstellungen immer Momente des Wettstreits und der Selbstbehauptung eigen. Visualität wird in ihrer Erzeugung von Präsenz, Unmittelbarkeit und Anschaulichkeit eine betörende Kraft zugeschrieben: „a power that threatens to defy natural law and usurp the domain of poetry“ (Mitchell 1986:108). Die Bewertungsgrundlage zur Hierarchisierung der Künste leitet sich aus dem jeweils vorherrschenden Repräsentationsverständnis ab, und so verweist das Kriterium einer möglichst *lebendigen* Darstellung, bedingt durch die möglichste vollkommene Transparenz des Trägermediums, auf einen mimetischen Repräsentationsbegriff. Die Geschichte westlicher Repräsentation ist bis zum heutigen Tag von dem Versuch charakterisiert, „to achieve immediacy by ignoring or denying the presence of the medium and the act of mediation. All of them seek to put the viewer in the same space as the objects viewed“ (Bolter/Grusin 1999:11). Dieses „desire for immediacy“ (ebd.:26) sei ein geradezu unstillbares Begehren der westlichen Kultur und von entscheidender Bedeutung in der Entwicklung neuer Technologien: „However, the desire for immediacy itself has a history that is not easily overcome. At least since the Renaissance, it has been a defining feature of Western visual (and for that matter verbal) representation“ (ebd.:25). DeLillo konzentriert sich mit seinen Ekphrasen auf künstlerische Praktiken, die sich dem Gebot der Unmittelbarkeit und Transparenz entziehen und als Hypermedialität (ebd.:1) oder Hyperrepräsentation (Mitchell 1990:16) den Stellvertretercharakter des Vermittlungsaktes, bzw. die Lücke, die es zu schließen gilt, sichtbar machen. Remedialisierungsstrategien zielen nicht auf *Transparenz* sondern *Ambivalenz*. Mit der

Lyrizität, die in den späten Prosatexten DeLillos eine besondere Freistellung erfährt, verlagern sich Darstellungsziele wie Lebendigkeit, Präsenz und Gegenwärtigkeit auf eine performative Ebene.

3.1.2 Von den bildenden Künsten zur Gegenwartskunst

Für die moderne Begriffsbestimmung von Ekphrasis als Kunstbeschreibung wird eine Gewichtung zugunsten des Referenzbereichs vorgenommen, die den Untersuchungsgegenstand zwar deutlicher konturiert, aber immer noch eine Reihe von Fragen offenlässt. Diese betreffen sowohl den *Referenzbereich* wie den *Realisationsmodus*. Diese Differenzierung stellt ein zweites Ordnungskriterium für den Aufbau des vorliegenden Kapitels dar. In Bezug auf den Referenzbereich wird eine Erweiterung vorgenommen, da in der Ekphrasis-Forschung mit Kunst allein bildenden Künste, in der Regel Malerei und Bildhauerei, gemeint ist. Mit den Entgrenzungsbewegungen in der Gegenwartskunst wird dieser Kunstbegriff, der noch ganz auf traditionellen Werkkategorien beruht, obsolet. So kommt auch Murray Krieger, der sich in seinen Ekphrasis-Studien durchweg auf die klassischen bildenden Künste bezieht, nicht umhin, zumindest in einer Fußnote die Implikationen dieser Entscheidung zu kommentieren:

Ich möchte hier von vornherein feststellen, daß ich den Begriff ‚die bildenden Künste‘ (‚plastic arts‘) so verwende, wie Ästhetiker ihn traditioneller Weise gebraucht haben: zur Bezugnahme auf jene Künste, in denen der Künstler aus einem Material, indem er es bearbeitet und formt, ein sinnlich wahrnehmbares physisches Objekt gestaltet – vornehmlich zur Bezugnahme auf Malerei und Bildhauerei. Die neueren, weitgehend abschätzigeren Konnotationen, die sich in unserer Kultur mit dem Begriff ‚plastisch‘ verbinden, können sehr wohl verhindern, daß die neutrale Bezeichnung ‚plastic arts‘ längere Zeit im Gebrauch bleibt, aber die Verwendung als konventionelle Gattungsbezeichnung in der Ästhetik macht sie zu einem hilfreichen Kürzel, auf das ich nicht verzichten möchte. (1995:42)

Auch James Heffernan bezieht sich in seiner äußerst einflussreichen Definition von Ekphrasis als „verbale Repräsentation einer visuellen Repräsentation“ auf Werke der Malerei und Bildhauerei (1993:3). Seine Beschreibung der doppelten Repräsentationsstruktur von Ekphrasis ist für diese Arbeit sehr aufschlussreich, findet aber aufgrund des begrenzten Referenzbereichs nur eingeschränkt Anwendung. Mit der Fiktionalisierung von Gegenwartskunst stehen DeLillos postmoderne Ekphrasen im Zeichen der Entgrenzung der Künste, die sowohl einen anderen Repräsentations- wie Kunstwerkbegriff fordern. In den Referenzbereich von Ekphrasis fallen nun

konzeptuelle Kunst, Video- und Installationskunst, Performance Art, Body Art sowie Land Art (die allerdings in dieser Arbeit nicht untersucht wird). Auf welche je spezifische Weise diese Kunstformen und künstlerischen Praktiken eine Entgrenzung traditioneller Werkkategorien bedeuten und grundlegende Axiome der ästhetischen Theorie in Frage stellen, wird in den einzelnen Interpretationskapiteln gezeigt. An dieser Stelle lässt sich jedoch zunächst festhalten, dass DeLillos Ekphrasen Werke der Gegenwartskunst umfassen, die alle summarisch mit dem Begriff der Entgrenzung gefasst werden können. Die hier zur Anwendung kommenden künstlerischen Praktiken verfolgen gezielt eine *Destabilisierung der Grenzen zwischen den Künsten* sowie eine *Destabilisierung der Grenze zwischen Kunst und Leben* (Rebentisch 2013:16). Entgrenzung steht damit als Kürzel für eine Reihe von Schlagworten, mit denen die verschiedenen Entwicklungen der Gegenwartskunst beschrieben werden, d.h. De-materialisierung, De-ästhetisierung, Prozessualisierung, Performatisierung und Hybridisierung bzw. Post-Medium-Kondition. Charakterisiert man die Gegenwartskunst über diese Entgrenzungsbewegungen, liegt es nahe, sie im Sinne Ecos als „offene Werke“ bzw. „Werke in Bewegung“ zu bezeichnen.⁴⁹ Mit dem Begriff der Offenheit bezeichnet Eco nicht etwa die generelle Bedeutungsoffenheit eines Werks, die Juliane Rebentisch treffend als „systemisch-metaphorische Rede von der Offenheit“ (2013:29) beschreibt. Offenheit meint hier nicht primär die stetige Möglichkeit zur Neuinterpretation oder grundsätzliche Revisionsfähigkeit ästhetischer Anschauung. Sie meint auch nicht die Pluralität von Interpretationsmöglichkeiten, die den *modus operandi* der Geisteswissenschaften beschreiben. Diese generelle Rede von Bedeutungsoffenheit grenzt Eco von einer „diagnostisch-buchstäblichen Rede“ (ebd.) ab, mit der die konkrete und absichtsvolle Unvollendetheit eines Werks in Form von ungeplanten und unvollständigen strukturellen Einheiten gemeint ist. Es ließe sich an dieser Stelle einwenden, dass Ecos Begriff des offenen Kunstwerks radikal entgrenzte Formen der Gegenwartskunst, die sich durch ihren ephemeren Charakter und künstlerischen Verzicht zur materiellen Gestaltung auszeichnen, nicht einschließt. Dennoch bleibt er für das Verständnis der Gegenwartskünste, auch der Konzeptkunst, bedeutend: Als „Werke in Bewegung“ betonen sie die *Zentralität der Betrachter*innenposition*, d.h. die aktive Einbeziehung und konstitutive Funktion der interpretierenden Subjektivität. Und ebenso wie sie können die entgrenzten Werke der Gegenwartskunst „gar nicht unabhängig von der Instanz ihrer Erfahrung – von den Subjekten, die sich interpretierend auf sie beziehen – gedacht werden“ (ebd.:26). Auf unterschiedliche Weise

⁴⁹ Die „Werk in Bewegung“ stellen eine Steigerungsform des „offenen Werks“ dar. Zur Differenzierung siehe Eco (1973:51f).

und mit je anderen Mitteln fordern sie die Rezipienten zur Partizipation und Kollaboration in der Schaffung der künstlerischen Arbeit auf. Insofern ergibt sich im Hinblick auf die Bestimmung des Referenzbereichs für Ekphrasis die Notwendigkeit, einen performativen Repräsentationsbegriff anzuwenden. Das zeigt sich nicht nur in Übereinstimmung mit dem rezeptionsästhetischen Ansatz, den diese Arbeit verfolgt, sondern ist durch die „Gegenstände“ selbst geboten. Die Zentralität der Betrachter*innenposition, die Eco mit seinem Begriff des „offenen Kunstwerks“ zum Ausdruck bringt, erklärt nicht nur, warum der Begriff der ästhetischen Erfahrung zu einem Schlüsselbegriff ästhetischer Theorien geworden ist, sondern auch, warum Ekphrasis als Fiktionalisierung ästhetischer Erfahrung so bedeutend für DeLillos Darstellung von Gegenwartskunst ist. Der Zusammenhang zwischen der Erweiterung des Referenzbereichs von Ekphrasis auf Gegenwartskunst auf Grundlage eines performativen Repräsentationsbegriffs und der gesteigerten Bedeutung der Fiktionalisierung ästhetischer Erfahrung wurde sowohl in der Ekphrasis- wie der DeLillo-Forschung bisher nur wenig berücksichtigt. Es liegen in der Ekphrasis-Forschung aber Vorschläge vor, wie eine Erweiterung des Referenzbereichs zu fassen ist. Ausführlich diskutiert wird dazu die Position Claus Clüvers, der zur Definition des Referenzbereichs einen poststrukturalistischen Textbegriff verwendet. Für die DeLillo-Forschung gibt es den, bereits in der Einleitung skizzierten, Vorschlag Hetmans, die Bedeutung des *postmodern turn* mit dem Begriff der „Conceptual Ekphrasis“ zu fassen.

Bevor diese Beiträge näher betrachtet werden, möchte ich noch einmal auf die Formen von Entgrenzung zu sprechen kommen, die charakteristisch für die fiktionalisierten Arbeiten in DeLillos Romanen sind. Auch soll auf jene Formen hingewiesen werden, die *nicht* auftauchen – das scheint mir ebenso aufschlussreich. Denn nur in der Perspektivierung beider Formen können die Grenzen und der spezifische Zuschnitt des ästhetischen Diskurses markiert werden. Wie oben bereits erwähnt, stellt sich Entgrenzung als

- a) die Destabilisierung der Grenzen zwischen den Künsten und
- b) die Destabilisierung der Grenze zwischen Kunst und Leben dar.

Zu a)

Konstitutives Merkmal vieler Betrachtungsgegenstände postmoderner Ekphrasis im Werk DeLillos ist, dass sie künstlerische Verfahren zur Darstellung bringen, die als Verfahren der Remedialisierung beschrieben werden können. Als Fortschreibungen, Wiederaufnahmen, Übertragungen und Neuinszenierungen kulturellen Bildmaterials, schreiben sich diese Werke in einen „cycle of remediation“ (Bolter/Grusin 1999:55) ein, der eine Transformation medialer Grenzen bedeutet. In dem Maße, in dem Verfahren der Remedialisierung die Referenz der Repräsentation durch stetiges Schichten und Verweisen kontinuierlich abstrahieren und ihre „unausschöpfliche semantische Potentialität“ (Rebentisch 2013:39) herausstellen, fordern sie die performative Leistung der Betrachter*innen heraus. Der Verschiebung von Ekphrasis als doppelter Repräsentation zu Ekphrasis als einer potenziell unabschließbaren Re-Repräsentation wird in dieser Arbeit mit der Definition von Ekphrasis als Remedialisierung Rechnung getragen. Die Verhandlung ästhetischer Remedialisierungsverfahren schließt, wie bereits gezeigt, an den Diskurs zur Medienkritik DeLillos an, die in Werk und Kritik ein etablierter Topos ist.

Zu b)

Mit dem Begriff der Entgrenzung wird aber auch einer Verschiebung in der Gegenwartskunst Rechnung getragen, die sich als Verschiebung vom Prinzip der *Repräsentation* zu dem der *Präsentation* darstellt und in der Fiktionalisierung von Aktions- und Performance-Kunst in *Falling Man* und *The Body Artist* von DeLillo thematisiert wird. Ein performativer Repräsentationsbegriff erscheint besonders hier geboten, wo die Devise der Kunst „[n]icht mehr Repräsentation vorgängiger Welt, sondern Präsentation eigener ästhetischer Welten“ ist (Boehm 1995:9). In der flüchtigen, situativen Darstellung des Ereignisses definiert sich Aktions- und Prozesskunst (ebenso wie Konzeptkunst) im Gegensatz zum klassischen Werkbegriff, so dass sich das spezifisch Ästhetische nicht mehr in der Materialität des Gegenstandes manifestiert, sondern sich rein relational im „Verhältnis zwischen interpretierendem Subjekt und wesentlich bedeutungsoffenem Objekt“ (Rebentisch 2013:26) definiert. Somit erweist sich ein performativer Repräsentationsbegriff als Grundlage für die Erweiterung des Referenzbereichs von Ekphrasis angemessen, wenn es darum geht, all jene Kunstereignisse einzuschließen, die sich der Einebnung der Grenzen zwischen Kunst und Leben verschrieben haben.

Was fehlt in DeLillos facettenreicher Darstellung von Gegenwartskunst, sind radikal entgrenzte Formen, wie wir sie aus der Konzeptkunst kennen, d.h. solche, die kaum eine

oder keine materielle Form mehr annehmen und deren Differenz zu unser alltäglichen Lebenswelt bewusst gering gehalten wird. Beispiele hierfür wären die Happenings Kaprows oder die Konzeptkunst Robert Barrys. So lautet die Anweisung für ein Happening bei Kaprow: „Vorbeifahrende Autos beobachten: Die Leute stehen auf Brücken, an Straßenecken und beobachten die vorbeifahrenden Autos. Nach zweihundert roten gehen sie weg“ (Graves 2004:87). Eine ähnlich „flüchtige“ Erfahrung stellt sich mit Robert Barrys *During the Exhibition the Gallery will be Closed* (1967) oder *Inert Gas Series* (1969) ein, für die er an verschiedenen ungenannten Orten unsichtbare Gase in die Atmosphäre entließ bzw. sich die Türen der Galerie nie für die Besucher*innen öffneten. Und auch kein Readymade fällt in DeLillos Fiktion in den Gegenstandsbereich der Ekphrasis. Meine These hierzu ist, dass solche radikal de-materialisierten und de-ästhetisierten Kunstformen sich nicht für seine Fiktionalisierungen ästhetischer Erfahrung eignen, für die sowohl die Inszenierung der direkten Begegnung als auch das sinnliche Erleben bedeutend sind. Zwar ist *konzeptuelle* Kunst, wie in *Point Omega*, Gegenstand der Ekphrasis. Konzeptkunst, wie die von Barry, Weiner oder Kossuth, als rein intellektuelle, sprachliche Reflexion einer Idee oder eines buchstäblich unsichtbaren Gegenstandes, bildet im Romanwerk nicht den Ausgangspunkt ästhetischen Erlebens. Mit ihrer Darstellung ließe sich ein Wettstreit der Künste auch kaum mehr inszenieren.

3.2 Ekphrasis als Beschreibungskunst

3.2.1 Ekphrasis als Begriff der Rhetorik

Die Anwendung des Ekphrasis-Begriffs zur Bezeichnung literarischer – und in der Regel lyrischer – Kunstwerkbeschreibungen stellt eine moderne Entwicklung dar, die es in dieser Ausschließlichkeit in der antiken Rhetoriktradition nicht gab. Ursprünglich umfasste der Ekphrasis-Begriff die Darstellung von Lebewesen, Geschehnissen, Orten, Festen und Zeiten; Kunstwerke bildeten zwar keine eigene Referenzkategorie, waren aber durchaus mit gemeint (Graf 1995:144). So gilt Héphaistos' kunstvolle Fertigung des Schildes für Achill in der *Illias* als die älteste bekannte Ekphrasis. Insgesamt wird Ekphrasis in der Antike „außerordentlich weit gefasst: es ist jede Beschreibung. Bildbeschreibung ist keine Sonderkategorie, ja sie kommt als Möglichkeit der Ekphrasis in der Kategorisierung schon gar nicht vor“ (ebd.:145). In dieser weit gefassten Begriffsdefinition von Ekphrasis steht das *wie*, die lebendige Schilderung bzw. der *Anschaulichkeitseffekt* und nicht das *was*, der *Referenzbereich*, im Vordergrund. Das leuchtet ein, bedenkt man, dass die Geschichte der Ekphrasis ihren Anfang in der rhetorischen Tradition der griechischen Kaiserzeit nimmt und Teil der *Progymnasmata*, der Anfängerübungen für den angehenden Rhetor, war.⁵⁰ Erst in der späteren Antike – wegweisend sind hier die *Eikones* von Philostrat als erste Sammlung selbstständiger Ekphrasen – wird Ekphrasis als Bild- und damit Kunstwerkbeschreibung zur eigenen Gattung und erreicht ihre Blütezeit im 6. Jahrhundert.

3.2.2 Der Anschaulichkeitseffekt

Etymologisch setzt sich der Ekphrasis-Begriff aus dem Stamm *phrassein*: „zeigen, bekannt, deutlich machen“ und dem präfix *ekē*: „ein Tun, das ohne Rest an sein Ziel gelangt“ zusammen (Graf 1995:143). Ekphrasis ist ein „völlig und restlos deutlich Machen“, ein beschreibender Text, der das Mitgeteilte anschaulich [...] vor Augen führt“ (ebd.). Abwesendes und Vergangenes soll vor dem ‚inneren Auge‘ der Hörer visuelle Gestalt gewinnen und unmittelbar zur Gegenwart kommen.⁵¹ Darin unterscheidet sich Ekphrasis vom Bericht, der auf eine nüchterne Darstellung des Sachverhaltes zielt (ebd.:145). Das Potenzial sprachlicher Repräsentation zur lebendigen und anschaulichen

⁵⁰ Der Ekphrasis-Begriff findet sich in vier erhaltenen rhetorischen Schulhandbüchern, die zwischen dem 1. und 5. Jh. n. Ch. verfasst wurden. Vgl. dazu Graf (1995:144) und Brassat/Squire (2017:22).

⁵¹ Vgl. dazu auch Definitionen von Webb (2009:193).

Beschreibung wird in der griechischen Rhetorik-Tradition als *enargeia*, in der römischen als *evidentia* bezeichnet. Die Schilderung solle, so Quintilian, auf eine Weise erfolgen, „als wären wir bei den Vorgängen selbst zugegen“ (ebd.). Rhetorische Ekphrasis zeichnet sich über die spezifischen Effekte aus, die bei der Zuhörerschaft erzielt werden sollen: „a sense of wonder and of the immediacy of the described object or scene; an emotive response such as pity or fear and a degree of immersion into the imagined visual“ (Bartsch/Elsner 2007:5, meine Hervorhebung, C.H.).

3.2.2.1 Anschauliche Darstellung: Anschaulichkeit und Repräsentation

Mit dem antiken Anschaulichkeitsdiktum ist ein Erfordernis an die ekphrastische Rede benannt, das ein grundsätzliches Merkmal von Repräsentation bezeichnet: „Representation obviously goes back to the Latin ‘re-praesentare’, to bring before again, to exhibit, to bring into one’s presence what must have been absent, hidden, forgotten, out of focus“ (Grabes 2009:3). Repräsentation als Akt, der etwas, scheinbar buchstäblich, in einem zeitlichen und räumlichen Sinn gegenwärtig macht, gründet sich auf ein mimetisches Repräsentationsverständnis, das von der Annahme einer Ähnlichkeitsbeziehung getragen ist. Das Diktum der Anschaulichkeit setzt ganz auf die Transparenz des Trägermediums, das seine Rolle als vermittelnde Instanz zu verschleiern sucht und auf diese Weise die emotionale und affektive Mobilisierung der Zuhörerschaft garantieren soll. So bescheiden Ekphrasis als wirklichkeitsnahe Beschreibung zunächst erscheinen mag, offenbart sie sich in der Forderung nach lebendiger Anschaulichkeit doch als hohe Kunst.

Als Beschreibungskunst oder *Visualisierungstechnik* sind der antiken Ekphrasis zwei Relationen implizit: „die Analogie zwischen Sprache und Bild [und] die Ähnlichkeit zwischen Darstellung und Gegenstand“ (Angehrn 1995:61). Die erste Relation verweist bereits weiterführend auf die Konzeption des Verhältnisses der Künste in der Antike als *Schwesternkünste*: Die Fähigkeit der Sprache, Bilder zu erschaffen und in Bildern zu erzählen und damit die Möglichkeit, Wort- und Bildkunst analog zu begreifen, wurde in der griechischen Kultur immer wieder hervorgehoben. Die Idee ihrer wechselseitigen Verwandtschaft findet Ausdruck im Ausspruch des Dichters Simonides von Keos (6./5. Jh. v. Chr.), dass die Malerei eine stumme Dichtung und die Dichtung eine redende Malerei sei, und in Horaz’ *ut pictura poesis* (Graf 1995:147). Mitchell beschreibt diese Konzeption des Verhältnisses der Künste als „ekphrastische Hoffnung“ (1994:153). Im Vertrauen auf die bildschöpferischen Fähigkeiten der Sprache und der gelungenen

Vergegenwärtigung des Gegenstands vor dem inneren Auge der Zuhörer wird das Verhältnis von Dichtung und Malerei als „vital, mutually illuminating, and richly parallel“ gefasst (Cheeke 2010:21).

Die zweite Relation bezieht sich auf das Verhältnis von Darstellung und Gegenstand. Als „Kunst, mit Worten zu malen“ wird Ekphrasis als Beschreibung „in *Analogie* zum Bild verstanden – das Verhältnis Beschreibung/Beschreibungsgegenstand ist analog dem Verhältnis Bild/abgebildeter Gegenstand –, und das Bild seinerseits verhält sich über eine bestimmte Relation der *Ähnlichkeit* oder Nachahmung zu seinem Gegenstand“ (Angehrn 1995:59). Ekphrastische Rede stellt sich als Versuch der Sprache dar, „die seit der Antike gegenüber dem Bild zugesprochene mimetische Unterlegenheit zu überwinden“ (Brassat/Squire 2017:65). Dem Bild wird – das machen Bilderverbot und Bilderverehrung gleichsam deutlich – eine größere Potenz in der Vergegenwärtigung des Abwesenden zugesprochen. Zwar mag die Sprache dem Bild in der Bewertung ihrer Übersetzungsleistung als Schwesterkunst gleichgestellt sein, jedoch wird der verbalen Darstellung nicht die gleiche Potenz bescheinigt, da das antike Repräsentationsverständnis sich zentral über die Idee einer Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Darstellung und Gegenstand definiert:

In Wahrheit unterstellt die Analogie [der Schwesternkünste] zweierlei: dass es zum Wesen der Bilder gehört, das Wirkliche gleichsam im Spiegel wiederzugeben, und dass eine solche Wiedergabe das Vorbild der Sprache sei. Der Leitfaden dieser Konzeption ist die Idee der Nachahmung der Darstellung durch Ähnlichkeit, der Vergegenwärtigung/Repräsentation des Wirklichen in seinem Abbild, wobei diese zweite Präsenz ganz unterschiedlich eingeschätzt wird: als Abfall vom Wahren und schierer Schein oder als vollendetes, oft geradezu problematisches Herbeiführen in anschauliche Gegenwart. (Angehrn 1995:59-60)

Diese „zweite Präsenz“ von Repräsentation stellt die Eigenschaft von Repräsentation als Akt der Stellvertretung und damit Vertretungsverhältnis heraus, „carrying the sense of making present again by means of a simulacrum and thus aligning the concept of representation with notions of illusion“ (Prendergast 2000:4-5). Repräsentation als Stellvertreterakt kann darauf gerichtet sein, als Simulacrum die Illusion einer Anwesenheit zu erzeugen; grundsätzlich gibt es aber viele verschiedene Möglichkeiten der Gestaltung: „In this wider sense of representation as standing for, representation can be said in theory to cover the whole field of culture (that is, all semiotic systems from traffic lights to wedding rituals)“ (ebd.:5). Diese komplementären Eigenschaften von Repräsentation als Ähnlichkeits- und Vertretungsverhältnis kommen im

Repräsentationsakt, gleich einer Unschärferelation, unterschiedlich zum Tragen. Die beiden, für das antike Ekphrasis-Verständnis noch so grundlegenden Relationen – die Analogie zwischen Sprache und Bild, das Ähnlichkeitsverhältnis zwischen Darstellung und Gegenstand – erweisen sich im Verlauf der Geschichte westlicher Repräsentation als brüchig. Mit dem Verlust der absoluten Autorität des Anschaulichkeitsdiktums und dem zunehmenden Bewusstsein des ambivalenten Bezugs zwischen Wort und Bild, verändern sich auch die Bedingungen und Funktion von Ekphrasis grundlegend. Die semiotischen bzw. symbolischen Aspekte von Repräsentation rücken stärker in den Vordergrund, die den arbiträren, konventionellen Charakter des Verweiszusammenhangs hervorheben. Statt auf die Kraft deskriptiver Darstellung zu vertrauen und das Objekt in den Mittelpunkt ekphrastischen Schreibens zu stellen („to make us see“), rückt der Stellvertretungsakt selbst ins Zentrum der Darstellung. Seine Struktur wird thematisiert, die Reflexion bezieht sich nicht mehr – oder nicht primär – auf das *was* der Darstellung, das zu repräsentierende Objekt, sondern das *wie*, den Akt der Repräsentation selbst, seine Struktur und Ordnung. Unter postmodernen Bedingungen spiegelt sich das „magische“ Re- von Repräsentation in den endlosen Projektionsflächen des Barthschen „Funhouse“, wobei dieser unendliche Regress die Ausgangsbasis bereitet, auf der Ekphrasis als Remedialisierung operiert.

3.2.2.2 Lebendige Vorstellung: Anschaulichkeit und Emotion

Das Diktum der Anschaulichkeit verweist uns des Weiteren auf das, für die rhetorische wie literarische Ekphrasis, so wichtige Ziel der emotionalen Affizierung des Publikums – eines intensiven ästhetischen Erlebens. Denn die Aktivierung der Bildkraft der Sprache ist kein Selbstzweck: *enargeia* ist „ein Mittel der Persuasion durch Gefühlsweckung; sie wirkt suggestiv“ (Sabel 1999:137).

Als affektiv wirksame, das Beschriebene unter Umgehung des Intellekts in die Seele einprägende Visualisierungstechnik macht die Ekphrasis Nicht-Gegenwärtiges innerlich präsent; sie evoziert Phantasiebilder (*phantasai/visiones*), in deren Bildlichkeit Wahrnehmungen, Vorstellungen und Erinnerungen konvergieren. (Brassat/Squire 2017:64)

Das Wissen um die „paradoxe Unmittelbarkeit“ von Ekphrasis (Krieger 1995:44), die Einsicht also, dass „Ekphrasis eine Kunst des Scheins und der Vorspiegelung ist – des ‚beinahe Sehens durch Hören‘“ (Brassat/Squire 2017:67) – und es buchstäblich unmöglich ist, die ekphrasierte Sache selbst vor die Augen zu rufen, wird schon in den *Progymnasmata*

thematisiert. Hier zeigt sich die Herkunft des Ekphrasis-Begriffs aus der stoischen Philosophie, für die die Vorstellung der *phantasia* als dem ‚inneren Vorstellungsvermögen‘ grundlegend war (ebd.:66). Entscheidend für die Evokation emotional und affektiv wirksamer Vorstellungsbilder ist aber nicht nur die rhetorisch kunstvolle Beschreibung, ob es sich nun um die Schilderung eines Ortes, ein Festes oder eines Kunstgegenstands handelt. Vielmehr muss der Sprecher seine innere Ergriffenheit selbst in die Darstellung einfließen lassen. Im Rückgriff auf eine, die Ekphrasis-Tradition begründende Predigt des Asterios (4. Jh.), in der ausführlich ein Bild mit der Darstellung des Martyriums der Heiligen Stephania beschrieben wird, führt Fritz Graf vor, dass die Schilderung der emotionalen Bewegtheit des Sprechers durch das Kunstwerk von zentraler Bedeutung ist. Die ausführliche Bildbeschreibung in der Predigt „bietet im Grunde nur einen bemerkenswerten Zug – die Rolle der Affekte“ (Graf 1995:154). Der distanzierte Ton schlägt um in einen emotionalen – Sprachlosigkeit, Tränen und starke Gemütsbewegungen werden den Zuhörer*innen geschildert. Exemplarisch demonstriere die Bildbeschreibung, so Graf, dass die „Enargeia eben *affectus*, Pathos, produziert“ (ebd.:154). In der Darstellung innerer Bewegtheit drückt sich das ästhetische Erleben des Sprechers aus: ekphrastische Rede gestaltet sich als Dramatisierung des imaginären Transfers, der das Objekt der Darstellung als ästhetisches Objekt konstituiert. Für Sprecher*innen wie Zuhörer*innen gilt an dieser Stelle jedoch noch, dass sich die Aktivierung der Vorstellungskraft und Affizierung der Affekte primär über die Anschaulichkeit der Darstellung herstellt, die mimetisch ist, d.h. sich auf eine Welt oder Wirklichkeit bezieht und in dieser Bezugnahme nach Kriterien der Wahrheit bewertet wird.

Die Gemütsbewegung rührt nicht einfach vom Bildinhalt her – sie kommt von daher, daß durch die Faktur des Bildes und seinen Charakter als Kunstprodukt hindurch, die gerade jetzt direkt eingebracht werden, die blutige Realität, die das Bild abbildet, in völliger Wahrheit und Anschaulichkeit sichtbar wird: dem Maler gelingt es trotz der Distanz, auf die der Redner gerade jetzt verweist, das Geschehen fühlbar zu machen. (ebd.:154)

Die Inszenierung emotionaler Bewegtheit ist zentral für die Ekphrasen DeLillos. Indem er die Darstellung ästhetischen Erlebens durch eine Reflektorfigur perspektiviert, schafft er sich die Möglichkeit einer konzeptuellen Zurichtung des Kunstwerks, die selbst wiederum als eine Form der Kunstkritik zu lesen ist. Durch die personale Erzählsituation setzt er die Leser*innen deutlich in eine (meta)reflexive Distanz zur Darstellung.

Der Verweis auf die Bedeutung des inneren Vorstellungsvermögens soll an dieser Stelle dazu genutzt werden, um auf die Differenzierung von Vorstellung und Darstellung hinzuweisen. Sie fallen zwar im Begriff der Repräsentation zusammen, bilden jedoch keine Einheit, sondern begründen ihre Doppelstruktur. Letztere wiederum ist Bedingung für den imaginären Transfer und damit der Konstitution des ästhetischen Objekts. Der Differenzierung entspricht jene zwischen mentalen, inneren Bildern und äußeren, medialen Bildern. Ob wir es nun mit einer anschaulichen Rede oder einem tatsächlichen Bild zu tun haben – eine performative Transferleistung in Bezug auf die eigene Vorstellungswelt seitens der Rezipient*innen ist immer nötig, um das Objekt als ästhetisches Objekt zu konstituieren und „lebendig“ werden zu lassen. Auch Bilder müssen im Zusammenspiel sichtbarer und unsichtbarer Elemente produziert werden, womit aber nicht gesagt ist, dass der Transformationsprozess, der visuellen und verbalen Darstellungsformen eigen ist, auch strukturgleich ist: „[P]ictorial representation – and especially film – have [a special impact] on us: they are wonderfully effective in mobilizing and articulating imaginary elements, from individual affect to trauma, and in hiding them, at the same time, behind the immediate experience of the image“ (Fluck 2003:39). Schon der antike Mimesisbegriff operiert auf der Grundlage einer Differenzierung zwischen mentalen und medialen Bildern, so dass sich Anschaulichkeit und Ähnlichkeit immer unter den Bedingungen des „als ob“ realisieren. Die Kritik Platons in der *Politeia* bezieht sich gerade darauf, dass Kunst als ontologisch drittrangige Nachahmung einer Nachahmung sich „nicht auf das Seiende, sondern das Erscheinende“ (Rohr 2004:61) bezieht. Ähnlichkeit wird immer relativ, als *bis zu einem gewissen Grad ähnlich* verstanden:

Finally, the only function of pictures and *mimemata* is to be similar to a certain extent to the things represented (Plato's *Sophist* 240B). Pictures and *mimemata* are made in order to be seen or heard and thereby produce mental images of individual things they themselves are not. Thus, pictures and *mimemata* are man-made things intended to raise mental images of individual things with their contingent shapes and qualities in the minds of their listeners and spectators. This is their essence or true nature. (Sörbom 2002:22)

Insofern ist der Anschaulichkeitseffekt auch nur bedingt mit Roland Barthes' „Realitätseffekt“ zu vergleichen, zumindest was die Wirkung des naturalisierten Zeichengebrauchs angeht.⁵² Die anschauliche Rede wird nicht in dem Glauben

⁵² Zum Vergleich zwischen Anschaulichkeitseffekt und Realitätseffekt siehe Fowler (1991:26). Der Vergleich zwischen Anschaulichkeits- und Realitätseffekt soll nicht nahelegen, dass die Entdeckung der Naturwiedergabe in der griechischen Kunst programmatisch vergleichbar mit dem Realismus oder

vorgetragen, die Zuhörer*innen könnten in einen quasi-halluzinatorischen Zustand versetzt werden, in dem sie die Dinge scheinbar tatsächlich vor sich zu haben glauben. Denn die Differenzierung zwischen sprachlichen und visuellen Zeichen, zwischen Vorstellungsbild und Objekt lässt eben jene imaginäre Verschränkung von Zeichen und Objekt seitens der Leser*innen nicht zu, die den Realitätseffekt ausmacht.⁵³

Naturalismus ist bzw. eine Analogie bezüglich der Motivation für die Verwendung eines mimetischen Darstellungsmodus gezogen werden könnten.

⁵³ Zu dieser Kritik an Barthes Realitätseffekt siehe Prendergast (1986:71).

3.3 Ekphrasis als Kunstbeschreibung

3.3.1 Der Referenzbereich von Ekphrasis

Von der Antike bis zur Postmoderne hat es in der Geschichte des Ekphrasis-Begriffs eine Bedeutungsverlagerung vom wesentlichen Kriterium der anschaulichen Beschreibung zur Kunstwerkbeschreibung gegeben. Ekphrasis wird heute nicht mehr über ihren Effekt, sondern über den enger gefassten Referenzbereich definiert. Auch wenn Einigkeit in der Forschung über diese Bedeutungsverlagerung besteht, ist umstritten, ab wann genau Ekphrasis als Bild- bzw. Kunstwerkbeschreibung definiert wird. Für eine Mehrzahl von Forscher*innen markiert die Spätantike den Ausgangspunkt für die Tradition der Ekphrasis als Kunstwerkbeschreibung, da hier erstmalig mit den *Eikones* des Philostrat d. Ä. (ca. 3 Jh. n. Chr.) eine eigenständige Sammlung von Ekphrasen vorliegt.⁵⁴ Bernhard Scholz widerspricht dieser Lesart der *Eikones*, da die Bilder nicht als Kunstwerke so bedeutsam gewesen seien, sondern aufgrund ihrer lebensechten Darstellung ‚realer‘ Gegenstände – „as if they were present *in vivo*“ (Scholz 1989:82). Bis in die Renaissance habe die antike Konzeption von Ekphrasis als „anschauliche Form der Beschreibung eines beliebigen Gegenstandes“ Gültigkeit gehabt (ebd.:83). Für eine Reihe von Forschern schließlich konvergieren die Tradition der Ekphrasis und die der Kunstwerkbeschreibung de facto erst mit dem von Leo Spitzer in den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts veröffentlichten Aufsatz zu Keats’ „Ode on a Grecian Urn“ (Webb 2009:33). Hier definiert Spitzer Ekphrasis als „poetic description of a pictorial or sculptural work of art“, als eine „reproduction through the medium of words of sensuously perceptible objects d’art“ (1955:207). Nach Spitzers Definition bezeichnet Ekphrasis keine Form der Rede mehr, sondern ein *Genre*, so dass die verbale Repräsentation ausdrücklich *literarisch* und Ekphrasis damit zu einem Begriff der Literaturwissenschaft geworden ist.

Mit der Entscheidung, den Referenzbereich von Ekphrasis auf die Darstellung von Kunstwerken zu beschränken, gilt es nun zu bestimmen, was als Kunst zu definieren ist. Schon mit der Verwendung des *Werk*begriffs stellt sich eine gewisse Schiefelage ein, will man Gegenwartskunst in den Referenzbereich von Ekphrasis aufnehmen. Um der postmodernen Neubestimmung von Kunst gerecht zu werden, wird hier von „künstlerischen Arbeiten“ oder schlicht „Kunst“ gesprochen.

⁵⁴ Vgl. Brassat/Squire (2017:64), Webb (1999:14), Graf (1995:153).

In seinen Darstellungen von Kunst zeigt sich DeLillo als „art enthusiast with a taste for the avant-garde“ (Hetman 2015:73). Es findet sich eine große Vielfalt von Kunstwerken in seinen Romanen, „from medieval painting to postmodern sculpture and concept art, from classic avant-garde cinema to underground clips, from documentary photography to pop art a la Warhol“ (Schneck 2007:105). In der DeLillo-Forschung haben sich, mit Ausnahme der Arbeit von Hetman, die Entgrenzungstendenzen in der Gegenwartskunst in ihrer theoretischen und konzeptuellen Bedeutung für den Ekphrasis-Begriff bisher kaum niedergeschlagen.

Although much has been written about the significance of art in DeLillo’s novels, the question of how literature incorporates representational and non-representational works of art remain largely unaccounted for academically. (Hetman 2015:72)

Im Folgenden sollen zwei verschiedene Definitionen zur Bestimmung des Referenzbereichs vorgestellt werden. Im Gegensatz zur Definition Heffernans vollzieht Clüver in seiner Definition von Ekphrasis als „text composed in a non-verbal sign system“ (1997:26) jene Entgrenzungsbewegung nach, die für das Verständnis von Gegenwartskunst so entscheidend ist.

3.3.1.1 Ekphrasis als verbale Repräsentation visueller Repräsentation

Der große Einfluss der Definition Heffernans von Ekphrasis als „verbal representation of visual representation“ (1993:3) ist sicherlich auch dem poststrukturalistischen Interesse an doppelten Repräsentationsstrukturen geschuldet. Seine Definition, mit der der Referenzbereich ausschließlich auf „works of representational art“ (ebd.) begrenzt ist, ist die in der neueren Forschung am häufigsten zitierte. Sie wird sowohl von W.T.J. Mitchell, als auch in der DeLillo-Kritik mehrfach übernommen.⁵⁵ Das Charakteristikum der doppelten Repräsentationsstruktur bildet für Heffernan die Grundlage, um Ekphrasis als literarischen Modus zu definieren. Aus ihr, bzw. der „representational friction“, die sie erzeugt, leitet er die alles ekphrastische Schreiben bestimmende „paragonal energy“ (ebd.: 6) ab.

Because it verbally represents visual art, ekphrasis stages a contest between rival modes of representation: between the driving force of the narrating word and the stubborn resistance of the fixed image. (ebd.)

⁵⁵ Mitchell (1994:152), Schneck (2007:103), Apitzsch (2012:57).

Die medienästhetischen Zuschreibungen, die hier in Bezug auf verbale und visuelle Repräsentationen vorgenommen werden, setzten sich in geschlechterspezifischen Zuschreibungen, als „gendered antagonism“ (ebd.), fort. Die doppelte Repräsentationsstruktur von Ekphrasis bildet die Basis des Vergleichs für Heffernans diachrone Studie, in der literarische Werke von der Antike bis zur Postmoderne Gegenstand der Interpretation sind. Von Homer bis Ashbery sei ekphrastischem Schreiben gemein, dass es selbstreflexiv die Scheinhaftigkeit von Repräsentation als Akt der Stellvertretung thematisiere – auch wenn es dabei beachtliche Unterschiede zu berücksichtigen gäbe.

Describing the ploughmen depicted on Achilles' shield, Homer writes, "The earth darkened behind them and looked like earth that has been ploughed / *though it was gold.*" Homer thus reminds us that he is representing representation, and by explicitly noting the difference between representation and reality, he implicitly draws our attention to the friction between the fixed forms of graphic representation and the narrative thrust of his words. (1991:301)

Mit dem Hinweis auf die „eigentliche“ Materialität des Schildes (bei dem Schild handelt es sich ja um ‚notional‘ Ekphrasis), erinnere Homer uns an das, was es (in doppelter Hinsicht) *nicht* ist und hebe damit die Unhintergebarkeit der Differenz hervor, die konstitutiv für jeden Repräsentationsakt ist. Ähnlich, aber ungleich radikaler dekonstruiere John Ashbery dann in seiner Ekphrasis des Selbstporträts Parmigianinos den mimetischen Repräsentationsanspruch. Damit verweise jede Ekphrasis mehr oder weniger explizit auf die „inseparability of representation and misrepresentation“, wobei visuelle und verbale Darstellungsformen so gegeneinander ausgespielt werden, „that neither one of them can ever fully represent being – no matter how near the goal they come“ (ebd.:307). Hier zeigt sich, dass Heffernan das Durcharbeiten medienspezifischer Zuschreibungen – sowohl in ästhetischer wie sozio-politischer Hinsicht – im Sinne des von Mitchell geprägten Begriffs der „ekphrastischen Ambivalenz“ als charakteristisch für den Modus definiert.

Heffernan versteht, ebenso wie Krieger, Ekphrasis als verbale Nachahmung eines maler- oder bildhauerischen Objekts (Krieger 1995:42). Insofern ist sein Beispiel postmoderner Ekphrasis glücklich gewählt, denn Ashberys Langgedicht „Self-Portrait in a Convex Mirror“ widmet sich einem manieristischen Gemälde. Das Objekt der Ekphrasis ist also nicht selbst postmodern, sondern fügt sich als „representational art“ recht mühelos in Heffernans Definition des Referenzbereichs von Ekphrasis. Für dessen

Definition differenziert er zwischen „iconicity and pictorialism [...] aim[ing] primarily to represent natural object and artifacts“ und Ekphrasis (1991:299).

But ekphrasis differs from both iconicity and pictorialism because it explicitly represents representation itself. What ekphrasis represents in words, therefore, must itself be *representational*. The Brooklyn Bridge may be considered a work of art and construed as a symbol of many things, but since it was not created to represent anything, a poem such as Hart Crane's 'The Bridge' is no more ekphrastic than Williams's 'The Red Wheelbarrow'. (1993:4)

Die Brooklyn Bridge und der rote Karren werden als rein funktionale Gebrauchs- oder Alltagsgegenstände qualifiziert, die nicht über sich selbst hinaus verweisen. Aufgrund des fehlenden Zeichencharakters und der Zuordnung zu einem übergeordneten Repräsentationscode/-system, sind sie nicht darstellend und erfüllen damit ein grundsätzliches Merkmal von Repräsentation nicht. Mit diesen Beispielen macht Heffernan deutlich, dass er Repräsentation in einem mimetisch-abbildenden Sinne versteht. Bei den von ihm gewählten Gegenständen der Ekphrasis – ob „notional“ oder „real“ – handelt es sich stets um solche, bei denen „die Verbindung mit der geistigen Welt des Sprachhumanismus (eminente Mythen, religiöse Offenbarungen und historische Ereignisse)“ (Boehm 2004:19) noch aufrechterhalten wird. Nun braucht es gar nicht erst den Verweis auf die vielfältig entgrenzten Formen der Gegenwartskunst, auf Konzeptkunst, Arte Povera, Land Art, Happening und Performance, um die Relevanz eines mimetisch fundierten Repräsentationsbegriff für Ekphrasis – und insbesondere postmoderner Ekphrasis – in Frage zu stellen. Schon die Moderne bedeutet hier eine Zäsur. Der „narrative Impuls“ von Ekphrasis verliert sich bereits in den abstrakten Farbflächen und geometrischen Formen des Abstrakten Expressionismus und Kubismus (Heffernan 1999:27).⁵⁶ Obwohl Heffernan Ekphrasis ausdrücklich als doppelte Repräsentationsstruktur definiert, wendet er den Begriff schließlich doch auch auf Abstrakte Kunst an. Hier wird der Repräsentationsbegriff nicht in einem referenziellen Sinne verwendet, sondern synonym mit „Bedeutung“ oder „Sinn“ gebraucht.

Though reproductions as well as frequent exhibitions give all our eyes ready access to the works of modernists such as Piet Mondrian and Jackson Pollock, most of us can hardly see what these works are – what they do, what they 'announce,' what in any sense they represent – without the aid of words. So far

⁵⁶ Christa Buschendorf widerspricht Heffernans Einschränkung des Referenzbereichs auf mimetische Kunstwerke und zeigt, dass der Ekphrasis-Begriff auch nach der Abkehr vom Mimesis-Prinzip, wie in Frank O'Haras lyrischer Darstellung der abstrakt-expressionistischen Werke Jackson Pollocks und Helene Frankenthalers, noch Erkenntnispotential bereithält (2001).

from silencing the critic, then, abstract art provokes and demands at least as much commentary as any of its precursors. (1999:28)

Heffernan wechselt hier in seiner Argumentation die Ebenen: Auf der einen Ebene geht es um Repräsentation als Darstellung eines Gegenstandes, der sich im Falle des abstrakt-modernistischen Kunstwerks dem „narrativen Impuls“ von Ekphrasis durch die Wahl nicht-figurativer Darstellungsinhalte widersetzt und stattdessen die Materialität des Mediums und den prozessualen Charakter des Schaffensprozesses herausstellt. Auf der anderen Ebene geht um Repräsentation als Akt der Sinnstiftung und Interpretation, also um Bedeutungszuweisung qua Ekphrasis. Diese beiden Ebenen sind nicht voneinander zu trennen, verweisen aber auf unterschiedliche Funktionen: Das Kunstwerk wird interpretiert und damit zum „Repräsentanten“ (im Sinne von Bedeutungsträger oder Stellvertreter) für etwas.

Heffernans Ekphrasis-Definition, „simple in form but complex in its implications“, markiert die „visuelle Repräsentation“ nicht explizit als künstlerische, ebenso wie die „verbale Repräsentation“ nicht ausdrücklich als literarische definiert wird (1993:3). So sind bei ihm denn auch kunstwissenschaftliche und literarische Ekphrasis Gegenstand der Interpretation. Seine bündige Definition, die bei ihm zwar praktisch ausschließlich auf das Verhältnis von Literatur und bildender Kunst Anwendung findet, erlaubt eine Ausweitung des Referenzbereichs auf jegliche Form visueller Darstellung. Sowohl Peter Schneck als auch Julia Apitzsch verwenden den Begriff, um DeLillos Verarbeitung jener „Schlüsselmomente der amerikanischen Geschichte“ zu analysieren, „die sich als ikonische Medienbilder in das kollektive Gedächtnis eingebrannt haben“ (Apitzsch 2012:18). In einem nächsten Schritt weiten sie den Referenzbereich von Ekphrasis auf jegliches Material der visuellen Kultur aus, wobei Peter Schneck in der Korrelierung verschiedener visueller Formate das spezifische Merkmal von DeLillos visueller Poetik sieht (2007:104). Ziel der Korrelierung visuellen Materials unterschiedlichster Provenienz sei es, so Schneck, „to expand the effect and function of literary descriptions of visual representation – i.e. what is commonly called ekphrasis“ (ebd.:103). Apitzsch, deren ausdrücklicher Schwerpunkt die ikonischen Medienbilder der US-amerikanischen Geschichte bilden, bezeichnet mit Ekphrasis schließlich „jede literarische Darstellung einer visuell-anschaulichen Szene [...]: vom beeindruckenden Naturschauspiel zur architektonischen Analyse oder visuell-stimulierten detailgetreuen Alltagsbeobachtung“ (2012:59). Wird in dieser Arbeit Ekphrasis ausschließlich auf Kunstdarstellungen bezogen, so werden verschiedene Markierungstechniken bestimmt, die eine solche Klassifizierung plausibilisieren (dazu später mehr). DeLillos poetische

Auseinandersetzung mit ikonischen Medienbildern wird dadurch nicht ausgeklammert, sondern ist im Rahmen der Definition von Ekphrasis als Remedialisierung integraler Bestandteil der Analyse des ästhetischen Diskurses. Die literarische Verarbeitung von Fotografien oder Filmaufnahmen bedeutender historischer Ereignisse (das Kennedy-Attentat oder die Anschläge vom 11. September) sind nicht oder nicht *primär* in der ersten Instanz ihrer Übersetzung von Bild zu Wort von Interesse; im Vordergrund steht die Wiederholung, Neuinszenierung und Kontextualisierung des medialen Bildes im Gemälde, der Videoinstallation oder Performance, die Gegenstand der Ekphrasis sind. Die sich aus dieser Beschränkung erschließende Meta-Ebene scheint mir besser geeignet, die Differenz zwischen Medien- und Kunstbild und die damit verbundenen Implikationen bezüglich der Definition des Ästhetischen herauszuarbeiten. Heffernans Idee der doppelten Repräsentationsstruktur bleibt grundsätzlich instruktiv für diese Arbeit: Zum einen, weil visuelle Repräsentationen zwar nicht ausschließliche, aber weiterhin wichtige Gegenstände der ekphrastischen Darstellungen sind (den Bildern Morandis und Richters, der Videoinstallation, dem Foto des Falling Man). Zum anderen ist die Idee der doppelten Repräsentationsstruktur instruktiv für ästhetische Verfahren, die sich durch Remedialisierung und Hybridisierung auszeichnen. Nur dass sich hier die Verdopplung medialer Übertragungsprozesse als prinzipiell unabschließbare Potenzierung der stetigen Re-produktion der Bilder darstellt und damit eine Entgrenzung bedeutet.

3.3.1.2 Die Moderne als Zäsur: Ekphrasis im Zeichen der Abstraktion

Wie aber kommt Beschreibung ans Ziel, wenn keine Geschichten mehr zu erzählen sind, keine Körperbewegungen mehr Gefühle schildern wollen? Scheitert die Einsicht in die Strategie der Ekphrasis an Phänomenen der Moderne? (Boehm 2014:31)

Die Ästhetik der Moderne ist eine Ästhetik der Reinigung und des Purismus, der Grenzziehung zwischen den Künsten (Medienspezifitätstheorien). Sie ist motiviert von dem Bestreben, „die einzelnen Sinnesvermögen (und ihre Ausdrucksformen) zu thematisieren, sie voneinander zu scheiden, ihre genuinen Potentiale zu erkunden“ (ebd.:19). Clement Greenbergs kunsttheoretische Positionen können an dieser Stelle exemplarisch für diesen modernistischen Medienpurismus angeführt werden, dem nach Mitchell eine Konzeption des Verhältnisses der Künste im Sinne „ekphrastischer Furcht“ entspricht. Als Vertreter einer gereinigten Kunst nach Vorbild des Abstrakten Expressionismus arbeitet Greenberg das spezifische Potenzial visueller Darstellung in

der Zurückweisung alles Literarischen heraus und illustriert damit einmal mehr, dass die „historische Lehre der Moderne [...] in der wachsenden Distanz [besteht], die Wort und Bild zu- und füreinander einnehmen“ (ebd.:18).⁵⁷ Erst in der Ablehnung jeglicher Besetzung der Bildoberfläche mit Themen und gegenständlichen Inhalten komme die Malerei nach Greenberg zu „sich selbst“; ihr ästhetisches Potenzial gewinne sie aus der Entfernung aller illustrativen Elemente aus dem Bild. Die ästhetische Erfahrung des Mediums Malerei definiert er als eine physische, d.h. sinnliche – im Gegensatz zur Literatur, die „immateriell“ ist, sich primär auf das verstehende Bewusstsein der Rezipienten richtet. Während Literatur „subject matter at its most oppressive“ sei und sich allein an den Intellekt richte (Greenberg 1986:28), gelte für Malerei und Plastik: „For the visual arts the medium is discovered to be physical; hence pure painting and pure sculpture seek above all else to affect the spectator physically“ (ebd.:33). Dieser Definition der Mediengebundenheit ästhetischer Erfahrung entspricht die Herausarbeitung spezifisch physischer Eigenschaften des Mediums, wie der Planheit der Leinwand, welche durch die Verwendung reiner Farbe und einfacher Formen freigestellt werden soll. Gemäß des von ihm propagierten Diktums der Abstraktion entthront Greenberg im Wettstreit der Künste die Literatur zugunsten der Musik, die als „reine“ Kunst „furthest removed from imitation“ (ebd.:24) sei.⁵⁸ Auch Greenbergs Schülerin Rosalind Krauss definiert die Ablehnung alles Narrativen, für die emblematisch das Raster steht, als Kennzeichen der Moderne:

Surfacing in pre-War cubist painting and subsequently becoming ever more stringent and manifest, the grid announces, among other things, modern art's will to silence, its hostility to literature, to narrative, to discourse. (1979b:50)

Moderne Malerei fordere, so Boehm, nicht wie die figurative einen Modus „konstatierenden Wahrnehmens“, der sich im Rückbezug auf ein gemeinhin verbürgtes (Vor)Wissen entfalte, sondern richte ihren Fokus auf die Prozessualität des Wahrnehmungsaktes selbst, was in Max Imdahls Formel des „sehenden Sehen“ zum Ausdruck komme.

⁵⁷ Neben Kubismus und Abstraktem Expressionismus werden auch immer wieder die Sprach- oder, wie Mitchell sie nennt, Metabilder René Magrittes herangezogen, um aufzuzeigen, dass die Moderne eine Zäsur für die Bedingungen und Möglichkeiten der Bildbeschreibung darstellt. Sein „Les trahison des images“ (1929) veranschauliche eben jene „Kluft zwischen der Evokationskraft des Ikonischen und der Aussagefähigkeit der Sprache“, in die Ekphrasis als Versprachlichung von Visualität nun zu stützen droht (Boehm 2014:22). Vgl. dazu auch Mitchell (1994:65ff) und Cheeke (2010:25ff).

⁵⁸ Greenberg differenziert zwischen Literatur und Lyrik, wobei er Letztere aufgrund ihrer Nähe zur Musik in ihrem Verhältnis zu den Bildenden Künsten als weniger repressiv beurteilt (1997:57-61).

Diese Scheidung eines konstatierenden Wahrnehmens (dessen Einsichten sprach- und begriffsförmig, d.h. beschreibbar sind), von einem sich realisierenden Sehen, das sich wenig an dingliche Sachverhalte hält, sondern die freien visuellen Latenzen am Gegebenen vollzieht, bedeutet auch für die Kunst der Beschreibung einen Einschnitt. [...] Das sehende Sehen ist sachfern, weil es sich nur im Vollzug entfaltet. Es stellt nicht fest, sondern involviert den Betrachter in einem Prozess, in dem er nicht Sichtbares wahrnimmt, sondern die Sichtbarkeit – nach Maßgabe der vom Künstler formulierten Spielräume – allererst entwickelt. (Boehm 2014:19)

Zunächst ist einschränkend festzuhalten, dass diese zwei unterschiedlichen Modi des Sehens eine Unterscheidung im Hinblick auf die Formung mentaler Vorstellungsbilder implizieren, die immer nur eine des *Grades*, nicht aber der *Art* sein kann. Kein Text, kein Bild erschöpft sich in der Repräsentation vorgegebener Gegenständlichkeit, so dass auch der Modus des „konstatierenden Sehens“ eine performative Leistung seitens der Rezipient*innen fordert (Vgl. Iser 2014:481). Boehm trägt dieser Tatsache mit seinem Begriff des „ikonischen Kontrasts“ Rechnung, der die Differenz bildlicher Darstellung als „Verkörperung“ und „Vertretung“ (ikonischer Ineinssetzung und ikonischer Unterscheidung) bezeichnet (1994b:331). So bedarf jede visuelle Repräsentation, wie grundsätzliche *jede* Repräsentation, einer Übersetzungsleistung durch die Rezipient*innen, da „Negation [...] die Grundlage aller bildlichen Erscheinungen“ ist (ebd.:340). Bildet diese Differenzierung, ob nun im Hinblick auf abstrakte oder mimetische Kunst, die Grundlage des performativen Repräsentationsbegriffs, so zeigt sich in der hervorgehobenen Bedeutung des prozessualen Charakters des Rezeptionsaktes doch eine wichtige Verschiebung für Ekphrasis als Form der Beschreibung. Ekphrasen haben zwar immer ein „Gefälle zwischen Fakten und Affekten zustande zu bringen“, d.h. sie müssen darstellen was „ist“ und wie es „wirkt“, so dass sie „auf Sachverhalte und auf die dem Bild eigentümliche Form des Vollzugs“ rekurren (Boehm 2014:29,24). Indem das abstrakte Bild aber die Möglichkeiten referenzieller Zuschreibungen zurückdrängt, eröffnet es einen unbegrenzteren Spielraum, der in seiner Potenzialität die performative Leistung des Rezeptionsaktes in den Vordergrund rückt. Damit kann eine Verschiebung in der Gewichtung der doppelten Aufgabe von Ekphrasis abgeleitet werden: Die Lebendigkeit von Ekphrasis erschöpft sich nun nicht mehr primär im Ideal einer möglichst vollständigen verbalen Abbildung, sondern gewinnt als Beschreibung eben jenes Vollzugs, der als „imaginärer Transfer“ eine Beschreibung der ästhetischen Erfahrung ist, verstärkte Bedeutung. Die Potenzialität abstrakter Repräsentation schlägt sich in literarischen Kunstbeschreibungen der Moderne formal als „analoge Strukturierung“ nieder (Robillard 1998:61). „Beschreibung“ meint hier „a high

degree of structural similarity to the artwork“ (ebd.:61), so dass sich der enargeia-Effekt über diese analoge Strukturierung herstellt. In der DeLillo-Forschung weist Nel, wenn auch nicht in Bezug auf den Realisationsmodus von Ekphrasis, auf die Bedeutung des Prinzips modernistisch-analoger Strukturierung hin. In *The Body Artist* stelle DeLillo die Materialität des Mediums heraus und entwickle „more explicitly than he has before the notion of language as sculpture, choosing particular words because of their sound and look but not because they are more ‚mimetic‘ of the world. [...] DeLillo strives for a heightened attention to the sound, shape and feel of words [...] using language that appeals to our eyes and ears“ (2002:739-740).

3.3.1.3 Die Postmoderne als Entgrenzung: Ekphrasis im Zeichen des Textbegriffs

Unterlag in der Antike der Referenzbereich von Ekphrasis keinerlei Beschränkungen, so ist mit der „Krise des Werkbegriffs“ (Bubner 1989:60) in der Gegenwartskunst eine solche Öffnung, wenn auch unter gänzlich anderen Voraussetzungen, erneut zu verzeichnen. In der Ekphrasis-Forschung vollzieht Claus Clüver diese Öffnung, wenn er, in einem ersten Schritt, den noch von Heffernan vorausgesetzten mimetischen Repräsentationsbegriff für seine Definition verwirft:

There is no reason why the non-verbal texts re-presented in ‘re-written’ form must themselves be representations of the phenomenal world (examples: non-figurative sculpture, absolute music); and since the verbal re-presentation can also take different forms, there is no ‘mimetic bias’ involved on either level. *Enargeia* is not tied to mimesis. (1998:45)

Damit legt Clüver die Grundlage für die Ausdehnung des Referenzbereichs auf non-figurative Kunst, auf Tanz, Musik, Architektur und Film. Er geht darin entschieden weiter als andere Forscher.⁵⁹ Seine Definition des Referenzobjekts von Ekphrasis als „Text“ macht deutlich, dass er „nicht nur die Ekphrasis-Bestimmung [...] von dem mimetisch fundierten Repräsentationsgedanken [löst], sondern auch von der Annahme, dass das Referenzobjekt selbst auf ‚etwas‘ verweise“ (Schaefer/Rentsch 2004:146).

Ekphrasis is the verbal representation of a real or fictitious text composed in a non-verbal sign system. This definition uses the term ‚text‘ as it is used in most semiotic discourses. It does, of course, include non-literary verbalizations (as in art criticism) of texts that are not necessarily works of art (such as posters and photo-criticism), and it makes explicit the fact that these non-verbal texts may

⁵⁹ Mitchell nennt zwar „other kinds of visual representation such as photography, maps, diagrams, movies, theatrical spectacles“ ebenfalls als dem Referenzbereich grundsätzlich zugehörig, bleibt aber dem Repräsentationsgedanken durchweg verpflichtet (1994:181).

exist only in their verbalizations. The definition does not restrict the objects of ekphrasis to representational texts: it covers architecture, as well as absolute music and non-narrative dance. It is the inclusion of non-visual texts such as dances and musical compositions that constitutes the real break with tradition, matched by the refusal to distinguish between texts that are read as 'art' and texts that are not. (Clüver 1997:26, Hervorhebung im Original)

Clüvers Erweiterung des Objektfeldes bedeutet, wie er selbst bemerkt, einen echten Bruch mit der Tradition der Ekphrasis-Forschung. Seine Bestimmung des Referenzbereichs geht weit über den klassischen Werkbegriff hinaus, da sich nach seiner Definition auch jene (Alltags-)Gegenstände und Gebäude – ob Klohäuschen, Kathedrale oder, wie im Falle Cranes, die Brooklyn Bridge – als Objekte der Ekphrasis qualifizieren, *wenn* sie vom Text zu solchen gemacht werden: „what matters is whether the building is verbally represented as a text or as an object. This might also be true for a dance, for example: text or event?“ (ebd.:26). Steht nicht lebensweltlich-funktionaler, sondern ästhetischer Wert im Vordergrund, sind diese Objekte Gegenstände ekphrastischen Schreibens. Für Clüvers Ekphrasis-Begriff ist es also gerade nicht entscheidend, ob ein Gegenstand von vornherein als Kunstwerk durch den Text markiert wird, sondern allein aus welcher Perspektive er im Text anvisiert wird. Das aber würde bedeuten, dass eine Vielzahl materieller Objekte in DeLillos Fiktion – wie beispielsweise der Baseball in *Underworld*, der Toaster in *Body Artist* oder die „brightly colored goods“ des Supermarkts in *White Noise* – in den Gegenstandsbereich von Ekphrasis fallen. DeLillos Schreiben zeichnet sich gerade, wie Tim Jelfs so gelungen zeigt, durch „an aesthetic interest in the things of the world“ aus; „a prose that meditates so consistently on inanimate, material things; that re-presents and catalogues and lists the things of the world so frequently“ (2011:148, 150). Das Feld ekphrastischer Objekte wäre also sehr weit gesteckt und die medialen bzw. poetologischen Fragestellungen, die dem Ekphrasis-Begriff in seinem Zuschnitt als verbale Repräsentation von Kunst eigen sind, ließen sich nicht mehr fokussieren. Clüver differenziert zwischen „Text“ und „Objekt/Ereignis“, möchte aber ausdrücklich die Verwendung des Text-Begriffs nicht mit künstlerischen Arbeiten gleichsetzen und zwischen Texten die als Kunst und solchen die nicht als Kunst gelesen werden differenzieren (1997:26). Dabei stellt sich unweigerlich die Frage, welche Kriterien zur Klassifizierung von Text bzw. Objekt angewendet werden. Was genau bedeutet es, wenn es heißt, es komme einzig darauf an, wie der Text den Gegenstand sprachlich repräsentiere? Clüver benennt hier keine objektiven Bewertungsgrundlagen, sondern erhebt die persönlichen Vorlieben der Leser*innen zum wesentlichen Differenzierungskriterium: „It is ultimately up to the reader to decide

whether to *read* such a verbalization *as* an ekphrasis, a decision determined in part by the critical use he will make of the verbal text“ (ebd.:26, Hervorhebung im Original).

Clüvers Argumentation zur Bestimmung des Referenzbereichs ist insofern widersprüchlich, als das er einerseits auf die Bedeutung sprachlicher Darstellungsverfahren, andererseits auf die Entscheidungsfreiheit der Leser*innen verweist. Daher ist sein Textbegriff an dieser Stelle ungeeignet, die Erweiterung des Referenzbereichs präzise zu fassen. Einmal mehr macht seine Begriffsdefinition deutlich, wie unauflöslich der Ekphrasis-Begriff mit Fragen der Repräsentation verbunden ist. Clüvers Differenzierung zwischen Text und Objekt stellt die Frage nach dem ihr zu Grunde liegenden Fiktionsbegriff, danach, was eigentlich Merkmal von Literatur ist und ihren Status als *Fiktion* begründet: Letztlich wird doch jedes „Ding“, das Eingang in die literarische Darstellung findet, ästhetisiert und ist nicht einfach nur „Objekt“. Zu sagen, dass ein bloßes „Objekt“ Eingang in die literarische Darstellung findet, bedeutet, dass der Text sich in der Repräsentation vorgegebener Gegenständlichkeit erschöpft und wir „Objekte“ im Gegensatz zu „Texten“ bloß *wahrnehmen* und nicht *vorstellen*. Im Text ist jedoch alles „Text“. Schneeschaukel, Flaschentrockner, Urinal oder Brillo Box zählen im Rahmen dieser Arbeit nur dann zum Referenzbereich, wenn auf sie ausdrücklich als Kunstwerke verwiesen wird, sie als solche markiert und damit *in die Tradition von Kunst* gesetzt werden. Auf dieses wichtige Moment der Markierung verweisen indirekt auch Christina Schaefer und Susanne Rentsch, wenn sie die Unbrauchbarkeit der Unterscheidung „funktionaler Gegenstand“ und „ästhetischer Gegenstand“ mit dem Hinweis widerlegen, dass in der Literatur „ein für gewöhnlich als ästhetisch wahrgenommener Gegenstand lebensweltlich funktionalisiert werden kann, wenn beispielweise ein wertvolles Gemälde als Transportobjekt oder als Wertgegenstand unter rein finanziellen Gesichtspunkten thematisiert wird (z. B. im Kriminalroman)“ (2004:147). Wenn sie allerdings in der Umkehrung dieses Arguments schreiben, dass auch ein Gebrauchsgegenstand „durch die textuelle Darstellung ästhetisiert und damit zum Kunstwerk erhoben werden kann“, deutet sich auch hier an, dass nicht das Ästhetische Kennzeichen von Fiktion bzw. Fiktionalität ist, sondern innerhalb der Fiktion dem Ästhetischen spezifische Bereiche – ob nun in Form von Gegenständen, Orten etc. – zugewiesen werden können. Die Fiktionalisierung von Kunstwerken sehe ich hingegen nicht durch eine, diesen Objekten oder Ereignissen spezifisch vorbehaltene ästhetische Form der Darstellung charakterisiert. Vielmehr ist sie durch *Formen der Markierung* gegeben. Handelt es sich um real existierende Kunstwerke, wie es bei DeLillo

so häufig der Fall ist, kann die Markierung direkt über die Nennung des Titels der Arbeit, des Künstlers oder der jeweiligen Ausstellung erfolgen. Sie kann aber auch indirekt erfolgen, insbesondere dann, wenn es sich, wie bei Gerhard Richters Oktoberzyklus, um sehr bekannte Werke der Gegenwartskunst handelt, die vielen Leser*innen vertraut sind. Hier reicht eine summarische Beschreibung oder eine, die prägnante Details hervorhebt (so z.B. in „Baader-Meinhof“ oder *Point Omega*). Ganz allgemein kann die Markierung für real existierende oder frei erfundene Kunstwerke durch eine entsprechende Kontextualisierung im Text erfolgt, d.h. durch die Verortung in entsprechenden institutionellen Räumen, wie Museen oder Galerien, durch ihre Darstellung im Rahmen sozialer Ereignisse der „Kunstwelt“ (Danto), wie der Vernissage oder dem „Artist Dinner“, durch den Kontakt zu einer kommentierenden Expertenfigur, wie Kritiker*innen, Galerist*innen, Sammler*innen etc. Sie kann auch explizit gemacht werden durch die Darstellung des künstlerischen Schaffensprozesses selbst (*The Body Artist*). Markierungen können auch über eine fiktionalisierte Betrachtung von Kunstbänden oder Ausstellungskatalogen erfolgen oder stellen sich über das fiktionalisierte Genre der Kunstkritik her (*The Body Artist*). Mit dieser Aufzählung sind sicher nicht alle möglichen Formen von Markierungstechniken benannt; an dieser Stelle geht es aber auch weniger um Vollständigkeit. Indem ich die Markierung des Kunstwerks zur Voraussetzung für meine Begriffsdefinition von Ekphrasis mache, setzt ich nicht einen spezifischen Kunstbegriff zentral, sondern verweise auf die Bedeutung der Rezeptionssteuerung durch den Text. Ganz ohne eine Art von Rezeptionssteuerung kommt schließlich auch die Gegenwartskunst, insbesondere die Konzeptkunst, nicht aus. Denn die eigentliche Leistung der Konzeptkunst ist ja auch nur dann verständlich, wenn wir sie *in die Tradition der Kunst* stellen, d.h. wir Duchamps Urinal in einem Museum ausgestellt sehen – in einem Badzimmer bleibt die meta-reflexive Leistung von *Fountain* verborgen. Prinzipiell fällt also jedes Objekt, das vom Text als Kunst markiert wird, in den Referenzbereich von Ekphrasis. In *Zero K* beispielweise ist es ein „gewöhnlicher“ Gesteinsbrocken, der Gegenstand ästhetischer Betrachtung ist – als *Kunst* ist er in der Vitrine einer New Yorker Galerie ausgestellt. Wie die folgenden Interpretationskapitel zeigen, legt DeLillo großen Wert auf derartigen Markierungen und weist der Kunst stets eigene Erfahrungsräume zu. Selbst dann, wenn sie in einem Wohnzimmer, wie jenem von Nina Bartos in *Falling Man* betrachtet werden, ist dieser Ort ein dezidiert musealer und das Zuhause einer Professorin für Kunstgeschichte (siehe dazu das entsprechende Interpretationskapitel). Dabei impliziert der Verweis auf die Notwendigkeit der

Markierung für den Ekphrasis-Begriff nicht, dass nur dann etwas ästhetisch betrachtet werden kann, wenn es sich dabei explizit um Kunst handelt. Wie Dewey in *Art as Experience* gezeigt hat, lassen sich auch anhand scheinbar banaler Alltagsobjekte oder -szenen ästhetische Erfahrungen machen – vorausgesetzt es gelingt, sie aus ihrem unmittelbar lebensweltlich-praktischen Zusammenhang zu lösen und ästhetisch zu betrachten. Dieser Möglichkeit der ästhetischen Erfahrung soll hier nicht widersprochen werden, wohl aber der radikalen Ausweitung des Referenzbereichs von Ekphrasis auf Gebrauchsgegenstände. Und das nicht, weil Alltagsgegenstände nicht potenziell ästhetische Objekte sein können, sondern weil der Erkenntnisgewinn für die Analyse des ästhetischen Diskurses, den Ekphrasis als Kunstbeschreibung potenziell besitzt, dann gegen Null geht. Wenn Clüver die Bestimmung der Gegenstände ekphrastischen Schreibens allein den Leser*innen und Interpret*innen überlässt, dann schafft er damit in erster Linie eine Freiheit für sie. Sie ähnelt der Freiheit der Konzeptkünstler*innen, deren Wahl eines Objekts oder einer Idee als *Kunst* nur sekundär auf eine Befreiung der Betrachter*innen zielt: „Die eigentliche Befreiung ist die des Künstlers, der nun die Freiheit hat, zu definieren, was Kunst sein soll“ (Fluck 2018:62).

Damit steht am Ende der von Clüver vollzogenen Ausweitung des Referenzbereichs ein Ekphrasis-Begriff, der nicht in „konkrete und operationalisierte Analyseverfahren“ (Pfister 1985:15) überführt werden kann.⁶⁰ Indem er keine Differenzierungskriterien zwischen „Text“ und „Objekt“ vorlegt, konstituieren sie sich allein über den individuellen Bezugshorizont bzw. die Interessen der Leser*innen. Diese „schwindelnde Perspektive“ (ebd.:9), aus der aufgrund mangelnder Vergleichskriterien der Ekphrasis-Begriff kaum mehr anvisiert werden kann, ist symptomatisch für den von ihm gebrauchten poststrukturalistischen Textbegriff. Ähnlich wie der Begriff der Intertextualität kein spezifisches Merkmal bestimmter Texte mehr darstellt, weil er bereits mit der Textualität gegeben ist, kann auch der Ekphrasis-Begriff aus dieser Perspektive nicht mehr „als Spezifikum von Literarizität oder Poezität“, als „eine Möglichkeit, eine Alternative, ein Verfahren des Bedeutungsaufbaus literarischer Werke“ (ebd.:14-15) betrachtet werden. Mit der Analyse der Spezifität literarischer Ekphrasis wird eine Grenzziehung vollzogen, die keineswegs darauf abzielt, diesen Modus der Literatur exklusiv vorzubehalten. Ekphrasis nimmt im Universum der Texte vielfältige

⁶⁰ Hierin, wie in vielen anderen Punkten, ist die Diskussion um den Ekphrasis-Begriff vergleichbar mit der um den Intertextualitätsbegriff. Pfister kritisiert an dem radikal erweiterten Textbegriff Kristevas, Barthes' und Derridas, dass er „notwendigerweise von geringem heuristischem Potential für die Analyse und Interpretation“ ist (Pfister 1985:15). Zur Anwendung der Verfahren der Intertextualitätsforschung auf den Ekphrasis-Begriff siehe Robillard (1998).

Realisationsformen an, weil der Modus in unterschiedlichen Wissenschaftsdisziplinen, wie der Kunstwissenschaft, Archäologie, Ethnologie, Philosophie und Soziologie, Anwendung findet. Bevor auf die unterschiedlichen Realisationsformen von Ekphrasis näher eingegangen wird, muss festgehalten werden, dass diese Vielfalt von wesentlicher Bedeutung für die vorliegende Arbeit ist. Denn der ästhetische Diskurs, der sich über Ekphrasis eröffnet, erschließt sich ganz entscheidend über die Korrelierung der literarischen Fiktionalisierung mit anderen, in der Regel kunsthistorischen und kunstkritischen Darstellungen, wie sie in Ausstellungskatalogen, Zeitungsrezensionen, Künstlermonografien, Essaysammlungen, Jurykommentaren, Interviews etc. zu finden sind. Letztlich ist diese Form der Korrelierung so nur möglich, weil DeLillo sich nicht nur sehr häufig auf real existierende künstlerische Arbeiten bezieht, sondern zudem auch auf Künstler, die, wie Douglas Gordon, Gerhard Richter oder Giorgio Morandi, weltweit ausgestellt werden und kanonisiert sind. Mit dieser Relationierung innerhalb eines „diskursiven Feldes“ (Foucault) soll der literarische Text aus seiner formalistisch-strukturalistischen Vereinzelung gelöst und die produktive Dimension des globalen poststrukturalistischen Textbegriffs nutzbar gemacht werden.

Mit dem Begriff der Markierung wird eine Grenze in der Bestimmung des Referenzbereichs von Ekphrasis gezogen, die der Entgrenzung des Textbegriffs in Poststrukturalismus und Dekonstruktion gegenläufig ist. Mit ihm wird aber auch – und diese Aspekte stehen in unmittelbarem Zusammenhang – auf die Bedeutung von DeLillo als *Autor* der Texte verwiesen. Denn eine bewusst gesetzte Markierung als eine Form der Zuschreibung oder Zuordnung setzt Intentionalität voraus, d.h. die Fähigkeit, *sich auf etwas zu beziehen*. Schließlich kann man nicht verweisen, ohne auf etwas zu zeigen. Ihre Kontur gewinnt Intentionalität nicht in einem konkreten „Sinn“, einer bestimmten Absicht, die es den Rezipient*innen zu vermitteln gilt (oder die diese zu entschlüsseln haben). Sie ist auch nicht im Sinne eines biographisch, psychologisch oder ideologisch begründeten Motivs zu verstehen, womöglich noch eines, das dem Autor selbst verborgen geblieben ist und nur von der Kritik entschlüsselt werden kann (symptomatic reading). Intentionalität bezieht sich lediglich auf die künstlerische Entscheidung als Akt der Selektion (Iser), etwas als Gegenstand der Darstellung auszuwählen – egal, um was es sich dabei handelt, nach welchen Kriterien es ausgewählt wurde oder aus welchen Gründen dies geschieht. Als bewusste Setzungen und Formen der Bezugnahme zielen Markierungen darauf ab, „dass sie vom Leser erkannt und als zusätzliche Ebene der Sinnkonstitution erschlossen werden“ (Pfister 1985:23). In

Anbetracht der poststrukturalistischen Dezentrierung des Subjekts und Entgrenzung des Textbegriffs werden solche Überlegungen bezüglich der Selektion und Rezeptionssteuerung durch den Text „als belanglos [betrachtet], ja stellen einen Rückfall in bürgerlich-humanistische Mythen dar“ (ebd.:22). Markierungen bzw. der Akt der Selektion sind aber bedeutend, gewinnt auf diese Weise doch der ästhetische Diskurs einen spezifischen Zuschnitt. Was bedeutet es, wenn beispielweise *kein* Ready-Made (wie überhaupt keine „reine“ Konzeptkunst) Gegenstand der Ekphrasis in DeLillos Romanen ist? Welche einzelnen Bilder der Videoinstallation *24 Hour Psycho*, welche des Gemäldezyklus von Richter, welche Stilleben Morandis wählt DeLillo für seine Darstellung aus? Inwiefern lassen sich die Ekphrasen als Fortschreibung bereits etablierter Themenschwerpunkte seiner Romane lesen? Wo sind hier Brüche erkennbar und wie sind sie zu interpretieren?

Der Textbegriff birgt aber noch weitere Implikationen, die im Widerspruch zum methodischen Vorgehen und den Schwerpunktsetzungen dieser Arbeit stehen. In Anbetracht der poststrukturalistischen Universalisierung des Text-Begriffs (bzw. der *écriture* bei Derrida) verlieren wesentliche Überlegungen, die unter der Annahme der Medienspezifität und Mediengebundenheit ästhetischer Erfahrung entwickelt worden sind, an Aussagekraft. Der Textbegriff subsumiert eine Vielzahl von (sprachlichen wie nicht-sprachlichen) Codes und Sinnsystemen, so dass sich Differenzierung zwischen den einzelnen Künsten, ihren medialen Mitteln und Möglichkeiten, nur unter Vorbehalt perspektiveren lassen. So schreibt Clüver etwa, der Textbegriff stehe „for a complex sign in any sign system“ (1997:26). Mit der „Ausdehnung und Universalisierung des Textbegriffs [geht] nicht selten die Privilegierung des sprachlichen Zugangs zu Bedeutungen einher, der als Königsweg zur Entschlüsselung auch aller anderen Kristallisationsformen kultureller Praxis erscheint. [...] Die je spezifischen Bedeutungspotenziale der einzelnen Künste oder kulturellen Praxen werden nicht mehr wahrgenommen“ (Böhme/Matussek/Müller 2000:136). Die Einsicht, „all media are mixed media, combining different codes, discursive conventions, channels, sensory and cognitive modes“ (Mitchell 1994:95) sollte Differenzierungen zwischen verschiedenen Darstellungsformaten „at the level of sign-types, forms, materials of representation, and institutional traditions“ nicht unmöglich machen (ebd.:161). Diese Differenzierungen verlieren sich aber in Bezug auf den Textbegriff: Ekphrasis als verbale Bezugnahme auf ein nicht-sprachliches Artefakt übersetzt sich nun in die Relation (literarischer) Text und (nicht-literarischer) „Text“. So verwischt der Textbegriff gerade jene Differenzen, um die

es in der Verhandlung des ästhetischen Diskurses gehen soll. Im Sinne eines „Wettstreits der Künste“ kann die Verwendung des Textbegriffs als Versuch der Literaturtheorie gewertet werden, ihre disziplinäre Überlegenheit zu beweisen bzw. als Dekonstruktion des Wettstreits der Künste in der Gleichstellung von Kritik/Theorie und künstlerischer Produktion. In der Formulierung des *Iconic* bzw. *Pictorial Turn* haben Boehm und Mitchell in ihrem Briefwechsel jeweils diesen Überlegenheitsanspruch des *Linguistic Turn* nuanciert perspektiviert (2007). In Bezug auf die Geschichte des Ekphrasis-Begriffs hat Murray Krieger ebenfalls das „sich ausbreitende semiotische Interesse“ kritisiert: „Der endgültige imperialistische Schachzug, den die Literatur und die Literaturtheorie durchführen, ist der, alle Künste und alle Künste des Diskurses gleichermaßen ihren Bedingungen zu unterwerfen“ (1995:55). Im Hinblick auf die Analyse des „Wettstreits der Künste“ besteht die Herausforderung darin, zwischen medienästhetischen *Zuschreibungen* und spezifischen formalästhetischen *Vermögen* unterschiedlicher Repräsentationsformen zu differenzieren. Diese Herausforderung wird unter der Prämisse Mitchells, dass es sich hier um Unterschiede des *Grades* und nicht der *Art* handelt, aufgenommen (1996:14).

3.4 Der Realisationsmodus von Ekphrasis

3.4.1 Ekphrasis als intermediales Phänomen

Zur Beschreibung des Realisationsmodus ist es zunächst einmal wichtig zu zeigen, wie sich Ekphrasis von anderen Formen der Intermedialität oder des „intersemiotic re-writing“ unterscheidet (Clüver 1998:45). Dazu ist es nötig, sowohl die Richtung der Bezugnahme zu bestimmen, als auch zu schauen, wodurch das Verhältnis zum Altermedialen bestimmt ist. Im Zuge der Medienrevolution des ausgehenden 20. Jahrhunderts und der verstärkten Entwicklung kritischer, interdisziplinärer Strategien ist Ekphrasis zu einem intermedialen Phänomen avanciert, so dass der Begriff „jüngst auf alle möglichen Repräsentationen von Bildern in anderen Medien, z. B. in Fotografie, Film und Musik, angewendet worden, ja auch auf auditive und visuelle Repräsentationen von Texten, also jegliche Formen von ‚iconotexts‘ (Wagner) und ‚transmedializations‘ (Bruhn)“ (Brassat/Squire 2017:65). So definiert beispielsweise Siglind Bruhn Ekphrasis als „musical representation of a verbal representation“ (1997:48). Anstatt Ekphrasis nun in dieser Vielzahl von Phänomenen zu betrachten, erschließt sich für diese Arbeit die Mediendifferenz von Ekphrasis ausschließlich über den sprachlichen Rekurs. Denn die „Richtung der Bezugnahme [...] erfolgt seit der Antike traditionell vom sprachlichen Medium zum nicht-sprachlichen, nicht umgekehrt“ (Schaefer/Rentsch 2004:136). In Anlehnung an Schaefer und Rentsch definiere ich Ekphrasis als sprachliche Bezugnahme auf nichtsprachliche [Kunst], wobei nur das sprachliche Medium materiell-präsent ist.⁶¹ Darin unterscheidet sich Ekphrasis von Intermedialität. Zwar kann Ekphrasis als eine *spezifische Form* von Intermedialität definiert werden, jedoch liegt der grundsätzliche Unterschied zwischen den Begriffen in der buchstäblichen Sichtbarkeit der jeweils miteinander kombinierten Medien. Denn, so Rajewsky, „the point of intermedial practices is precisely *a perceptible medial difference* between two or more individual media“ (2005:62, meine Hervorhebung, C.H.). Die Hervorhebung der Differenzqualität macht deutlich, dass die miteinander kombinierten Medien „zu einer neuen Form zusammengebracht werden“ (Spielmann 2004:79). Als Arbeitskonzept bietet sich der Intermedialitätsbegriff besonders für jene Literaturformen an, die sich weniger der Transformation als der Kombination verschiedener Medien verschrieben haben, in der also die verschiedenen Medien erkennbar an der Oberfläche auszumachen sind. In Bezug

⁶¹ In der Definition von Schaefer/Rentsch heißt es nicht Kunstwerk sondern „Artefakt“ (Schaefer/Rentsch 2004:134). Beide Begriffe fassen für mich nicht die Entgrenzungstendenzen in der Gegenwartskunst.

auf DeLillo wäre dieser Begriff ausschließlich auf *Mao II* oder *The Word for Snow* anzuwenden, in dem, wie in den Romanen von Ben Lerner, Rachel Kushner, Jonathan Safran Foer, Aleksander Hemon oder W.G. Seebald, Fotografien im Dialog mit dem Romantext stehen und damit die Klassifikation als *Phototexts* erfüllen. Nichtsdestotrotz ist Ekphrasis als Begriff in die Intermedialitätsforschung eingegangen und wird dort als eine Form intermedialer Bezugnahme definiert. Die Richtung der Bezugnahme wird durch die Differenzierung zwischen „kontaktgebendem“ und „kontaktnehmendem“ Medium bestimmt (Rajewsky 2002:16). Im Rahmen des typologischen Ansatzes folgen detaillierte Klassifizierungen zur Definition intermedialer Bezüge wie *explizite, evozierende, simulierende* und *(teil)reproduzierende Systemerwähnung* sowie weiterer Subkategorisierungen, die für die große Bandbreite intermedialer Bezugsformen sensibilisieren, teilweise aber so spezifisch sind, dass sie wenig praktikabel in ihrer Anwendbarkeit auf den individuellen Text erscheinen.⁶² Auch scheint mir, dass mit dem gewählten Vokabular dieser Form von Intermedialitätsforschung sowohl den „fließenden Grenzen“ des Modus, als auch der Heterogenität der Medien selbst nicht genügend Rechnung getragen wird. Mit Begriffen wie „Systemkontamination“ oder „fremdmediales System“ werden Grenzziehungen vollzogen, deren Überschreitungen in weiteren Subkategorisierungen immer wieder eingeholt werden müssen. In Abgrenzung zum Intermedialitätsbegriff wird in dieser Arbeit besonders berücksichtigt, dass wir „nur“ über die künstlerischen Arbeiten lesen, die Literatur also immer primärer Bezugspunkt in der Analyse des ästhetischen Diskurses ist, der hier untersucht wird: „The ekphrastic encounter in language is purely figurative. Thus, the textual other must remain completely alien; it can never be present, but must be conjured up as a potent absence or a fictive, figural present“ (Mitchell 1994:158).

3.4.2 Ekphrasis als interdisziplinäres Phänomen

Definiert man Ekphrasis als sprachliche Bezugnahme auf nicht-sprachliche Kunst, so zeigt sich schnell, dass der Modus in verschiedenen Textsorten Verwendung findet und in einer Reihe von Disziplinen beheimatet ist.⁶³ Die wesentlichen interpretativen Schlüsse dieser Arbeit ergeben sich aus der vergleichenden Lektüre kunstwissenschaftlicher und literarischer Ekphrasen und der ästhetische Diskurs, der sich *qua* Ekphrasis konstituiert,

⁶² Vgl. dazu auch die Ausführungen zum Ekphrasis-Begriff, die Werner Wolf in Rahmen seiner Intermedialitätsforschung vorlegt hat (2017).

⁶³ Auch Clüver stellt die Vielzahl unterschiedlicher Formen des „intersemiotic re-writing“ heraus, wenn er für seine Ekphrasis-Definition in einem späteren Aufsatz statt „verbal representation“ nun „verbalization“ gebraucht: „It is within the intersemiotic variety of re-writing that I would place the phenomena covered traditionally by the label ekphrasis.“ (1998:45)

weist diese Form literarischen Schreibens als eine Form der Kunstkritik aus. Die Grenzen sind also fließend – und dennoch gibt es Unterschiede bezüglich der Form und Funktion. Genauer fokussiert werden können sie durch die Darstellung spezifisch literarischer Realisationsformen und einem Modell zur graduellen Skalierung ekphrastischer Bezüge. Skalierung meint hier, die vielfältigen Bezugsformen literarischer Ekphrasis, die von Zitat oder Anspielung bis zur ausführlichen Beschreibung oder analogen Strukturierung des Textes reichen, nach dem Grad ihrer Intensität aufzuschlüsseln, um so zu einem besseren Verständnis der Rezeptionssteuerung durch den Text zu gelangen. Leitend für den Versuch der Skalierung ist auch hier Pfisters Vorschlag für die Intertextualitätsforschung, zwischen Modellen der poststrukturalistischen Globalisierung und strukturalistisch oder hermeneutisch orientierten Ansätzen zu vermitteln (1985:25). Pfister hält dies für möglich, „weil die beiden Modelle einander nicht ausschließen, vielmehr die Phänomene, die das engere Modell erfassen will, prägnante Aktualisierung jener globalen Intertextualität sind, auf die das weitere Modell abzielt“ (1985:25).

Als Modus findet Ekphrasis in verschiedenen Disziplinen Anwendung – hauptsächlich allerdings in Kunst- und Literaturwissenschaft –, so dass nicht nur poetisch-literarische Darstellungen, sondern auch Formen des Schreibens eingeschlossen werden, „commonly known as art criticism“ (Wagner 1996:14).⁶⁴ Heffernan hatte diese Möglichkeit der Ausweitung bereits bedacht und auch selbst praktiziert. Was hier zur Verhandlung steht, ist nicht die Zuordnung eines Modus zu einer Disziplin. Ekphrasis ist ein wesentlicher Produktionsmodus der Kunstwissenschaft, wie auch anderer Disziplinen. Den Beschreibungen von Kunstwerken und Artefakten verdanken Archäologen, Ethnologen und Kunsthistoriker schon immer wichtige Erkenntnisse, insbesondere dann, wenn es sich dabei um verlorene, zerstörte oder verschollene handelt. Ohne Ekphrasis wäre ihre Forschung kaum denkbar. Auch nach rein formalen Kriterien kann keine eindeutige Zuordnung des Modus zu einer Disziplin erfolgen. So zeigt Svetlana Alpers anhand der *Viten* Vasaris, dass diese Art der Kunstbeschreibung mit ihrem „Nachdruck auf dem Erzählerischen“, ihren Schilderungen menschlicher Affekte und Gemütsbewegungen, nach einer Charakterisierung des Autors als Kunsttheoretiker *und* Schriftsteller verlangt (1995:227). Kunstbeschreibungen erschöpfen

⁶⁴ Schaefer/Rentsch weisen darauf hin, dass die von Kunsthistorikern untersuchten ekphrastischen Texte, die sich nicht eindeutig einem literarischen oder kunstwissenschaftlichen Modus zuordnen lassen, entweder „kunstkritische Werke bekannter Literaten“ (wie Charles Baudelaire, Denis Diderot oder Théophile Gautier) sind oder „vor der Etablierung der Disziplin Kunstgeschichte situiert sind“ bzw. am „Beginn der Trennung von Literatur und Kunstgeschichte stehen“ (wie Vasari oder Winckelmann) (2004:149).

sich nicht im bloßen Nachvollziehen des Gesehenen, sind nicht bloß „Duplikat eines Bestehenden und in sich Fertigen“, sondern sind als „lebendige Erzählung“ (Angehrn 1995:71) selbst schöpferischer Prozess und Interpretation.

Kunst zu betrachten und das Gesehene zu beschreiben, schloß für Vasari zu Recht ein, was man heute als ‚Hineinlesen‘ bezeichnen könnte. Was er dem Leser bot, war ein Führer und Kommentar, deren Überzeugungskraft wohl nicht zuletzt auf diesem freimütigen Auswählen und Hineinlesen beruhte. (Alpers 1995:224)

Umgekehrt lassen DeLillos literarische Ekphrasen, gerade im Hinblick auf seine Fiktionalisierung *realer* Kunstwerke, Rückschlüsse auf seine versierte Kenntnis kunsttheoretischer Positionen und kunstpraktischer Entwicklungen zu. In den Ekphrasen der Arbeiten Douglas Gordons, Gerhard Richters und Giorgio Morandis zeigt sich, dass DeLillo auf *sämtliche* Merkmale Bezug nimmt, die von der Kunstkritik als besonders exzellent oder charakteristisch herausgestellt werden. Seine Fiktionalisierungen ästhetischer Erfahrungen entsprechen in vielerlei Hinsicht kunstwissenschaftlichen Darstellungen, antworten auf sie und sind als Inszenierung etablierter Topoi oder Motive der Kritik zu verstehen. Ebenso wie literarische zeichnen auch sich kunstwissenschaftliche Darstellungen durch „Akte des Fingierens“ aus, durch „Tilgen, Ergänzen und Gewichten“ (Iser 2014:26). In beiden Fällen handelt es sich nicht um objektive Beschreibungen, sondern Interpretationen. Dem Kunstwerk wird in der Hierarchisierung bestimmter Eigenschaften eine spezifische Gestalt verliehen, so dass es im Kontext neuer Bezugfelder erscheint. Als geordnete Darstellung ist Ekphrasis ein Akt der Aneignung, denn die Interpretation der künstlerischen Arbeit ist immer von der jeweiligen Agenda des Autors bzw. der Autorin motiviert. Insofern ist Wagner grundsätzlich Recht zu geben, wenn er den Unterschied zwischen kunstwissenschaftlichem und literarischem Modus nicht als einen der Art, sondern des Grades bestimmt.

We should drop, once and for all, the tacit assumption that the verbal representation of an image must be ‘literary’ to qualify as ekphrasis – in our age of the arbitrary sign it has become extremely difficult to distinguish between a ‘literary’ and a ‘critical’ text. If ekphrasis is ‘the verbal representation of visual representation,’ a definition can only mean: *all verbal commentary* / writing (poems, critical assessments, art historical accounts) on images. All such writing is essentially ekphrastic: the difference between the critical and the literary versions is one of degree, not one of mode or kind. (1996:14)

Die Berücksichtigung der interdisziplinären Dimension sollte nun nicht zur gänzlichen Nivellierung der Unterschiede zwischen kunstwissenschaftlichen und literarischen Realisationsmodi führen. Eine spezifische, für DeLillo wesentliche Funktion literarischer Ekphrasis ist, dass sie der „Selbstreflexion ästhetischer Darstellungsverfahren und Profilierung von Repräsentationstheorien“ (Brassat/Squire 2017:65) dient. Auf Ekphrasis als literarische Kunstkritik soll im Folgenden noch einmal mit Bezug auf die spezifisch literarische Differenzierung zwischen „real“ und „notional“ Ekphrasis eingegangen werden.

3.4.2.1 Ekphrasis als literarische Kunstkritik

Literarische Ekphrasis ist für den Autor, wie Simon Goldhill zeigt, immer auch ein Vehikel bzw. performativer Akt, kulturelle Distinguiertheit, Kennerschaft und Wissen zum Ausdruck zu bringen.

First, what is dramatized [in Ekphrasis] is the moment of looking *as* practice of interpreting, of reading – a way of seeing meaning. There is some ‘description,’ especially where the artwork is unlikely to be known, but this is always subordinate to the work of analysis, or to the work of responding. [...] It dramatizes not just an interpretation, but a *Sophos* – an educated wit – interpreting. (2007:2)

DeLillos Kunstkritik erschließt sich primär über die Fiktionalisierung ästhetischer Erfahrung, d.h. über die Dramatisierung des imaginären Transfers. Diese Inszenierungen ästhetischen Erlebens bedeuten einen spezifischen Zuschnitt in der Darstellung der künstlerischen Arbeiten, so dass sie als eine Form der Interpretation ästhetischer Verfahrensweisen zu betrachten sind. Kreativ ist diese Variante der Kunstkritik, weil dem Roman in seiner Fiktionalisierung ästhetischer Erfahrung ganz andere Möglichkeiten zur Verfügung stehen, sich in Bezug auf die dargestellte Arbeit zu positionieren. Das zeigt sich auch in der Darstellung des Ausbleibens ästhetischer Erfahrungen, dort wo Unverständnis, Desinteresse oder Zerstreuung an die Stelle eines intensiven Erlebens treten. Mit den besonders muffeligen Museumsbesucher*innen, die sich so gar nicht auf die künstlerische Arbeit einlassen wollen, reflektiert DeLillo in (selbst)ironischer und (selbst)kritischer Distanz Entgrenzungsbewegungen in der Gegenwartskunst, wie man sie in Katalogtexten oder Jurykommentaren kaum findet. Insofern beweist sich auch hier, dass die Verhandlung ästhetischer Darstellungsverfahren unter fiktionalen Vorzeichen Neues zeigen kann. Autor*innen können auch kommentierende und erklärende Ausführungen zu künstlerischen Arbeiten bieten, wenngleich dieser Aspekt auch nicht

überbewertet werden sollten. Nichtsdestotrotz kann der Roman eine Art „Hilfestellung“ leisten, die nicht ganz unbedeutend ist. Gerade zeitgenössische Kunst erschließt sich in ihren Bedeutungsdimensionen den Betrachter*innen oft erst dann, wenn sie mit einer Vielzahl theoretischer Diskurse, Positionen und kultureller Phänomene vertraut sind. Autor*innen sind meistens, zumal sie heute oft ein „creative writing program“ an einer namenhaften Universität absolviert haben, mit dem entsprechenden theoretischen Rüstzeug ausgestattet.⁶⁵ Ihre Durchschlagskraft als Kunstkritik entfaltet Ekphrasis in der Darstellung real existierender, allgemein bekannter und bereits kanonisierter Kunstwerke. Nun gibt es aber viele Kunstbeschreibungen in der Literatur, die sich auf vollkommen frei erfundene Arbeiten beziehen.⁶⁶ Zur Differenzierung bezüglich des Realitätsstatus von Kunstwerken führte John Hollander die in der Forschung häufig übernommenen Begriffe *real* und *notional* Ekphrasis ein (1988:209).⁶⁷ Von beiden Formen macht DeLillo in seinen Romanen Gebrauch, so dass die Unterscheidung hier übernommen wird, um die verschiedenen Funktionen von Ekphrasis genauer zu untersuchen.

Wie eingangs bereits gezeigt, sind die Bezüge zu tatsächlich existierender Kunst in DeLillos Romanwerk vielfältig. Selbst bei den frei erfundenen künstlerischen Arbeiten stehen oftmals reale Künstler*innen Pate – wie beispielsweise Laurie Anderson für Lauren Hartke in *The Body Artist* (die auch das Hörbuch eingesehen hat). Im Gegensatz zur *notional* Ekphrasis bietet *real* Ekphrasis eine direktere Möglichkeit, Bezüge zu Entwicklungen in der Kunst herzustellen und übergeordnete ästhetische Fragestellungen anzuvisieren. Hier erschließen sich die verschiedenen Dimensionen des ästhetischen Diskurses, wie sie zu Beginn dargelegt wurden. Diese Form von Ekphrasis eröffnet nicht nur vielfältige intertextuelle Bezüge, sondern lässt sich womöglich (bei Kenntnis der Arbeit) auch in Bezug zu persönlichen Erfahrungen setzen. Rein erfundene Kunst erlaubt eine solch vergleichende Betrachtung nicht und stellt daher eine schwächere Form der Kunstkritik dar. Auch Hetman stellt in seiner DeLillo-Studie heraus, dass in der Darstellung erfundener Kunstwerke diese Dimension nicht so klar hervortritt:

⁶⁵ Von dieser Funktion von Ekphrasis macht beispielweise Rachel Kushner in ihrem Roman *The Flamethrowers* häufig Gebrauch, der im New York der siebziger Jahre spielt, vielfältige Formen von Gegenwartskunst zur Darstellung bringt und auf unzählige real existierende Arbeiten und Künstler*innen Bezug nimmt. Kushner, die an der Columbia University den Studiengang Kreatives Schreiben absolviert hat, ist zudem als Kunstkritikerin für das *BOMB Magazin* tätig.

⁶⁶ Wie bei DeLillo, so zeigt sich auch bei Siri Hustvedt, dass die frei erfundenen Kunstwerke oft nach real existierenden Arbeiten modelliert sind. So wie Lauren Hartke als Doppelgängerin von Laurie Anderson gelesen werden kann, erinnern die Arbeiten von Harriet Burden in *The Blazing World* an jene von Louise Bourgeois.

⁶⁷ Es wird immer wieder darauf hingewiesen, dass Hollanders Begriffsschöpfung in gewisser Weise irreführend ist, da literarische Ekphrasen immer fiktional – also *notional* – sind. Renate Brosch bezeichnet daher die sprachliche Referenz auf ein real existierendes Kunstwerk als *actual* Ekphrasis (2002:114).

„When it comes to notional ekphrasis, interpretation is incorporated in the creative process, as if the interpretative act was simultaneous with the act of creation“ (2015:36-37). Die Funktion von *notional* Ekphrasis erschließt sich vorwiegend über intratextuelle Bezüge. So verstärken die eigens für den Roman erfundenen Arbeiten oft bestimmte Aspekte, die bereits in anderen Kontexten entwickelt worden sind. Oftmals stellen sich diese Kontexte über die Korrelierung von *real* und *notional* Ekphrasis selbst ein, wie am Beispiel von *Point Omega* gezeigt wird. Hier werden die konzeptuellen Praktiken Gordons in der Darstellung der erfundenen Filme Jim Finleys kritisch kommentiert. In seiner performativen Inszenierung der Fotografie in *Falling Man* nutzt DeLillo *notional* Ekphrasis zur Potenzierung der Ambivalenzen und Spannungen, die im fotografischen Medium bereits angelegt sind. Da die Beispiele für *notional* Ekphrasis in DeLillos Romanwerk ebenso zahlreich sind, wie jene für *real* Ekphrasis – angefangen mit David Bells Film im Erstlingswerk *Americana*, Klara Sax’ „Long Tall Sally“-Projekt in *Underworld*, bis hin zu den verschiedenen Skulpturen und Videoinstallationen im letzten Roman *Zero K* – kann an dieser Stelle keine umfassende Funktionsanalyse vorgelegt werden. Fest steht allerdings, dass sich beide Formen von Ekphrasis nicht grundsätzlich auf untergeordnete strukturelle Einheiten des literarischen Textes begrenzen lassen. Dies zeigen Romane wie *Point Omega* oder *The Body Artist*, wo Ekphrasis als Modus bestimmend für die Gestaltung der literarischen Texte ist. Daher ist Julia Aпитzsch auch nur bedingt zuzustimmen, wenn sie die Funktion von *notional* Ekphrasis in DeLillos Romanen als eine Form „poetologischer Verdichtung“ beschreibt, als „ein besonders kraftvolles Stilmittel [...], um eine Nuancierung der Motive und Themen auszudrücken“ (2012:69).

Ganz im Sinne seines Begriffs des ekphrastischen Konzeptualismus sieht Hetman die Funktion von *notional* Ekphrasis hauptsächlich darin, den konzeptuellen Charakter eines Werks hervorzuheben. Gerade in Bezug auf die erfundene Kunst sei auffällig, wie wenig DeLillo in seinen ekphrastischen Darstellungen formal-ästhetischen Aspekten Beachtung schenke. DeLillo integriere erfundene Kunst in seine Prosa, um deren Status als Konzeptkunst, d.h. als prozessuale, gegenstandlose und flüchtige „Werke“, hervorzuheben. Der Rückgriff auf *notional* Ekphrasis sei von der Absicht motiviert, die linguistische Verfasstheit konzeptueller Kunst hervorzuheben. Die adäquate Beschreibung formal-ästhetischer Aspekte stelle in Bezug auf diese Kunstformen kein Kriterium ekphrastischen Schreibens mehr dar, da entscheidend für die Rezeption konzeptueller Arbeiten allein das Erfassen der ihnen zugrunde liegenden Idee sei (2015:77). Insgesamt spiegelt diese Funktionszuschreibung Hetmans

übergreifende These zu DeLillos Gebrauch von Ekphrasis wider. Die Kunst würde immer eine dem Plot untergeordnete Rolle spielen:

[H]ence the selection or, in some instances, conceptual creation of such works is mediated by the requirements of the novel in its entirety. In order to become an integral part of the text, the concept of the work of art, regardless of whether it is conceptual or not, needs to be coherent with the concept of the novel. That is why I will argue, DeLillo favors the conceptual over the aesthetic qualities in a work of art, and even those pieces that have been classified as strictly representational are presented from the perspective of the concept. (2015:74)

Ich stimme mit Hetman darin überein, dass erfundene künstlerische Arbeiten dazu dienen können bestimmte formal-ästhetische Aspekte von Konzeptkunst kritisch zu kommentieren. Dennoch sehe ich die Funktion von *notional* und *real* Ekphrasis nicht allein in der Hervorhebung der konzeptuellen Dimension von Gegenwartskunst. Vielmehr nehme ich an, dass Hetman die konzeptuelle Dimension unter anderem deshalb so sehr betont, weil die ausführliche Kunstwerkbeschreibung in der Postmoderne generell an Bedeutung verloren hat. Dies wurde bereits in Zusammenhang mit dem Bedeutungsverlust des mimetischen Repräsentationsbegriffs gestellt. Zum anderen berücksichtigt Hetman die Fiktionalisierung ästhetischer Erfahrung nicht in seiner Ekphrasis-Analyse. Sie stellt keinen integralen Bestandteil ekphrastischen Schreibens dar und wird folglich auch nicht als dem Modus zugehörig klassifiziert. Bezieht man sie jedoch ein, besitzt Ekphrasis als literarische Praxis eine bedeutendere als bloß illustrative Funktion. Hier zeigt sich, dass die Implikationen eines performativen Repräsentationsbegriffs für die literarische Darstellung von Gegenwartskunst nicht genügend berücksichtigt werden. Auch die Lebendigkeit der literarischen Darstellung, die Hetman nicht gegeben sieht, weil DeLillo lediglich die konzeptuellen Aspekte der künstlerischen Arbeiten berücksichtige, wird im Rahmen dieses Repräsentationsbegriffs und seinen Implikationen sichtbar (Hetman 2015:97-98). Hetmans Begriff des ekphrastischen Konzeptualismus ist aber auch deshalb problematisch, weil er den Begriff Konzeptkunst sehr global verwendet. Er fungiert als Sammelbezeichnung für Performance-Kunst und Body Art, Land und Street Art sowie Video- und Filmkunst. Auch wenn Gegenwartskunst generell konzeptuell ist, so ist doch nicht alles Konzeptkunst. Wie problematisch ein solch pauschalisierender Begriff von Konzeptkunst ist, stellt sich besonders in Bezug auf seine Diskussion der fiktionalen Darstellungen erfundener Performance-Kunst dar. DeLillo weist jegliche Darstellungen von Performance-Kunst in seinen Romanen – also in *The Body Artist* und *Falling Man* – als *notional* aus, um ihre konzeptuelle Verfasstheit hervorzuheben: „because the

performance pieces limit the aesthetic dimension, narrowing down their perception to intellectual reflection on the concept“ (Hetman 2015:84). Diese Reduzierung von Performance-Kunst auf eine rein intellektuelle Reflexion ist nur möglich, weil Hetman die Unterschiede der verschiedenen Ausdrucksformen in der Gegenwartskunst nicht genügend berücksichtigt. Nichtsdestotrotz bleibt festzuhalten, dass der Konzeptualismus in der Gegenwartskunst eine Entgrenzung darstellt, die DeLillo immer wieder – vor allem in der Fiktionalisierung ästhetischer Erfahrung – kritisch kommentiert. Und dies tut er unter anderem auch in der Beschreibung des Ausbleibens einer ästhetischen Erfahrung. Interessant im Hinblick auf die literarische Darstellung von Konzeptkunst ist, dass der Roman in seiner Beschreibung eben jene dokumentarische Funktion übernimmt, die für diese Kunstform aufgrund ihres flüchtigen, immateriellen Charakters so wichtig ist.

Je flüchtiger ein Werk wurde, je ephemerer seine Materialien, je prozessualer sein Charakter, je weniger nach einer abgeschlossenen Aktion von ihr übrig blieb, desto größer wurde zugleich das Verlangen nach Konservierung oder zumindest Dokumentation. Was nicht haltbar war, sollte wenigstens in einem Abbild nachvollziehbar bleiben. (Werkner 2007:260)

Diese dokumentarische Funktion übernimmt der Roman auch in der Darstellung von Performance-Kunst, denn als konzeptuelle Aktionskunst besteht auch hier ein großes „Verlangen nach Konservierung“. ⁶⁸ Darin zeigt sich der Einfluss der Konzeptkunst als „an expanded critique of the cohesiveness and materiality of the art object“ (Alberro/Stimson 2000:17), den Hetman mit seinem Ekphrasis-Begriff so hervorhebt. Diese dokumentarische Funktion von Ekphrasis wird in den Ausführungen zur Performance-Kunst des *Falling Man* eingehender berücksichtigt.

3.4.3 Die Skalierung ekphrastischer Bezüge

⁶⁸ So zeigt sich Kushners fiktive Künstlerin Reno enttäuscht von den fotografischen Zeugnissen ihrer Motorrad-Performance in der Salzwüste (die in ihrer Kombination von Land Art, Performance und Konzeptkunst im Sinne der Definition von Rosalind Krauss als „marked site“ bezeichnet werden kann). „They [the photographs] weren’t at all spectacular. They were the detritus of an experience, ambiguous marks in the white expanse of the salt flats. [...] I agreed with him that the photographs by themselves were too ephemeral“ (2014:138). Der literarische Text hingegen kann in seiner ausführlichen Erzählung diese Erfahrung der jungen Künstlerin schildern und im Rahmen ihrer Entwicklungsgeschichte einholen. Immer wieder nutzt Kushner ihre Darstellungen von Gegenwartskunst, um die Möglichkeiten der Literatur zur Repräsentation entgrenzter Kunst auszuloten. Das gilt nicht nur für die flüchtige, situative Kunst Renos, sondern auch für die Performance ihrer Freundin Giddle, mit der sich die Grenzen zwischen Kunst und Leben entgültig auflösen. Das Ex-Factory-Mädchen *is* schließlich schlicht jene Kellnerin, in deren Rolle sie mit ihrer Performance eigentlich nur zeitweise schlüpfen wollte – eine Perspektivierung, die nur der literarische Text sichtbar machen kann.

In der Diskussion um die Brauchbarkeit des poststrukturalistischen Textbegriffs zur Bestimmung des Referenzbereichs von Ekphrasis ist bereits deutlich geworden, dass sich die Entgrenzung nicht nur auf den Gegenstandsbereich von Ekphrasis bezieht, sondern sich auch die Tendenz abzeichnet, jegliche Art verbaler Äußerung über ein Kunstwerk als Ekphrasis zu betrachten. Im Folgenden soll die Spannbreite möglicher Formen der Bezugnahme aufgezeigt und diskutiert werden. Zur Debatte steht, wie die formalen Beschränkungen gefasst werden, die dem Realisationsmodus von Ekphrasis unterliegen. Ist schon jede Anspielung auf Kunstwerke, Künstler*innen oder Stilrichtungen als Ekphrasis zu qualifizieren, z.B. wenn es in *Americana* heißt, Bells Manuskript sei „Cézannesque in the timeless light it emits“ (AM:346) oder Brita Nilsson sich auf Marina Abramovic und Ulay bezieht, wenn sie von einem Mann und einer Frau spricht „who are walking the length of the Great Wall of China, approaching each other from opposite directions“ (M:70)? Oder können wir erst dann von Ekphrasis sprechen, wenn der Modus in der ausführlichen Beschreibung – des Gegenstandes, der ästhetischen Erfahrung – seine charakteristische Anschaulichkeit entwickelt? Als sprachliche Bezugnahmen können Ekphrasen die Form einer Anspielung, eines Zitats oder Vergleichs annehmen. Gleichzeitig verweist die Diskussion um Bedeutung und Umfang des Kriteriums der Deskription und der Anschaulichkeit auf die Notwendigkeit einer Skalierung, um den Bezug auf das Kunstwerk nach Graden der Intensität abzustufen und zu differenzieren.⁶⁹ Diese Skalierung des Bezugspotenzials auf textueller Ebene steht in Relation zu dessen Aktualisierungspotenzial durch die Leser*innen.

Tamar Yacobi, die Ekphrasis als „a figure of speech“ definiert, sieht keine Notwendigkeit der Skalierung der Intensität des ekphrastischen Bezugs (1997:35). Anschaulichkeit – im folgenden Zitat als „unmittelbare Ähnlichkeit“ gefasst – stelle sich auch dann ein, wenn es sich bei dem Bezug lediglich um eine „glancing allusion“ bzw. ein „ekphrastic simile“ (ebd.:42) handle.

The ekphrastic vehicle may grow dense and complex irrespective of length and surface development – or even in the guise of *underdevelopment*. [...] Even when the text’s figurative language alludes to a common denominator – of a theme, of a painter, of a school – the immediate resemblance between the verbal tenor and the visual vehicle can send us further and deeper, toward unmentioned tenor/vehicle junctures. (ebd.:42)

Clüver stimmt mit Yacobi, ganz im Sinne des von ihm gebrauchten Textbegriffs überein, wenn er schreibt:

⁶⁹ Vgl. auch hier Pfisters Skalierung intertextueller Bezüge (1985:25).

Ekphrastic representation has been reduced to a trace, and interpretation has to rely as much on discontinuities as on reliable linkages. [...] And again, the representation may often have been reduced to a title or a single reference, sometimes to a generic model (a Pietà, for example) than a specific work. (1997:30-31)

Obwohl sich sicherlich viele Beispiele in der Literatur finden ließen, die zeigen könnten, dass es Ekphrasis in Form des Zitats oder der Anspielung schon immer gegeben hat, ist Clüver grundsätzlich Recht zu geben, wenn er diese Entwicklung in Bezug zum sich wandelnden Repräsentationsverständnis setzt: „contemporary ekphrastic practices have subverted the traditional relation of the representational visual text to its verbal representation, even to the point of discontinuity“ (ebd.:30). Diesem Wandel trägt er nicht zuletzt in seiner Ablehnung der Definition von Ekphrasis als doppelter Repräsentationsstruktur Rechnung. In seiner revidierten Ekphrasis-Definition, in der er „verbal representation“ durch „verbalization“ ersetzt, macht er allerdings deutlich, dass die Entgrenzung bezüglich Referenzbereich und Realisationsmodus doch einer Beschränkung unterliegen muss, nämlich dem Kriterium der Anschaulichkeit.

Verbalization is a form of verbal re-presentation that consists of more than a name or title. The range of genres, styles, and modes available for verbalization is as wide as that of the functions served by the transfer [...]. [...] It can take forms that are not descriptive in a conventional way; but as verbalization it would retain a certain degree of *enargeia*. (1998:45)

Wie schon bezüglich der Frage nach den Kriterien zur Markierung werden auch die zur Skalierung offengelassen („a certain degree“), so dass sich Ekphrasis primär, wie in der Antike, über den Anschaulichkeitseffekt definiert.

Mit Bezug auf Pfisters Intertextualitätskonzept entwickelt Valerie Robillard hingegen ein skaliertes Modell von Ekphrasis. Dieses gliedert sie nach den drei Oberkategorien „depictive“, „attributive“ und „associative“, wobei die abbildende oder beschreibende Darstellung eine besonders hohe Intensität erzeugt (1998:61ff). Indem Robillard ihr Modell auf der linguistischen Unterscheidung von *use* und *mention* bzw. *refer* aufbaut (so auch bei Pfister), besitzt sie ein Kriterium zur Skalierung der Intensität, das sowohl bei Clüver wie Yacobi fehlt. Für die vorliegende Arbeit gilt, dass in erster Linie jene ekphrastischen Bezüge relevant sind, die nach Robillard in die Kategorie „depictive“ fallen, da erst mit der ausführlichen Darstellung Erkenntnispotenzial für die Analyse des ästhetischen Diskurses gegeben ist. Mit der Skalierung der Intensität der Bezüge ist kein Ursache-Wirkungsverhältnis zwischen Akten der Rezeptionssteuerung durch den Text und der Rezeptionsleistung seitens der Leser*innen bezeichnet. Wie DeLillos fiktionalen

Kunsthistoriker*innen, steht es auch den realen Romanleser*innen frei, der literarischen Darstellung gegenüber indifferent zu bleiben und dem Text in seinem Versuch der Rezeptionssteuerung nicht zu folgen. Es geht also um die Skalierung von Potenzialitäten auf Rezeptionsseite, mit der kein 1:1 Verhältnis erfasst wird. Die Ausgestaltung der Bezüge fällt in den Bereich der „Akte des Fingierens“, über die sich eine Zurichtung des Imaginären herstellt – auch wenn es „niemals mit [der] vom Medium gegebenen Perspektivierung zusammen[fällt]“ und nur in „Legierungen“ greifbar ist (Iser 1983:486).

Grundsätzlich sollte bei der Diskussion über Umfang und Intensität ekphrastischer Darstellungen berücksichtigt werden, dass sich der Modus im Verlauf der Geschichte von einer ornamentalen Ausschmückung hin zu einer das Textganze dominierenden Form (wie im ekphrastischen Gedicht) entwickelt hat: „Ekphrastic poetry originates, not as an independent verbal set-piece, but as an ornamental and subordinate part of larger textual units like the epic or pastoral“ (Mitchell 1994:165). Die Ausweitung ekphrastischer Passagen über ganze Kapitel hinweg ist ein Alleinstellungsmerkmal der späten Romane DeLillos. Apitzsch betont in ihrer umfangreichen DeLillo-Studie, die sich hauptsächlich auf die Cold-War-Romane konzentriert, noch die formale und strukturelle Sonderstellung der ekphrastischen Passagen innerhalb des größeren Handlungsverlaufs. Als „Essayistic Set Pieces“ erweckten sie den „Eindruck struktureller Autonomie innerhalb des Textes“ (2012:57). Sie beschreibt ihre Funktion in Bezug auf das gesamte Textgefüge als „strategic pauses in the action“ und „literary arias“ (ebd.). Apitzsch bezeichnet die ekphrastischen Passagen als „detaillierte Betrachtungen oder Darstellungen einer visuellen Szene“, die sich durch eine besondere „Verdichtung der Sprache und einen eigenen Rhythmus“ auszeichnen und den Erzählfluss unterbrechen (ebd.:57). Mit ihrer Beschreibung von Ekphrasis als „system interbreak“ der narrativen Handlung stellt sie den Modus als „narrativen Exkurs und emblematischen Text“ dar (ebd.:63-64).

Im Moment der Ekphrasis wird die eigentliche Erzählhandlung unterbrochen und eine neue narrative Struktur eingeführt, die sich in Satzrhythmus, Erzählzeit und Erzählperspektive von der vorangegangenen Szene abheben kann. (ebd.:65)

Mit der Beschreibung von Ekphrasis als strategische Pause verweist uns Apitzsch auf eine weitere Differenzierung in der Diskussion um den Realisationsmodus von Ekphrasis, nämlich den alten Gegensatz von Beschreiben und Erzählen. Schon in seiner Laokoon-Schrift thematisiert Lessing diesen Gegensatz von Simultanität vs. Sukzessivität im Kontext des Wettstreits der Künste, d.h. in Bezug auf medienspezifische

Eigenschaften und die Mediengebundenheit ästhetischer Erfahrung. In der Bestimmung des literarischen Realisationsmodus von Ekphrasis kommt dem Gegensatz von Beschreiben und Erzählen strukturelle Bedeutung zu.

Für Krieger strebt Ekphrasis als poetisches Prinzip nach einer Aufhebung des Linearitätsprinzips sprachlicher Darstellung in einem Moment „gefrorener Zeit“. Die metaphorische Verlangsamung der sprachlichen Darstellung ergebe sich aus Wiederholungen, Echos und der komplexen Entfaltung interner Bezugssysteme. Im angestrebten Stillstand der Zeit sieht Krieger den Versuch, die Zuschreibungen von visuellen und verbalen Repräsentationsformen als Raum- und Zeitmedien zu überwinden (1967:27). Während für Krieger die „narrative Pause“ und der Modus des Beschreibens charakteristisch für Ekphrasis sind, ist es für Heffernan gerade der „storytelling impulse that language by its very nature seems to release and stimulate“ (1991:301). Dieser Impuls zeige sich in der Übersetzung der visuellen Darstellung in eine fortlaufende Erzählung – eine Tendenz, die Heffernan sowohl bei Philostrat, Dante, Byron und Ashbery beobachtet und die damit über alle Epochen hinweg ekphrastisches Schreiben charakterisiere (ebd.:302). Diesen erzählerischen Impuls führt Heffernan gegen Kriegers Interpretation von Ekphrasis als Verräumlichung an. Krieger, so Heffernan, „stretches ekphrasis to the breaking point: to the point where it no longer serves to contain any particular body of literature and merely becomes a new name for formalism“ (1993:2). Heffernan nimmt in seinem Ansatz auf Lessings Korrelation von Zeichen und Medium Bezug, die den Gegensatz zwischen „graphic stasis and narrative movement“ (1991:302) begründet. Auch mit der Formulierung des „fruchtbaren Moments“ (ebd.:303, 301) als charakteristischem Merkmal visueller Darstellung bezieht er sich auf Lessings Laokoon-Schrift, die im folgenden Kapitel ausführlicher diskutiert wird.

3.5 Ekphrasis als Paragone

Der Ekphrasis-Begriff eignet sich in besonderer Weise für die Analyse des ästhetischen Diskurses, da hier an zentraler Stelle die Konzeption des Verhältnisses der Künste zueinander zur Verhandlung steht. Traditionell bezieht sich diese Verhandlung auf das Verhältnis verbaler und visueller Repräsentationsformen – das der Dichtung zu Malerei und Bildhauerei. Hier stehen medienästhetische Überlegungen unter Berücksichtigung materialästhetischer, semiotischer, rezeptionsästhetischer und ideologischer Aspekte zur Diskussion. Die Zuschreibungen, die im Rahmen dieser Überlegungen vorgenommen werden, bilden die Grundlagen für eine Hierarchisierung – und damit den Wettstreit – der Künste in der Tradition des *Paragone*. Dieser Wettstreit, der im Wesentlichen nach der Potenz der jeweiligen Repräsentationsform fragt, ihrem Vermögen also, die Einbildungskraft zu bewegen und ein intensives ästhetisches Erleben zu ermöglichen, ist integraler Bestandteil ekphrastischen Schreibens: „[T]he notion of the *paragone*, a struggle, a contest, a confrontation, remains central to all thinking about ekphrasis“ (Cheeke 2010:21). Die selbstreflexive Dimension dieser Verhandlung medialer Grenzen, Möglichkeiten und medienspezifischer Eigenschaften ist dabei für die Interpretation von Ekphrasis als künstlerischer Praxis zentral. Insgesamt dient die Diskussion medientheoretischer Überlegungen im Ekphrasis-Kontext dazu, medienästhetische Zuschreibungen und Grenzziehungen nachzuvollziehen, da man sich ohne sie keinen Begriff davon machen kann, wie sich der Roman im erweiterten Feld der Künste positioniert.

Die rivalisierenden Ansprüche visueller und verbaler Repräsentationsmodi kollidieren unweigerlich, so Stephen Cheeke, wenn Gedichte Bilder beschreiben (2010:28).

Can poetry then ever hope to achieve the direct (or what seems to be the direct) representational power of a work of art, the immediate charge, the presence of a visual image? Does the poet's desire to possess the representational skills of the painter betray a latent anxiety about writing? [...] That is, let me enjoy the same ability to represent these things, to give them form and substance and to make them come alive within the mind's eye. (2010:16)

Wieder einmal kommt hier der alte Topos von der Vormacht des Bildes über das Wort zur Sprache, der schon dem Diktum der Anschaulichkeit eingeschrieben ist. Vor dem Hintergrund dieses jahrhundertealten Wettstreits um die Potenz visueller und verbaler Repräsentation, der ganz durchdrungen von der „Sehnsucht nach Unmittelbarkeit“ ist, fragt Julia Apitzsch, warum „gerade die literarische Tradition der Ekphrasis bisher kaum

oder gar nicht im Hinblick auf die Auseinandersetzung mit dem Visuellen im Werk DeLillos herangezogen wurde“ (2012:59)? Wie bereits gezeigt, wird die visuelle Kultur und die „Macht der Bilder“ – ob als Fotografie, Film, Computer- oder TV-Bild, ob als Gemälde oder Videoinstallation – in DeLillos Romanwerk an zentraler Stelle verhandelt. Sie wurde von der Kritik unter unterschiedlichen Gesichtspunkten diskutiert: als Auseinandersetzung mit der Kultur der Postmoderne, als Literarisierung postmoderner Medientheorien und als Darstellung der „Gesellschaft des Spektakels“ (Debord). Immer wieder hat DeLillo die Macht medialer Bilderwelten für unsere Wirklichkeitserfahrung und unser Verständnis von Identität und Geschichte hervorgehoben:

Because this is the age of images [...] I don't think any attempt to understand the way we live and the way we think and the way we feel about ourselves can proceed without a deep consideration of the power of the image. (Howard 2005:125)

Auch in Anbetracht der Ausweitung des Referenzbereichs bleibt das Verhältnis visueller und verbaler Repräsentationsformen für den Ekphrasis-Begriff zentral, gewinnt der Wettstreit der Künste doch immer wieder in diesem Oppositionsverhältnis Kontur. Dennoch wird mit der Verlagerung des Wettstreits der Künste in das erweiterte Feld deutlich, dass sich das Verhältnis der Künste nicht mehr allein über die Opposition visueller und verbaler Repräsentationsformen bzw. den entsprechenden Zuschreibungen medienspezifischer Eigenschaften erschließen lässt. Vielmehr muss man davon ausgehen, dass mit der Entgrenzung der Künste Darstellungsformen erschlossen werden, die auch dazu dienen, die Dominanz des Visuellen zu konterkarieren. Gegenwartskunst steht im Zeichen eines Pluralismus der Stile und Praktiken, so dass ihr Kennzeichen „less a style of making art than a style of using styles“ (Danto 1997:11) ist. Im Wettstreit der Künste stehen Definitionen medialer Grenzen und medienspezifischer Eigenschaften als *Zuschreibungen*, nicht als wesenhafte Beschreibungen, zur Verhandlung. Danto bezeichnet diesen Prozess als „philosophical coming of age of art“:

The philosophical question of the nature of art, rather, was something that arose within art when artists pressed against boundary after boundary, and found that the boundaries all gave way. [...] Nevertheless, it was only in the 1960s that a serious philosophy of art became a possibility, one which did not base itself on purely local facts – for example, that art was essentially painting and sculpture. Only when it became clear that anything could be a work of art could one think, philosophically, about art. Only then did the possibility arise of a true general philosophy of art. (1997:14)

Der hier von Danto beschriebene Entgrenzungsprozess, den man als „Conceptual Turn“ fassen kann, unterläuft gezielt jene Oppositionsbildungen, die den Wettstreit der Künste als Wettstreit zwischen Wort und Bild noch strukturieren. Damit verliert Visualität als Kennzeichen von Kunst radikal an Stellenwert: „Whatever art is, it is no longer something primarily to be looked at“ (ebd.:16). Die Kunstwerke der Gegenwart entziehen sich einer Definition „in terms of some particular visual properties they may have“ (ebd.:15-16). Bei diesem Paradigmenwechsel von Moderne zu Postmoderne steht „nichts Geringeres auf dem Spiel [...] als unser Begriff von Kunst“ (Rebentisch 2013:16). Rosalind Krauss zeigt anhand ihres quartären Modells, wie postmoderne künstlerische Praktiken die Grenzen zwischen den Künsten und zwischen Kunst und Nichtkunst destabilisieren, „to address the cultural determinants of the opposition through which a given field is structured“ (1979a:44).

For, within the situation of postmodernism, practice is not defined in relation to a given medium – sculpture – but rather in relation to the logical operations on a set of cultural terms, for which any medium – photography, books, lines on walls, mirrors, or sculpture itself – might be used. [...] From the structure laid out above, it is obvious that the logic of the space of postmodernist practice is no longer organized around the definition of a given medium on the grounds of material, or, for that matter the perception of material. It is organized instead through the universe of terms that are felt to be in opposition within a cultural situation. (ebd.)

Aus der hier skizzierten poststrukturalistischen Perspektive erfolgt die Betrachtung des Verhältnisses der Künste auf der Grundlage „ekphrastischer Gleichgültigkeit“ (Mitchell 1994:58). Mit ihr werden essentialistische Entwürfe von Medienspezifität im Sinne „ekphrastischer Furcht“ ebenso zurückgewiesen, wie die Annahme einer Art „innerer Verwandtschaft“ der Künste, die es im Sinne „ekphrastischer Hoffnung“ erlaubt, ihr schwesterliches Verhältnis über Analogien und Korrespondenzen zu konzipieren. Aus der Perspektive ekphrastischer Gleichgültigkeit kann es nun gelingen, die Zuschreibungen medienästhetischer Eigenschaften zu fokussieren und die Ambivalenzen, die diese Akte der Grenzziehungen und Hierarchisierungen bestimmen, „durchzuarbeiten“ (Mitchell 1994:163). Über diese „ekphrastische Ambivalenz“ eröffnet sich die selbstreflexive Dimension des Modus, der für die Analyse des ästhetischen Diskurses so aufschlussreich ist. Ekphrastisches Schreiben vollzieht sich im Bewusstsein der Begrenzungen medienästhetischer Zuschreibungen, treibt diese Gegensätze hervor und ist von dem Verlangen angetrieben, sie zu transformieren (Cheeke 2010:21). Die Zuschreibungen, das zeigen insbesondere Mitchells Interpretationen von Lessings

Laokoon-Schrift und verschiedenen ekphrastischen Gedichten, breiten sich dynamisch über das ganze Feld kultureller Sinn- und Bedeutungszuweisungen aus, so dass die politisch-ideologische Dimension des ästhetischen Diskurses hervorgehoben wird. So erscheint der Wettstreit der Künste als einer der Geschlechter: Mit Ekphrasis als Sprechen für ein stummes Objekt (*prosopopoeia*), stehen sich, wie in Robert Brownings Gedicht „My Last Duchess“ (1842), wortgewaltige Männlichkeit und bildschöne, stumme Weiblichkeit gegenüber. Wie gestaltet sich nun das Verhältnis im ekphrastischen Modus? Können die Differenzen zwischen Wort und Bild minimiert werden, die Künste (und damit die Geschlechter) vielleicht sogar ihre harmonische Komplementarität offenbaren? Lässt allein die Dichtung der Malerei ihre Gabe zuteilwerden und verleiht dem stummen Bild seine Stimme? Oder wird sie verzerrt und in einem Akt der Aneignung unterdrückt? Kann das Bild in der Darstellung seiner lebensechten Unmittelbarkeit die Dichtung zum Schweigen bringen? Oder steht Ekphrasis unter dem Vorzeichen der Unzulänglichkeit jedweder Repräsentation, visuell und verbal? Ekphrastische Ambivalenzen lassen sich nicht allein über eine ideologiekritische Perspektive entschlüsseln und ihre Mehrdimensionalität muss unter Berücksichtigung zeichentheoretischer, medienästhetischer und politischer Implikationen herausgearbeitet werden. Sind die medienspezifischen Differenzen, die hier verhandelt werden, auch immer, wie Boehm schreibt, „mit Kontexten des Denkens, des Geschlechts, der Kultur, der Ideologie, der Rede vielfältig verknüpft“ (2007:31), lassen sie sich doch nicht allein aus ihnen deduzieren. Bevor die Dimensionen ekphrastischer Ambivalenz allerdings genauer betrachtet werden können, soll anhand der bereits oben vorgestellten Klassifizierung Mitchells in ekphrastische Hoffnung, Furcht und Gleichgültigkeit sowie der Diskussion von Lessings Laokoon-Schrift noch einmal gezeigt werden, welche Zuschreibungen hier genau zur Disposition stehen, bzw. auf welcher theoretischen Grundlage sie entwickelt werden.

3.5.1 Mediale Grenzkonzeptionen: Ekphrastische Hoffnung, Furcht und Gleichgültigkeit

Entsprechend des Anschaulichkeitsdiktums ist ekphrastische Hoffnung von der Zuversicht in die Übersetzbarkeit der Zeichensysteme getragen. Das Verhältnis der Künste wird im Sinne einer Parallelisierung gefasst, wie sie in der oben zitierten Horazischen Formel und der Idee der Schwesternkünste zum Ausdruck kommt.

[U]t *pictura poesis* was the template by which the correspondences and analogies between painting and poetry were systematically defined, the rivalry explored and developed, and the pairing supposed to have produced canons of taste and judgement. [...] The doctrine also assumed that the highest form of painting, following poetry, would be 'history painting', that is painting drawing upon Biblical and classical texts for its subject, and presenting narratives that would display heroic virtue in action. Likewise, the greatest form of poetry (the epic) would be rich in striking images and tableaux for the pleasure of the imagination or mind's eye. (Cheeke 2010:21)

Der ekphrastischen Hoffnung sind zwei Relationen implizit: Auch hier gründet sich die Idee der Gleichrangigkeit der Künste, als Hoffnung einer gelungenen Transformation von Wort in Bild, auf die Vorstellung der Überlegenheit visueller Darstellung.

[Ekphrastic hope] is the phase when the impossibility of ekphrasis is overcome in imagination or metaphor, when we discover a 'sense' in which language can do what so many writers have wanted it to do: 'to make us see.' [...] It is also the moment when ekphrasis ceases to be a special or exceptional moment in verbal or oral representation and begins to seem paradigmatic of a fundamental tendency in all linguistic expression. This is the point in rhetorical and poetic theory when the doctrines of *ut pictura poesis* and the Sister Arts are mobilized to put language at the service of vision. (Mitchell 1994:153).

Ekphrastische Hoffnung, so zeigt Mitchell mit Verweis auf „imagination and metaphor“, zielt auf die gelungene Aufhebung in einer neuen Form: „The estrangement of the image/text division is overcome, and a sutured, synthetic form, a verbal icon or imagetext, arises in its place“ (ebd.:154). Diese Idee einer Symbiose der Repräsentationsformen kommt auch in Beschreibungen der „visuellen Poetik“ (Schneck 2007:103) oder des „visuellen Sprachstils“ (Apitzsch 2012:25) DeLillos zum Tragen. Nach Apitzsch löst DeLillo das zentrale Paradox von Ekphrasis durch eine „neue Symbiose von Sprache und Bild, die selbst eine kreative Alternative zu der heftig geführten Diskussion über den Gegensatz der beiden *sister arts* darstellt“ (ebd.:61). Ekphrastische Passagen zeichneten sich „durch eine besonders gesteigerte Blickführung des Lesers aus“ und unterschieden sich von anderen Textstellen, „weil hier der Akt des Sehens explizit zum Gegenstand erhoben wird und mit dem Akt des Lesens ineinander fällt: der Leseakt wird in einen (imaginären) Sehakt verwandelt und der Leser im Moment der Ekphrasis zum Zuschauer und Betrachter“ (ebd.:66). Der Idee einer neuen Symbiose von Wort und Bild als Ausdruck ekphrastischer Hoffnung ist aus der Perspektive ekphrastischer Gleichgültigkeit entgegenzuhalten, dass Sprache ohne Bildlichkeit ebenso wenig denkbar ist, wie sinnliche Wahrnehmung ohne Sprache. Weiterhin ist für die Definition von Ekphrasis gerade entscheidend, dass es sich immer nur um einen „imaginären Sehakt“ handeln kann, schließlich „sehen“ wir nicht, wenn wir lesen – wir

rufen bereits Gesehenes ab und versetzen es mit imaginären Anteilen. Dieser Unterschied ist auch instruktiv für die Differenzierung zwischen *intermedialen* und *ekphrastischen* Verfahren. Anders als Schneck und Aitzsch setze ich nicht das Prinzip der ekphrastischen Hoffnung, sondern das Prinzip der *ekphrastischen Ambivalenz*, des Durcharbeitens der Widersprüche, die Ekphrasis als Verfahren charakterisieren, als bestimmend für DeLillos Poetik. In der Tat spricht DeLillo seine Leser*innen (im Früh- und Hauptwerk) immer wieder als „Zuschauer*innen“ an, wie beispielsweise in *End Zone*: „(The *spectator*, at this point, is certain to wonder whether he must now endure a football game in print [...])“ (105). Doch gerade an diesem postmodernen Text des Frühwerks, zeigt sich die selbstreflexive Dimension des ekphrastischen Modus im ironischen, meta-fiktionalen Erzählerkommentar:

([...] So maybe what follows is a form of sustenance, a game on paper to be scanned when there are stale days between events; to be propped up and looked at – the book as television set – for whatever is in here of terminology, pattern, numbering. But maybe not. [...] The author, always somewhat corrupt in this inventions and vanities, has tried to reduce the contest to basic units of language and action. Every beginning it is assumed, must have a neon twinkle of danger about it, and so grandmothers, sissies, lepidopterists and others are warned that the nomenclature that follows is often indecipherable. This is not the pity it may seem. Much of the appeal of sport derives from its dependence on elegant gibberish. And of course, it remains the author’s permanent duty to unbox the lexicon for all eyes to see – a cryptic ticking mechanism in search of a revolution.) (EZ:106-107)

3.5.2 Ekphrastische Furcht: Das Laokoon-Paradigma

Im Gegensatz zur ekphrastischen Hoffnung meint ekphrastische Furcht das Hervorheben medialer Differenzen auf der Basis essentieller Unterschiede der verschiedenen Repräsentationssysteme.

If ekphrastic hope involves [...] a reciprocity or free exchange and transference between visual and verbal art, ekphrastic fear perceives this reciprocity as a dangerous promiscuity and tries to regulate the borders with firm distinctions between the senses, modes of representation, and the objects proper to each. (Mitchell 1994:155)

Mitchell weist hier bereits darauf hin, dass diese Medienspezifitätstheorien unweigerlich Vorgaben bezüglich der Wahl geeigneter Gegenstände und ihres Darstellungsmodus beinhalten. Diese Differenzierungen werden mit der Konzeption eines „bequemen Verhältnisses“ (Lessing 2012:115) begründet. So bestimmt Lessing Dichtung und Malerei als Zeit- bzw. Raumkünste, die jeweils dem Prinzip der Konsekutivität bzw. Simultanität

unterliegen und deren bevorzugter Gegenstand Handlung bzw. Körper sein sollten. Als „bequem“ wird das Verhältnis von Medium und Gegenstand bezeichnet, weil eine Kongruenz oder Homologie zwischen ihnen voraussetzt wird. Diese Form des Medienessentialismus, demzufolge sich das ästhetische Potenzial der einzelnen Künste erst im „bequemen Verhältnis“ voll entfalten kann, kommt selten ohne die Begründung der Vorrangstellung einer Kunstform gegenüber der anderen aus. Das lässt sich sowohl bei Lessing als auch bei Greenberg zeigen: Lessing weist der Literatur den obersten Rang in der Hierarchie der Künste zu, weil Sprache in der Entfaltung ihrer Darstellungskraft nicht den materialästhetischen Beschränkungen visueller Repräsentationsformen unterliege und sich die Einbildungskraft so in besonderer Freiheit entwickeln könne. Bei Greenberg wiederum avanciert die Musik zur höchsten Kunst. Sie sei am weitesten von der mimetischen Nachahmung entfernt, womit ihr eine besondere „Reinheit“ und künstlerischer Gestaltungsfreiheit zukomme, die in keinem anderen Medium eine Entsprechung finde.

Lessings Schrift *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) zählt zu den einflussreichsten medienästhetischen Schriften, ohne die keine Diskussion des Ekphrasis-Begriffs auskommt. Sie stellt eine der wichtigsten Einteilungstheorien der Künste dar und berücksichtigt rezeptionsästhetische, materialästhetische und semiotische Aspekte. Die Entwicklung neuer, heterogener Kunstformen seit Beginn des 20. Jahrhunderts – in den Avantgardebewegungen des Modernismus wie in den verschiedenen Strömungen der Gegenwartskunst – haben der Laokoon-Debatte immer wieder neue Aktualität verliehen. Die in ihrer Folge geführten kunst-, medien- und literaturtheoretischen Diskussionen lassen sich als „Laokoon-Paradigma“ zusammenfassen (Acil 2017:226). Anhand dieser Schrift und ihrer bewegten Rezeptionsgeschichte lassen sich eine Reihe von grundsätzlichen Überlegungen darstellen, die zur Begründung von Medienspezifitätstheorien angeführt werden und in der Folge aus verschiedenen Richtungen widerlegt worden sind. Die von Lessing eingeführte binäre Opposition von Zeit- und Raumkünsten, die er aus der tradierten Differenzierung zwischen ‚arbiträren‘ und ‚natürlichen‘ Zeichen ableitet, markiert, wenn nicht die Grenzen, so doch zumindest immer den Ausgangspunkt aller Ekphrasis-Definitionen. Die Laokoon-Schrift gehört zu den meistzitierten kunsttheoretischen Abhandlungen aus der voridealistischen Periode der Ästhetik und markiert den „Gipfelpunkt“ der im 18. Jahrhundert geführten „Reflexionen zum Verhältnis von Medium, Werk und ästhetischer Erfahrung“ (Stierle 1984:37). Für die vorliegende Arbeit

ist sie unter medienästhetischen Gesichtspunkten ebenso interessant wie unter rezeptionsästhetischen, steht sie doch am Beginn einer Theoriebildung „in der die Wirkung von Kunst nicht mehr auf ein Konzept der Nachahmung von Natur, sondern auf die Vorstellungstätigkeit der Rezipientin zurückführt wird“ (Vollhardt 2012:437). Im Rahmen seiner Wirkungsästhetik perspektiviert Lessing seine medientheoretischen Überlegungen immer wieder auf das Individuum, das den Bezugspunkt seiner Ästhetik bildet. Denn: „die Kunst thut nichts als daß sie unsere Einbildung in Bewegung setzt“ (Lessing 2012:245). Paradigmatisch macht der Laokoon-Text deutlich, dass im 18. Jahrhundert die „Frage nach dem Wesen der Kunst [...] zur Frage nach der ästhetischen Erfahrung, ihren Erscheinungsweisen und Voraussetzungen“ wird (Stierle 1984:23). So ist die Schrift auch deshalb paradigmatisch, weil sich erst aus dem hier wirksamen Prinzip der poetischen Nachahmung eine Funktionsbestimmung der Künste ableiten lässt, die eine Gestaltung im modernen Sinn überhaupt erst möglich macht und die Dichter*innen als künstlerische Subjekte legitimiert.⁷⁰

Ihre eminente Bedeutung in und über ihre Zeit hinaus erlangte die Schrift mit der von Lessing vollzogenen Abkehr von der Idee der Schwesternkünste, an deren Stelle er die bereits erwähnte Differenzierung zwischen Raum- und Zeitmedien setzte. Sie breitete den Boden für eine Wende zur Medienästhetik: „Eben weil die Kunst ihrem Wesen nach von dem Medium bestimmt ist, in dem sie zur Erscheinung kommt, muss sie so verschieden sein, dass sie zu ihrem Verständnis einer je eigenen Ästhetik bedarf“ (Stierle 1984:39). Lessings Argumentation nimmt ihren Ausgang an dem von Winkelmann aufgegebenen Diktum der „edlen Einfalt und stillen Größe“ der griechischen Plastik. In seiner vergleichenden Betrachtung der Darstellung von Leid und Schmerz in bildender Kunst und Dichtung der Antike legt er dar, dass sie in den spezifischen ästhetischen Voraussetzungen des Mediums begründet liegen, „dass sie allesamt von der eigenen Beschaffenheit der Kunst, und von derselben notwendigen Schranken und Bedürfnissen hergenommen sind“ (Lessing 2012:29). Nach der, für die systematische Trennung der Künste, so zentralen Idee des „bequemen Verhältnisses“ bestimmt Lessing die prozessuale Verlaufsschilderung, die Zeitfolge, als das Gebiet der Dichtung, das simultane Nebeneinander der Körper im Raum als das Gebiet der bildenden Künste.

Wenn es wahr ist, daß die Mählerey zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel, oder Zeichen gebrauchet, als die Poesie; jene nemlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältniß zu dem Bezeichneten haben müssen: So können neben

⁷⁰ Vgl. dazu auch Vollhardt (2012:438ff).

einander geordnete Zeichen, auch nur Gegenstände, die neben einander, oder deren Theile neben einander existiren, auf einander folgende Zeichen aber, auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen.

Gegenstände, die neben einander oder deren Theile neben einander existiren, heissen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften, die eigentlichen Gegenstände der Malerey.

Gegenstände, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen, heissen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie. (2012:115)

Lessings Ausführungen gründen auf die Unterscheidung von willkürlichen und natürlichen Zeichen, die sowohl in der Antike als auch in verschiedenen kunsttheoretischen Schriften des 18. Jahrhunderts grundlegend für die Konzeption des Verhältnisses der Künste war.⁷¹ Sie bezeichnet eine Differenzierung zwischen *sinnlich wahrnehmbaren* und *geistig fassbaren* Zeichen, der Idee, dass es Zeichen gibt, die „unsere Sinne unmittelbar ansprechen und Zeichen, die nur über die Vermittlung durch den Intellekt verstanden werden können“ (Krieger 1995:45). Worte trafen nicht wie Bilder „in einem einzigen Punkt sinnlicher Unmittelbarkeit [zusammen], so als ob es sich dabei um einen unvermittelten Zusammenprall handelte“ (ebd.:43). So betrachtet ist der Anschaulichkeitseffekt für Lessings Gattungstheorie, aber auch seine Theorie des Dramas, Ausdruck für das „semiotische Bedürfnis nach dem natürlichen Zeichen“ (ebd.:44). Die Arbitrarität des sprachlichen Zeichens soll durch lebendige Visualisierung bzw. performative Darstellung (im Drama durch Gestik, Mimik und Tonalität) eine Aufhebung erfahren. Lessing begründet über diese zeichentheoretische Differenzierung seine systematische Trennung der Künste und definiert die spezifischen ästhetischen Wirkungsmöglichkeiten der jeweiligen Medien entsprechend.

Die Malerei hat durch ihre natürlichen Zeichen von vornherein schon eine größere Wirkungskraft als die Dichtung, deren Zeichen als künstliche der unmittelbaren Evidenz ermangeln müssen. [...] Aber andererseits liegt in der Sukzessivität der Dichtung die Möglichkeit der kontinuierlichen und wechselnden Wirkung, die den Höhepunkt der Emotion vorbereitet. Und nicht zuletzt erlaubt es die Inwendigkeit der Sprache, ins Innere der menschlichen Bestrebungen, Gedanken und Empfindungen einzudringen, die der Malerei und ihren auf das Sichtbare reduzierten Nachahmungen verschlossen sind. (Stierle 1984:27-28)

Hinter dieser Differenzierung der Zeichensysteme steht die, schon Leonardo da Vincis

⁷¹ Zu nennen sind hier Moses Mendelsohns Schrift: „Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften“ (1757), James Harris’ „Three Treatises“ (1744) und Jean-Baptiste Du Bos’ „Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture“ (1719) (Vollhardt 2012: 444, 449).

Paragone-Begriff zu Grunde liegende Auffassung, dass die Malerei ihre Gegenstände so wiedergibt, „dass sie wirklich aussen vor dem Auge stehen“ und das Auge „die Ähnlichkeiten nicht anders [empfängt], als wenn dieselben von der natürlichen Wirklichkeit herrührten“ (Leonardo zitiert nach Schneider 2017:270). Die Ambivalenz von Ekphrasis gewinnt nun für Krieger im Wesentlichen durch den Versuch Gestalt, dieses Oppositionsverhältnis zu transformieren und die Linearität des sprachlichen Mediums aufzuheben. Dieser „ekphrastische Impuls“ charakterisiere die Entwicklung von Ekphrasis als Darstellungsmodus innerhalb der westlichen Ästhetik seit Plato (ebd.:51).

[E]inerseits zwischen dem verteidigenden Zugeständnis, dass Sprache als arbiträres System mit einem Mangel an Sinnlichkeit ein benachteiligtes Medium ist, das dem natürlichen und sinnlich fassbaren Medium notwendigerweise naheifern muss, und andererseits dem stolzen Vertrauen in die Sprache als ein gerade in seiner Intellektorientiertheit privilegiertes Medium, das der sich frei bewegenden Phantasie die sinnlich fassbare Welt eröffnet, ohne durch die Begrenzung des sinnlich Fassbaren, wie sie im visuellen Bereich auftreten, eingeschränkt zu sein. Dem leichteren Zugang der natürlichen Zeichen zur sinnlich fassbaren Welt, wie sie unser Auge wahrnimmt, steht der leichte Zugang der Sprache und ihrer arbiträren Zeichen zur intelligiblen Welt, wie sie unser geistiges Auge, unsere innere Vision erfasst, entgegen. (ebd.:45)

Lessing bestimmt mit den kategorialen Unterschieden des bequemen Verhältnisses auch das übergeordnete Gesetz, dem die Künste jeweils unterliegen – für die bildende Kunst ist es das der Schönheit, für die Dichtung das der Lebhaftigkeit. Erst unter Einhaltung dieser normativen Vorgaben kann sich das ästhetische Potenzial des Mediums entfalten, wird „die Malerei zu einem Gegenstand ästhetischer Erfahrung“ und „die Rede erst poetisch“ (Stierle 1984:40). In seiner Herausarbeitung des spezifisch Literarischen zeigt sich, dass Lessing mit seiner Medienästhetik nicht allein die Eigenständigkeit der Literatur als Kunstform gegenüber der feudalen Literaturtheorie zu behaupten sucht. Die „Inwendigkeit“ (Lessing) oder „Intellektorientiertheit“ (Krieger) der Sprache qualifiziert sie zum herausragenden Medium, da sie uns alles, selbst das sinnlich nicht Wahrnehmbare, erschließe: „Bey dem Dichter ist ein Gewand kein Gewand; es verdeckt nichts; unsere Einbildungskraft sieht überall hindurch.“ (Lessing 2012:54) In der „ganze[n] weite[n] Sphäre der Poesie“ hat die Einbildungskraft ungleich freieres Spiel und beweist mit diesen erweiterten Gestaltungsmöglichkeiten ihre Überlegenheit gegenüber den Bildkünsten (ebd.:8).

Lessings Theorie der Künste ist im Hinblick auf verschiedene Aspekte kritisiert worden, die hier im Folgenden zusammengefasst werden. Stierle bezeichnet die

Privilegierung von Handlung als idealer Gegenstand der Dichtung als „schwächsten Punkt von Lessings Theorie“ (1984:46). Dem Prinzip der Sukzessivität liege eine Theorie des sprachlichen Zeichens zu Grunde, die zu schlicht sei und der Komplexität sprachlicher Darstellung und ihrer Rezeption nicht gerecht werde.

Insbesondere bleibt Lessing eine Einsicht in die komplizierte Dialektik von Diskontinuitäten und Kontinuitäten verschlossen, die den Aufbau der Sprache vom Buchstaben über das Wort zum Satz und zum Text bestimmen: dass nämlich die Sukzessivität der Buchstaben in die Simultaneität des Wortes umschlägt, die Sukzessivität der Wörter überführt wird in die Simultaneität der Satzbedeutung, und die Sukzessivität der Sätze schließlich aufgehoben ist in der Simultaneität der im Sprachprozess sich konstituierenden Textbedeutung. (ebd.:46)

Doch ebenso wie sich Sukzessivität und Simultaneität nicht sauber voneinander scheiden lassen, fallen Stillstand und Sukzessivität in der Darstellung des „fruchtbaren Moments“ bildlich-plastischer Darstellung zusammen. Die Beschränkung und Konzentration auf einen einzigen Moment, die Lessing für die bildenden Künste fordert, löst sich für die Betrachter*innen nicht in einem selbsterklärenden Moment der Bildbetrachtung auf, in dem alles in einem scheinbar „unvermittelten Zusammenprall“ gegenwärtig ist. Gombrich verweist auf das Zeno-Paradox, um die Widersinnigkeit der Dichotomie von Zeit und Raum, der Idee eines *punctum temporis*, deutlich zu machen: Denn mit der Idee, dass es „einen Bruchteil der Zeit gäbe, in dem keine Bewegung stattfindet, wird Bewegung an sich unerklärlich“ (1984:45). Wie Gombrich deutlich macht, ist auch die visuelle Wahrnehmung ein Vorgang in der Zeit: „Auch das ‚Lesen‘ eines Bildes ist ein Prozess, der in der Zeit vor sich geht, und zwar braucht er sehr viel Zeit“ (ebd.:50). Und ebenso wie das Lesen eines Buches oder Hören eines Musikstücks, ist auch dieser Rezeptionsakt rhythmisch und dynamisch, bestimmt durch Vor- und Rückgriffe, Erinnerungen, Vorwegnahmen und eigene Ergänzungen. Für Krieger als Formalisten hingegen bleiben die Gegensätze von Sukzessivität und Simultaneität als strukturierende Momente ekphrastischen Schreibens bestimmend, sind nicht bloße Zuschreibungen, sondern bezeichnen medienspezifische Eigenschaften. Er charakterisiert Ekphrasis als „paradoxe Suche nach einer Sprache, die sich selbst dazu zwingen kann, ein Verlangen nach ‚räumlicher Form‘ zu befriedigen“ (1995:51). Die sprachliche Darstellung eines *punctum temporis* bleibe dabei ein „selbstverleugnender Versuch“, der charakterisiert sei von der Unmöglichkeit, „etwas gleichzeitig darzustellen und nicht darzustellen“ (ebd.:57). Im Ergebnis bleibt damit für Krieger wie für Mitchell die selbstreflexive Dimension von Ekphrasis, das Durcharbeiten der Gegensätze und Ambivalenzen, Kennzeichen des

Modus.

Ein weiterer Kritikpunkt an Lessings Theorie, der im Hinblick auf die Lyrizität des Spätwerks DeLillos von Interesse ist, besteht darin, sprachliche Darstellung als „inwendig“ zu fassen. Gerade für die Lyrik, die ja traditionell *die* Ekphrasis-Gattung ist, gilt, dass sowohl die graphische als auch klangliche Dimension sprachlicher Darstellung von entscheidender Bedeutung für die ästhetische Form sind. Die Materialität der Worte wird in der Lyrik freigestellt, um Seh- und Gehörsinn verstärkt im Akt des Vorstellens zur Geltung zu bringen. Kann diese sinnliche Erfahrbarkeit generell für jede literarische Darstellung reklamiert werden, so kommt ihr in der Lyrik gesteigerte Bedeutung zu. Letztendlich dient auch dieses Argument dazu, die Literatur im Wettstreit der Künste vorteilhafter zu positionieren:

Auf andere Weise wird hier erneut das ältere Argument aufgegriffen, dass der Sprache beide Wege offen stehen: Sie kann die Vorzüge der auf sinnlicher Wahrnehmung beruhenden Künste für sich in Anspruch nehmen, und doch braucht sie in ihrer Bezogenheit auf die Welt des geistig Faßbaren nicht unter den Begrenzungen zu leiden, die die Welt der Erscheinungen ihr auferlegt. (Krieger 1995:55)

Lessings Bestimmung des „bequemen Verhältnisses“ der Künste über die Oppositionsbildung von Sukzessivität und Simultanität findet in der Ekphrasis-Forschung ihre Fortsetzung als Gegensatz von Beschreiben und Erzählen. Im Rückbezug auf die antike *descriptio*-Tradition wird ihr wesentlicher Realisationsmodus eben in der *Kunstwerkbeschreibung* lokalisiert. Wenn sich nun aber laut Lessing das Ästhetische der Dichtung allein im Transitorischen realisiert, bedeutet dies im Umkehrschluss, dass „alles was nicht transitorischer Natur ist, sondern, wie in der Beschreibungsdichtung, statisch bleibt, das bequeme Verhältnis und damit die ästhetische Wirkung der Lebendigkeit verfehlen“ (Stierle 1984:41). Ekphrasis als detaillierte Beschreibung eines statischen Kunstgegenstandes würde dann die Erfordernisse des Gesetzes der Lebendigkeit für die Dichtung verfehlen. Herablassend bezeichnet Lessing solche beschreibenden dichterischen Darstellungen als von einer „Schilderungssucht“ (2012:128) motiviert.

Was das Auge mit einmal übersieht, zählt er [der Dichter] uns merklich langsam nach und nach zu, und oft geschieht es, daß wir bey dem letzten Zuge den ersten schon wiederum vergessen haben. [...] Ich höre in jedem Wort den arbeitenden Dichter, aber das Ding selbst bin ich weit entfernt zu sehen. (ebd.:126)

Den dichterischen Möglichkeiten einer lebendigen Kunstbeschreibung steht Lessing äußerst kritisch gegenüber: „Es mag seyn, dass alle poetische Gemälde eine vorläufige Bekanntschaft [seitens der Leserschaft] mit ihren Gegenständen erfordern“ (ebd.:125). Als Beispiel für eine gelungene ekphrastische Darstellung verweist Lessing, wie so oft, auf Homer. Seine Beschreibung des Achilles-Schildes stellt für ihn das „entscheidenstes Beyspiel“ (ebd.:122) dar. Statt einer reihenden Aufzählung einzelner Details, schildert Homer den Schild im Prozess seiner Fertigung durch Héphaistos und bindet die unterschiedlichen Abbildungen auf dem Schild in die Geschichte des Universums ein. So fügt sich die bewegte Darstellung des statischen Gegenstands für Lessing zu dem, für seine Ästhetik so wichtigen Konzept eines sinnfälligen Ganzen, „an dessen innerem Aufbau alle Ebenen, Medium, Werk, und ästhetische Erscheinung teilhaben. Erst dadurch, daß die Nachahmung das Nachgeahmte zu einem Ganzen zusammenschließt und es als Ganzes sinnfällig macht, wird sie zur ästhetischen Nachahmung“ (Stierle 1984:42). Wie Stierle deutlich macht, ist dieses Ganze ein „dynamisches Ganzes“, das sich aus der Vielfalt einzelner, jeweils aufeinander bezogener Momente zusammensetzt, die einer „Dialektik von Kontinuität und Diskontinuität“ unterliegen und sich in „wechselnden Verhältnissen und Ungleichgewichten von Bestimmtheit und Unbestimmtheit“ (ebd.:44) spiegeln. Der Eindruck der Lebendigkeit und Dynamik, den das dichterische Ganze vermittele, leite sich aus dem diskontinuierlichen Wesen der Sprache selbst ab, ist also auf eine medienkonstitutive Voraussetzung zurückzuführen (ebd.:42). Für Lessing realisiert sich das Ganze als solches letztlich in der ästhetischen Erfahrung der Rezipient*innen; in der Bindung von Aufmerksamkeit, der gelungenen Illusionsbildung und intensiven ästhetischen Erfahrung:

Der Poet will nicht bloß verständlich werden, seine Vorstellungen sollen nicht bloß klar und deutlich seyn; hiermit begnügt sich der Prosaist. Sondern er will die Ideen, die er in uns erwecket, so lebhaft machen, daß wir in der Geschwindigkeit der 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 seyn aufhören. (2012:123)

Lessings Darstellung des Gegensatzes von Beschreiben und Erzählen bleibt, wie allgemein seine vergleichende Betrachtung der Künste, zurückgebunden an das Gelingen, eine ästhetische Erfahrung zu evozieren und die medienspezifischen Voraussetzungen dafür zu definieren. Die Normativität seiner Ästhetik tritt in der klaren Grenzziehung zwischen den Darstellungsmodi Erzählen und Beschreiben deutlich zu Tage und ist, als Fortsetzung der Differenzierung zwischen Raum- und Zeitkünsten, so nicht haltbar.

Fowler stellt dazu in seiner Ekphrasis-Studie heraus: „Clearly narration often continues through a description (there is rarely a complete pause) and the description may occasion reactions in participants important for the plot“ (1991:27). Insofern ist auch Koopman Recht zu geben, wenn er die Unterschiede der Modi nicht als essentielle beschreibt, sondern ihre Grenze als „porous and variable, rather than as impermeable and fixed“ betrachtet (2018:24). Diese Perspektive eröffnet eine produktivere Sicht auf den ekphrastischen Modus: „The view that ekphrasis results in a narrative *and* descriptive text seems to be the most promising line of enquiry“ (ebd.:13). Dennoch bleibt, wie wir bereits gesehen haben, der Gegensatz von Beschreiben und Erzählen als Prinzip von Sukzessivität und Simultanität bestimmend auch in der DeLillo-Kritik. Er taucht in der Funktionsbeschreibung von Ekphrasis als „narrative Pause“ ebenso wieder auf, wie in der Rezeption des Spätwerks, wo die „Ereignislosigkeit“ der Romane besonders kritisch diskutiert wird. Und auch DeLillos Wahl ekphrastischer Gegenstände, wie die 24-Stunden Installation Gordons oder die Stilleben Morandis, zielen auf die Hervorhebung der Differenz von Stasis und Bewegung. Insgesamt bilden die traditionellen Gegensätze von Sukzessivität und Simultanität in DeLillos Ekphrasen das zentrale Spannungsverhältnis, das es durchzuarbeiten gilt. Und dies gilt nicht nur für die Literatur, sondern für alle Künste. So heißt es in *The Body Artist* über Laurens Performance: „Make a still life that’s living, not painted. When time stops, so do we. We don’t stop, we become stripped down, less self-assured“ (113). Gilt für die Künstlerin Lauren, dass sie die Gegensätze in der Arbeit mit dem eignen Körper direkt und unmittelbar durcharbeitet, erfahren sie auf der Ebene der literarischen Darstellung ihre Aufhebung in der Performativität, die der lyrische Prosatext auf Rezipient*innenseite zu evozieren sucht. Wie die Textinterpretationen zeigen, ist es gerade die von Lauren beschriebene Verunsicherung, über die sich der generative Charakter des Ästhetischen Bahn bricht (dies wird vor allem in der Fiktionalisierung der ästhetischen Erfahrung des Oktoberzyklus und der Performance des Falling Man deutlich). Bedenkt man die anhaltende Aktualität des Lessingschen Theorie für die Ekphrasis-Forschung, ist Cheeke Recht zu geben, wenn er betont:

Lessing’s strict division of the proper sphere (painting like woman: passive, beautiful, silent; poems like men: active, rigorous, noisy) has been challenged on several grounds, quite apart from its gender assumptions. Even so, the strange interrelation of time and space somehow remains intimately connected to the idea of ekphrasis. In particular, the notion of the ‘stillness’ of art representing a kind of death-in-life, or life-in death (the French nature morte ‘dead nature’ we

translate as 'still life') is an important awareness in many ekphrastic poems. (2010:23)

Wie ist nun das Verhältnis von Erzählen und Beschreiben und, analog dazu, das Verhältnis der Künste im Hinblick auf diese Differenzen zu fassen? Aus der Perspektive ekphrastischer Gleichgültigkeit können wir zunächst den grundsätzlichen Zeichencharakter, der allen Darstellungsmodi und Repräsentationssystemen eigen ist, in den Blick nehmen. So bleibt selbst die anschaulichste ekphrastische Schilderung immer rein figurativ. Über die Haltung der *Gleichgültigkeit* stellt sich zunächst einmal eine *Gleichheit* her, die der Idee des Wettstreits gegenläufig ist. Gleichgültigkeit bezüglich der normativen und essentialistischen Differenzierungen Lessings, wie wir sie bei Stierle und Mitchell finden, soll jedoch nicht als eine generelle Indifferenz bezüglich der Unterschiede zwischen den Künsten verstanden werden:

First, one thing that does *not* follow [from the perspective of ekphrastic indifference] is the abolition of the difference between texts and images. Nothing I have said here should be taken as a claim that the two arts become indistinguishable, only that the notions of space and time fail to provide a coherent basis for their differentiation. (Mitchell 1986:102-103)

Mitchell kritisiert Lessings Idee des bequemen Verhältnisses, weil es in erster Linie über eine Rhetorik des ökonomisch zweckmäßigen Zeichengebrauchs legitimiert sei (ebd.:102). In seiner Beschreibung der „andeutungsweisen“ Möglichkeit einer Darstellung von Zeitlichkeit in der Malerei bzw. Räumlichkeit in der Dichtung zeige Lessing selbst, dass seine Kriterien keine kohärente Grundlage zur essentiellen Differenzierung der Künste darstellen (ebd.:101ff). Ebenso wie Stierle zeigt auch Mitchell, dass Kunstwerke immer raum-zeitliche Konstrukte sind und ihr Reiz gerade darin liege, sie in dieser Komplexität zu begreifen. Differenzierungen, wie jene Lessings, könnten die immer nur Differenzierungen des Grades, nie der Art sein (ebd.:102).

One lesson of a general semiotics, then, is that there is, *semantically* speaking (that is, in the pragmatics of communication, symbolic behavior, expression, signification) no *essential* difference between texts and images; the other lesson is that there are important differences between visual and verbal media at the level of sign-typs, forms, materials of representation, and institutional traditions. (ebd.:161)

Wie sich diese graduellen medienspezifischen Unterschiede jeweils ausnehmen, lässt sich konkret am jeweiligen Zuschnitt des Wettstreits der Künste zeigen, wie ihn DeLillo in den einzelnen Romanen inszeniert. Sind installative oder performative Arbeiten die „Gegenspieler“ der sprachlichen Darstellung, dann steht das Prinzip der (unmittelbaren)

Präsentation (statt der vermittelnden Repräsentation) im Vordergrund und der Wettstreit der Künste erfährt in Bezug auf Unmittelbarkeit, Lebendigkeit und Anschaulichkeit eine weitere Zuspitzung. Die Ekphrasis der Performance-Kunst des Falling Man ist wesentlich von dem Anliegen motiviert, auch diese Kunstform als *reale Inszenierung* zu charakterisieren. In Bezug auf die Ausweitung des Referenzbereichs auf Gegenwartskunst und Lessings Theorie der Künste kann an dieser Stelle festgehalten werden: Durch die Entgrenzungstendenzen in der Gegenwartskunst werden die Künste in ein grundsätzlich neues Verhältnis zueinander gesetzt, wodurch sich auch ihr Wettstreit auf neuer Grundlage vollzieht. Alte Rivalitäten, wie sie sich im Wettstreit von Wort und Bild zeigen, mögen bestehen bleiben; jedoch fallen mit der Ausweitung künstlerischer Praktiken und der Hybridisierung medialer Präsentationsformen Grenzen ineinander bzw. heben sich gegenseitig auf. So zeichnet sich die Konzeptkunst, wie sie die Künstler in der Gruppe um den New Yorker Galeristen Seth Siegelaub entwickelten, durch den ausdrücklichen Verzicht auf Visualität zugunsten des Einsatzes von Sprache aus. Gerade in diesem Verzicht sehen Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth und Lawrence Weiner die Möglichkeit, die Arbeit als „Ausgangspunkt“ für weitere Reflexionsprozesse zu verstehen, deren offene Form die „Gesamtheit der durch sie initiierten mentalen Aktivitäten auf Seiten des Empfängers umfasst“ (Marzona 2005:17).⁷² Mit dem radikalen Verzicht auf Visualität, der wieder einmal mit der Hervorhebung der Intellektorientiertheit sprachlicher Darstellung einhergeht und so die Differenzen zwischen Kunst und Philosophie, wie bei Kosuth oder Dato, ausdrücklich einzuebnen sucht, sind die Voraussetzungen dafür geschaffen, dass ein Roman wie Chris Kraus' *I Love Dick* (1997) als genuines Konzeptkunstwerk betrachtet werden kann (und als solches bewusst die Grenzen zwischen Fiktion und (poststrukturalistischer) Theorie verschwimmen lässt). Als solches bezeichnet sich der Roman denn auch selbst. Diese Aufhebung grundsätzlicher Unterscheidungskriterien zwischen den Künsten setzt sich in Bezug auf den Gegenstand ihrer Darstellung, wie ihn Lessing im bequemen Verhältnis definierte, fort. Die Destabilisierung der Grenze von Kunst und Leben in der Gegenwartskunst als Verschiebung hin zum Präsentationsprinzip bedeutet, dass der statische Gegenstand nun „bewegt“, selbst „Handlung“ ist. Aus der Perspektive der Opposition von Raum- und Zeitkünsten erscheinen Happening oder Performance, entsprechend ihres prozessualen, dynamischen und transitorischen Charakters, nun eher

⁷² Gerade in diesem Verzicht auf Visualität sehe ich den entscheidenden Unterschied zwischen Konzeptkunst und konzeptueller Kunst. Die Freistellung der Idee realisiert sich hier primär über den geistigen Reflexionsprozess und nicht, wie bei Douglas Gordon, über die Darstellung monumentaler Visualität auf einer riesigen Leinwand.

als bevorzugte Objekte sprachlicher Repräsentation, denn als Gegenspieler im Wettstreit. Hinsichtlich des flüchtigen und immateriellen Charakters dieser Darstellungsformen kann der Roman hier die Vorteile seiner fixen Form ausspielen und jene dokumentarische Funktion übernehmen, die sowohl für Performance- wie Konzeptkunst so wichtig ist. Dies mag man Grabes Feststellung, die Romanform nehme sich vergleichsweise schwerfällig gegenüber entgrenzten Formen der Gegenwartskunst aus, hinzufügen.

Being presentation rather than representation was also the significant feature of most processual art, from action-painting, John Cage's, Robert Rauschenberg's, and Claes Oldenburg's multi-media events, and Allan Kaprow's 'Happenings' to the late forties and fifties to the events of the Fluxus artists Nam June Paik, Joseph Beuys, and Wolf Vostell to the sixties and the performance of Chris Burden and Vito Acconci in the seventies. And the stressing of the purely arbitrary and ephemeral nature of such artistic processes also implied an anti-ontological stance, an opposition to the creation of durable artworks. In literature there were limits to such a dissolving of the artwork into arbitrary processes, owing to the durable notation of writing [...]. (2009:11)

Wie eingangs bereits gezeigt, wird in der DeLillo-Kritik die literarische Darstellung von Performance-Kunst im Spätwerk als Einsicht in die begrenzten Möglichkeiten sprachlicher Darstellung gewertet. Im digitalen Medienzeitalter könne der Roman kaum mehr Relevanz als Form kultureller Kritik beanspruchen.⁷³ Im Gegensatz zu diesem Ansatz werden in der vorliegenden Interpretation zu *Falling Man* die Ambivalenzen, die mit der Darstellung des Altermedialen einhergehen, in den Vordergrund gerückt. Auch dem Präsentationsprinzip sind Grenzen des Zeigbaren eigen, die in der quasi-dokumentarischen Transformation verbaler Repräsentation aufgezeigt – und aufgefangen – werden können. In der ekphrastischen Darstellung der Malerei Richters und Morandis hingegen zeigt sich eine Allianz der Künste, die so gar nicht in das Bild ihrer vielfach beschworenen Rivalität passt. Wie DeLillo jeweils die Position der Literatur im Rahmen des Wettstreits der Künste im erweiterten Feld bestimmt, wird in den einzelnen Interpretationskapitel analysiert. In jedem Fall stellt sich die Literatur mit der Fiktionalisierung von Gegenwartskunst den Herausforderungen und Grenzen ihrer eigenen Medialität. Die geänderten Vorzeichen, unter denen der Wettstreit nun ausgetragen wird, sollen nicht davon ablenken, dass die selbstreflexive Thematisierung medialer Grenzen schon immer, über Epochen und Genre hinweg, ein „fundamentaler

⁷³ Vgl. dazu Duvall (2011), Olster (2011).

Impuls“ von Ekphrasis war (Mitchell 1986:98). Im Folgenden gilt es, diesen Impuls als „ekphrastische Ambivalenz“ näher zu beschreiben.

3.5.3 Mediale Grenztransformationen: Drei Dimensionen ekphrastischer Ambivalenz

It is not that words are imperfect, or that, when confronted by the visible, they prove insuperably inadequate. Neither can be reduced to the other's terms: it is in vain that we say what we see; what we see never resides in what we say. And it is in vain that we attempt to show, by the use of images, metaphors, or similes, what we are saying; the space where they achieve their splendor is not that deployed by our eyes but that defined by the sequential elements of syntax. (Foucault 2004:10)

DeLillos späte Prosa ist, wie bereits gezeigt, von dem Impuls des Hervortreibens syntaktischer Lücken bestimmt. Aus der Perspektive ekphrastischer Gleichgültigkeit, wie sie Foucault hier beschreibt, rücken die produktiven Aspekte des Wettstreits der Künste in der Verhandlung medialer Differenzen in den Vordergrund. Ausgangsbasis der Überlegungen ist die Einsicht in die grundsätzliche Zeichenhaftigkeit jeder Repräsentationsform. Die widersprüchlichen Impulse, die dem ekphrastischen Modus in der Darstellung des Altermedialen eigen sind, haben neben Mitchell auch andere Wissenschaftler*innen in den Fokus ihrer Forschung gestellt. So schreibt Stephen Cheeke: „As a critical tool, particularly as an end to be discovered in poems about painting, the term ‘ambivalence’ is suspiciously easy to use, whilst also seemingly impossible not to use (even with ambivalent feelings about its use)” (2010:29). Mitchell beschreibt das Durcharbeiten von Spannungen, Widersprüchen und Gegensätzen als integralen Bestandteil von Ekphrasis:

Ekphrastic indifference maintains itself in the face of disquieting signs that ekphrasis may be far from trivial and that, if it is only a sham or illusion, it is one which, like ideology itself, must be worked through. This ‘working through’ of ekphrastic ambivalence is, I want to suggest, one of the principal themes of ekphrastic poetry, one of the things it does with the problems staged for it by the theoretical and metaphysical assumptions about media, the senses and representation that make up ekphrastic hope, fear, and indifference. (1994:163-164)

Es ist bereits darauf hingewiesen worden, dass ekphrastische Ambivalenzen sich auf verschiedene Aspekte der Darstellung beziehen können, die hier zunächst in zeichentheoretische, medienspezifische und politisch-ideologische Aspekte gegliedert werden. Diese Differenzierung zwischen ästhetischen und politisch-ideologischen Aspekten soll einerseits zeigen, dass sich die Verhandlung medienspezifischer Zuschreibungen auf das weite Feld sozialer Beziehungen, der Verfassung, dem Aufbau der Zivilgesellschaft und ihren internationalen Beziehungen erstreckt (Mitchell 1986:105). In seiner Laokoon-Interpretation argumentiert Mitchell, dass die von Lessing kritisierten

„ästhetisch illegitim[e]n Grenzüberschreitungen“ (Stierle 1984:38) ideologisch motiviert seien (Stierle und Gombrich thematisieren ebenfalls die politischen Bezüge). Als „most fundamental ideological basis“ bezeichnet Mitchell die dem Verhältnis eingeschriebene Rollenverteilung der Geschlechter:

Paintings, like women, are ideally silent, beautiful creatures designed for the gratification of the eye, in contrast to the sublime eloquence proper to the manly art of poetry. Paintings are confined to the narrow sphere of external display of their bodies and of the space which they ornament, while poems are free to range over an infinite realm of potential action and expression, the domain of time, discourse, and history. (1986:110)

In seinen Interpretationen, sowohl der Laokoon-Schrift wie jenen zur ekphrastischen Lyrik, rückt Mitchell die ideologische Dimension ekphrastischer Ambivalenz deutlich in den Vordergrund. Mit der oben dargestellten Differenzierung soll hingegen noch einmal hervorgehoben werden, dass die Darstellung des Altermedialen als „otherness“ immer zurückgebunden bleibt an die ästhetische Funktion des literarischen Textes bzw. seine Fiktionalität. Das Ästhetische bleibt damit das Schlüsselkonzept für die Analyse der literarischen Darstellung und des ästhetischen Diskurses. In der gezielten Herausarbeitung zeithistorischer Bezüge wird deutlich gemacht, dass das Politische in dieser Verhandlung allgegenwärtig ist. Gerade für die Darstellung von Kunst und ästhetischer Erfahrung ist die Verhandlung terroristischer Gewalt und Gewalterfahrung zentral, zeigen sich Ästhetik und Politik in der Analogie von Kunst und Terror unauflöslich miteinander verbunden. Aus der Perspektive literarischer Fiktionalität findet die Darstellung des Politischen aber immer auf einer Meta-Ebene statt, die sich der Eindeutigkeit von Zuschreibungen im selbstreflexiven Durchspielen von Bedeutungszuweisungen entzieht. Auf diese Weise leistet der Roman seinen Beitrag zum politischen Diskurs, der häufig eine Beschränkung in der Verkürzung von Sachverhalten erfährt.

Stand mit der Diskussion des Laokoon-Paradigmas hauptsächlich das Durcharbeiten der Zuschreibungen medialer Eigenschaften im Vordergrund, so rückt im Anschluss an dieses Kapitel mit Ekphrasis als Remedialisierung auch die zeichentheoretische Dimension in den Fokus der Betrachtung. Aus der Perspektive ekphrastischer Gleichgültigkeit zeigt sich hier eine deutliche Verschiebung im Ekphrasis-Diskurs. An die Stelle medienästhetischer Überlegungen bezüglich der Angemessenheit der Wahl des Darstellungsgegenstandes und der Wahrhaftigkeit der Darstellung tritt die selbstreflexive Problematisierung der Voraussetzungen und Beschaffenheiten von Repräsentationssystemen und -prozessen. Eine Potenzierung erfährt diese

Problematisierung in DeLillos postmoderner Ekphrasis, da sich hier Selbstreflexivität nicht allein in der Darstellung des Stellvertretercharakters von Repräsentation erschöpft. Die Selbstreflexivität postmoderner Ekphrasis zeigt sich vor allem in der Darstellung mehrfacher Medialisierung im Sinne eines „cycle of remediation“ (Bolter/Grusin), dem sich der Roman einerseits einschreibt, den er andererseits aber auch kritisch kommentiert. Mit der Beschreibung von Ekphrasis als Remedialisierung wird hier ein Vorschlag gemacht, DeLillos spezifischen Gebrauch des Modus zu bestimmen. Er lässt sich aber auch, wie der Verweis auf Ashberys „Self-Portrait in a Convex Mirror“ (1975) zeigt, generell zur Bestimmung postmoderner Ekphrasis heranziehen.

3.6 Ekphrasis als Remedialisierung

Die selbstreflexive Problematisierung von Repräsentationssystemen, die dem Ekphrasis-Begriff seine anhaltende Aktualität verleiht, ist schon seit der Antike integraler Bestandteil des Darstellungsmodus. Mit der Definition von Ekphrasis als Remedialisierung sollen nun die spezifisch postmodernen Bedingungen, die DeLillos Ekphrasis-Gebrauch bestimmen, fokussiert werden. Bolter und Grusin bezeichnen Ekphrasis als eine Form der Remedialisierung, „a complex kind of borrowing in which one medium is itself incorporated or represented in another medium“ (1999:45). Im Verständnis von „remediation as the mediation of mediation“ drückt sich die Einsicht aus, dass sich Medien nicht über feste Grenzen zueinander definieren, sondern immer aufeinander Bezug nehmen: „Any act of mediation is dependent on another, indeed many other, acts of mediation and is therefore remediation“ (ebd.:56). Mit dem Begriff der Remedialisierung verbinden Bolter und Grusin die Idee eines „cycles of remediation“ und tragen der Tatsache Rechnung, “[that] no medium can now function independently and establish its own separate and purified space of cultural meaning“ (ebd.:55). Mit dieser Idee der Interpendenz werden die medialen Möglichkeiten des Romans automatisch im Kontext anderer medialer Kunstformen perspektiviert – ein zentrales Anliegen dieser Arbeit. Dabei ist wichtig zu betonen, dass Bolter und Grusin die Wechselbeziehungen zwischen den Medien nicht im Sinne einer linearen historischen Entwicklung, also von alten zu neuen Medien, verstehen. Stattdessen zeigen sie auf, wie die technologische Entwicklung voranschreitet, indem sie sich auf ältere Medienformate bezieht – als ein Netzwerk aus Angliederungen, Zusammenschlüssen und Überlappungen:

Our culture conceives of each medium or constellation of media as it responds to, redeploys, competes with, and reforms other media. In the first instance, we may think of something like a historical progression, of newer media remediating older ones and in particular of digital media remediating their predecessors. But ours is a *genealogy of affiliations*, not a linear history, and in this genealogy, older media can also remediate newer ones. (ebd.:55, meine Hervorhebung, C.H.)

Remedialisierung greift also nach allen Seiten aus und taugt daher nicht nur, zukunftsgewandt sozusagen, für die Beschreibung neuer Technologien und ihren jeweiligen Aneignungs- und Integrationsstrategien: „In our terms, new technologies of representation proceed by reforming or remediating earlier ones, while earlier technologies are struggling to maintain their legitimacy by remediating newer ones“ (ebd.:61). Mit dem Stichwort der Legitimität ist der entscheidende Begriff für den

Wettstreit der Künste als Wettstreit medialer Formate gefallen, in dem sich der Roman über ästhetische Strategien der Remedialisierung zu positionieren sucht. Das „alte Medium“ schreibt sich über die Darstellung von Gegenwartskunst in den „cycle of remediation“ ein und versucht so auch der Rede von seiner Obsoleszenz entgegenzusteuern. Wie das Kapitel zur Ekphrasis von Gerhard Richters Fotomalerei zeigt – die selbst beispielhaft in der Anwendung von Verfahren der Remedialisierung ist – sieht sich nicht nur der Roman diesem Legitimationszwang ausgesetzt. Er gilt ebenso für die Malerei, deren Ende mit dem Aufkommen der Fotografie und der Postmoderne immer wieder beschworen wurde. Mit dem Begriff der Remedialisierung wird deutlich, dass die Übersetzungsleistung von Ekphrasis im Zeichen einer Entgrenzung steht – und dies in doppelter Hinsicht. Die Entgrenzung bezieht sich sowohl auf die mediale (Werk)Form der fikionalisierten Kunst als auch auf Ekphrasis als ästhetische Praxis selbst, als Fortschreibung der stetigen Transformationsprozesse von Medium zu Medium.

Damit ist Remedialisierung ein entscheidendes Merkmal, sowohl der Literatur DeLillos, als auch der von ihm fikionalisierten Kunst. Hier zeigt sich deutlich die Selbstreflexivität von Ekphrasis: Für DeLillo ergibt sich die Möglichkeit, Schwerpunkte seines Romanwerks fortzuschreiben, deren Relevanz zu untermauern und umfassender zu diskutieren. Für viele der von ihm fikionalisierten künstlerischen Arbeiten sind mediale Übertragungsprozesse, d.h. Praktiken der Remedialisierung, konstitutiv für die Darstellungs-/Präsentationsform. So wandelt sich nicht nur der literarische Text durch seine Aneignung visuellen Materials, das ganz unterschiedlichen Bildkulturen und ikonografischen Traditionen entstammt, in ein „Medium der Re-Visualisierung und Remedialisierung“ (Scheck 2007:107). Ob es sich nun um erfundene Kunstwerke, wie die Videoinstallation des Zapruder-Films in *Underworld*, oder real existierende Arbeiten, wie Douglas Gordons Remake von *Psycho* oder Gerhard Richters Zyklus *18. Oktober 1977* handelt; immer steht der kontinuierliche Prozess des Recyclens kulturellen Materials, von medial zirkulierenden Nachrichtenbildern aus Zeitung, Film und Fernsehen in der literarischen Darstellung zur Verhandlung. In *Point Omega* werden diese Formen der Fortschreibung, Wiederaufnahme, Übertragung und Neuinszenierung der „travelling images“ mit dem Begriff „renditions“ gefasst. Er bezeichnet eben das, was in der Medientheorie unter dem Begriff der Remedialisierung verhandelt wird. Gemeinsam ist der Literatur DeLillos und der fikionalisierten Kunst die selbstreflexive Darstellung ihrer medialen Verarbeitungsprozesse, bzw. die bewusste Einschreibung in einen Zyklus

endloser Bildproduktion. Praktiken der Remedialisierung stellen ein, wenn auch nicht ausschließliches, Selektionskriterium in der Auswahl der literarisch fikionalisierten Kunstwerke dar. In allen hier beschriebenen Arbeiten wird „gefundenes“ (Nachrichten)Material in einem Akt künstlerischer Aneignung neu inszeniert und dann, in einem weiteren Schritt, zum Gegenstand literarischer Ekphrasis. Unter postmodernen Bedingungen präsentieren sich die Betrachtungsgegenstände literarischer Ekphrasis also als bereits re-medialisierte, als Kopien und Wiederholungen ihrer selbst. Ekphrasis als „verbale Repräsentation einer visuellen Repräsentation“ ist nun nicht mehr durch eine doppelte Repräsentationsstruktur charakterisiert, sondern stellt die potenzielle Unabschließbarkeit von Repräsentationsverfahren heraus, wie dies für die Ästhetik der Postmoderne bezeichnend ist. Dies ist von grundsätzlicher Bedeutung für das Ekphrasis-Konzept, dessen Charakter, Status, Ziel oder Zweck sich nun nicht mehr mittels Kategorien wie „ekphrastic hope“ oder „ekphrastic fear“ bestimmen lässt. Die Stellvertreterstruktur von Repräsentation selbst steht zur Verhandlung, bzw. die Vertretung des Stellvertreters durch weitere Stellvertreter (*ad infinitum*). So stellt sich der Wandel, den Clüver in der Diskussion des Ekphrasis-Begriffs feststellt, als Fortführung der Verhandlung von Fragen der Repräsentation dar, die schon immer integraler Bestandteil der Diskussion waren: „from a discourse preoccupied with modes of representation to a discourse of re-presentation, re-writing, and translation, [...] of transformation and metamorphosis“ (1997:31). Ekphrasis ist dabei selbst als *Fortsetzung* oder *Fortschreibung* dieses Prozesses kontinuierlicher Remedialisierung zu verstehen. Als unendliches Verweisen und Schichten lässt sich Ekphrasis zeichentheoretisch als „infinite Semiose“ (Peirce), erkenntnistheoretisch als das Zerspielen von Gewissheiten fassen. Die Implikationen dieses potenziell immer abstrakter werdenden Repräsentationsmodus treten in den Vordergrund. Ekphrasis muss also unter einem doppelten Fokus betrachtet werden: Einerseits als genuin postmoderne Praxis, andererseits als Kommentar oder Verhandlung derselben. Insofern lesen sich die literarischen Fikionalisierungen dieser künstlerischen Arbeiten als kritische Auseinandersetzungen mit postmodernen Praktiken und können zur Positionsbestimmung DeLillos als moderner, postmoderner oder neo-realistischer Autor herangezogen werden. Durch die verschiedenen Verfahren der Remedialisierung werden mediale Grenzen destabilisiert, so dass die künstlerischen Arbeiten als hybride Werke im Zeichen der Post-Medium-Kondition stehen und Teil jenes Entgrenzungsprozesses sind, der ihre Klassifizierung als „offene Werke“ erlaubt. Offenheit perpetuieren sie durch das kontinuierliche Hervortreiben der Differenz, die

jeder Repräsentation vorausliegt; diese Potenzierung ist Stilprinzip der „renditions“. Gerade mit Remedialisierung als „hypermediacy“ nimmt die Darstellung einen Abstraktionsgrad an, der die Bedeutung eines performativen Repräsentationsbegriffs ein weiteres Mal unterstreicht. Im Kontext der Verhandlung ästhetischen Verfahrensweisen wird diese zunehmende Abstraktion als zunehmende Virtualität unserer Wirklichkeitserfahrung, vorangetrieben durch die stetig fortschreitende Technologisierung und erhöhte Geschwindigkeit medialer Vermittlungsprozesse, von DeLillo kritisch verhandelt. Die künstlerischen Interventionen zielen darauf ab, diese Entwicklungen sichtbar zu machen und Reflexionsräume zu eröffnen. Ekphrastische Selbstreflexivität bzw. ekphrastische Ambivalenz sind kein Selbstzweck: „If we are caught within a spider’s web of representations of our own making we can – by duplicating it in further representations – at least learn something about its make-up and the way we keep spinning the web“ (Grabes 2009:6). Sind diese erkenntniskritischen Einsichten auch möglich, so stellen sie sich in DeLillos Ekphrasen primär über das ästhetische Erleben her. In der Erzeugung von Offenheit und Ambivalenz wirkt die künstlerische Darstellung auf eine Suspension des Urteilsvermögens hin, die den Weg für eine emotionale Aufarbeitung der Gewalterfahrungen bereitet. In seinen Fiktionalisierungen ästhetischer Erfahrungen bricht sich im Anblick der Kunst(bilder) immer wieder die Trauer um den erlittenen Verlust Bahn, die sich in der stetigen Wiederholung massenmedial vermittelter Bilder nicht einzustellen vermag. Deutlich zeigt sich hier, dass Ekphrasis als Interpretation, so wie jede Erzählung, eine Moral beinhaltet: „the idea of a ‘moral’ is not a secondary one imposed by the act of ekphrasis upon the visual; rather it is an imperative within the very act of representation, indeed within the process of visualisation itself“ (Cheeke 2010:35). Setzen sich die „Kunstbilder“ darin auch noch so deutlich von den „Medienbildern“ ab, sind die Grenzen zwischen ihnen, darauf wurde bereits hingewiesen, trotzdem nicht strikt zu ziehen. Die zeitgenössische Kunst nimmt Medienbilder „als Wirklichkeitszitate in Gebrauch und erkennt damit die Dominanz der Medienwelt an“ (Belting 2007:12). Indem dieses Oppositionsverhältnis aufgelöst wird (ein Gegensatz, das für Greenbergs Kunstbegriff noch essentiell war), werden die Voraussetzung geschaffen, dass die Arbeiten eine besondere „Lebendigkeit“ haben und eine intensive Wirkung in den Betrachter*innen freisetzen können. Auf welche Weise dies geschehen kann, bzw. ob es überhaupt geschieht, ist Gegenstand der Fiktionalisierung ästhetischer Erfahrung. Hier inszeniert DeLillo, wie die Imagination der Betrachter*innen durch künstlerische Praktiken der Remedialisierung zugerichtet wird,

wie sie freigesetzt und stimuliert wird. Verfahren der Remedialisierung kulturellen Bildmaterials, die auf der Ebene der Erzählung eine Spiegelung durch das, von ihm häufig gebrauchte Stilmittel der Wiederholung und des zirkulären Aufbaus der Erzählung erfahren, charakterisieren DeLillos künstlerisches Experiment mit der Romanform seit jeher. Das Gelingen des Experiments untermauert den Anspruch der Kunst „[to have] a healing, a consolatory function that life, the chaos of lived experience, cannot provide“ (Ickstadt 2001:38). Remedialisierung ist also kein charakteristisches Merkmal des Spätwerks und ein besonders hervorzuhebendes Beispiel aus DeLillos Romanwerk ist die Videoinstallation des Zapruder-Museums in *Underworld*.

Der Zapruder-Film ist so bedeutend, darauf wurde bereits in der Einleitung hingewiesen, weil die Ermordung Kennedys und Lee Harvey Oswalds vor laufender Kamera für DeLillo den historischen Wendepunkt zur Postmoderne markieren. Als „primal scene of postmodernism“ (Knight 2008:34) sind die Ereignisse in ihrer vollständigen Medialisierung zum Kürzel für die Inversion des Verhältnisses von Bild und Realität geworden, für eine neue, selbstreferenzielle Qualität in der Erfahrung historischer Wirklichkeit: „Fully aware that the twentieth century is the first to have been thoroughly documented on film, DeLillo shows us nothing less than how America became postmodern“ (Duvall 2008:2). Mit der Videoinstallation des Zapruder-Museums in *Underworld* thematisiert DeLillo explizit die künstlerischen Möglichkeiten einer meta-kritischen Remedialisierung der *images*, die seine Ekphrasis des Super-8-Films vom Abraham Zapruder in *Libra* motiviert. Die Möglichkeiten des Mediums Video als dezidiert postmoderne Kunstform gewinnen neue Tragweite mit den Vorfällen in Dallas, die den Moment „hin zur Entstehung einer visuellen Kultur und einer nie gekannten Macht der Bilder in der öffentlichen Wahrnehmung“ markieren (Apitzsch 2012:105). Im filmischen Remake, wie in der literarischen Ekphrasis, kann es jedoch nicht darum gehen, die postmoderne Krise, als deren Inbegriff Baudrillards Konzept des Simulakrums in der DeLillo-Kritik vielfach Anwendung gefunden hat, in Form bloßer Wiederholungen oder Beschreibungen des bereits Gezeigten fortzutreiben. Noch kann auf die Möglichkeiten der Remedialisierung verzichtet werden, will man nicht hinter die Einsichten der Postmoderne zurückfallen. Die Fiktionalisierung von Kunstwerken, deren integraler Bestandteil und Formprinzip das Prinzip der Re-Repräsentation ist, dient der Untersuchung der Bedingungen und Möglichkeiten, unter denen dieses Prinzip erfolgreich umgesetzt werden kann. Sie werden in der Fiktionalisierung der ästhetischen Erfahrung verhandelt, die damit zum Schwerpunkt ekphrastischen Schreibens im Roman

wird. Für Clara Sax, die in *Underworld* den Zapruder-Film als Videoinstallation betrachtet, nehmen die Bilder eine ganz andere Bedeutungsdimension als für den CIA-Spezialisten Nicholas Branch in *Libra* an. Für Branch wird der Film mit seinen „blurs, patches and shadows“ zu einem „major emblem of uncertainty and chaos“ (L:441). Sax hingegen sieht den Film als Videoinstallation in endloser Wiederholung und verschiedenen Geschwindigkeiten, auf zahlreichen Fernsehapparaten, vereinzelt platziert oder zur massiven Bildschirmwand aufgetürmt. Ebenso „filled with slurs and jostles“ nimmt der Film für sie „a sense of elegy [...] a greatness, a kingliness“ an (U:488,496). Das aufgesplitterte Meta-Bild bietet Sax die Möglichkeit, sich reflektiert im Verhältnis zum Bild, der Unmittelbarkeit der visuellen Erfahrung, zu positionieren und damit einen Zugang zur Darstellung des Todes zu entwickeln, durch die der Terror der Bilder gebannt wird.

[It] is precisely the surface of so many television screens – of which ‘the cold light,’ according to Baudrillard, ‘no longer carries any imaginary’ – that allow for Sax’s ‘revelation’. For that is what the screening presents to its audience: a ‘revelation,’ itself a metaphor that suggests that we have only begun to understand the shifting ways in which seeing effects and affects insight. (Vågnes 2007:17)

Die spezifische Form von Remedialisierung, die in der Präsentation des Films Anwendung findet, bezeichnen Bolter und Grusin als „hypermediacy“. Sie soll im folgenden Abschnitt näher betrachtet werden.

3.6.1 Hypermediacy

Nach Bolter und Grusin gibt es verschiedene Formen der Remedialisierung: Mit *hypermediacy* werden jene Formen bezeichnet, die den prozessualen Charakter des Verfahrens sichtbar machen, indem sie die Diskontinuitäten und Brüche in der Übertragung der Medien hervorheben. Demgegenüber werden mit *immediacy* Verfahren bezeichnet, die diese Diskontinuitäten zu verdecken suchen, das jeweils andere Medium in der eigenen Form verstecken, um so den Eindruck von Transparenz herzustellen.

In its epistemological sense, hypermediacy is opacity – the fact that knowledge of the world comes to us through media. The viewer acknowledges that she is in the presence of a medium and learns through acts of mediation or indeed learns about mediation itself. (Bolter/Grusin 1999:70-71)

Für die Analyse des ästhetischen Diskurses ist nun vor allem der Begriff der Hypermedialität relevant. Mitchell definiert sie als Darstellungsverfahren, „[that]

privileges fragmentation, indeterminacy, and heterogeneity and [...] emphasizes process or performance rather than the finished art object“ (1990:8). Der mediale Zwischenraum wird als „Wahrheit“ jeder Repräsentation hervorgerufen, die als inszeniertes und vermitteltes Ereignis markiert ist – ob nun durch Vorhang, Papier, Leinwand oder Zelluloid. Alternativ kann man auch den Begriff *hyper-representation* gebrauchen:

But the structure of representation itself, as a relation of standing for, seems to come back with a vengeance. Postmodern culture is often characterized as an era of ‘hyper-representation,’ in which abstract formalist painting has been replaced by photorealism, and reality itself begins to be experienced as an endless network of representations. The paradigm for the arts shifts from the pure nonrepresentational formalism of abstract painting and music to mass media and advertising, in which everything is indefinitely reproducible and representable as a commodity. Categories such as ‘the thing itself,’ the ‘authentic,’ and ‘the real’ which were formerly considered the objects of representation (or as the presence achieved by formal purity) now become themselves representations, endlessly reduplicated and distributed. (Mitchell 1990:16-17)

Postmoderne Ekphrasis zielt nicht auf Transparenz, sondern auf einen Aufschub in der Darstellung ekphrastischer Ambivalenzen: „the soul [...] is kept in suspension“, wie es in Ashberys Ekphrasis des Renaissancegemäldes Parmigianinos heißt (1990:67). Anhand von Ashberys „Self-Portrait in a Convex Mirror“, dem wohl berühmtesten ekphrastischen Gedicht der zeitgenössischen amerikanischen Literatur, kann exemplarisch die Bedeutung von „hypermediacy“ für die postmoderne literarische Darstellung gezeigt werden. Die Präsentation des Gemäldes als täuschend echt wirkendes Spiegelbild, in dem alle Spuren des Vermittlungsaktes und des Mediums getilgt scheinen, löst sich in Ashberys aleatorischer Dichtung, die das Zufällige, Assoziative und Fragmentarische in den Mittelpunkt stellt, auf: „The balloon pops, the attention / Turns dully away. Clouds / In the puddle stir up into sawtoothed fragments“ (ebd.:70). An die Stelle unmittelbarer Anschaulichkeit rückt Ashbery die vielfältigen Vermittlungsakte, die der Darstellung, aber auch seinen Reflexionen über das Gemälde, vorausliegen und eingeschrieben sind: Ist das Gemälde selbst als Abbild des konvexen Spiegelbildes schon eine „reflection once removed“, nehmen seine Reflexionen ihren Ausgang nicht in der Betrachtung des Originals, sondern anhand einer schwarz-weiß Reproduktion sowie den Beschreibungen des Gemäldes von Sidney Freedberg und Vasari (ebd.:78). Ekphrasis als Darstellungsmodus bietet hier nicht nur die Möglichkeit, Widersprüche und Gegensätze zweier Ästhetiken und Repräsentationsmodi durchzuarbeiten und damit als eine Form der Kunstkritik zu fassen (Ashbery war ja selbst als Kunstkritiker tätig). Über Ekphrasis als Remedialisierung wird auch ein Wettstreit zwischen *hypermediacy* und *supermimesis*

inszeniert, den das Gedicht als „open-ended poetry“ wiederum selbstreflexiv kommentiert (Stamelman 1984:613).

Re-presented as language, the painting loses its edges and clearly marked borders; it surges into the unframed present, where it is now subject to the poet's unlimited speculation and to the infinity of language. Transformed into words the painting can now be expressed through an inexhaustible series of descriptions. Ekphrastic reincarnation transforms the enclosed, fully coherent and englobed sixteenth-century painting into an open, decentered, postmodernist text. (ebd.:621)

Auf die temporäre Suspension vertrauter Deutungsmuster, ihre Auflösung in einer offenen Form, zielen auch DeLillos Ekphrasen und er inszeniert sie immer wieder in der Fiktionalisierung der ästhetischen Erfahrung. Das erkenntniskritische Potenzial und die Autonomie des Ästhetischen gründen im Wesentlichen auf der Möglichkeit hypermedialer Darstellung, Leerstellen und Lücken hervorzutreiben. Sie sind für jede Form der Repräsentation als Stellvertretung konstitutiv.

Since every representation is to be conceived as a bridging of what has been split apart by difference, the question arises as to whether difference can ever be removed. It cannot, for the removal of difference that is the origin of representation is always visible in the product. (Iser 1993:241)

Hypermedialität und Hyperrepräsentation verweisen uns damit auf die grundsätzliche Bedeutung der Leerstelle, sowohl für den Repräsentations- wie für den Rezeptionsakt. Remedialisierungsverfahren stellen die unausschöpfliche semantische Potenzialität von Repräsentationsprozessen heraus. Als *endgültig unvollendete* oder *vorläufig definitive* Arbeiten weisen sie der Leistung der Rezipient*innen konstitutive Bedeutung in der Aktualisierung des Werks als ästhetischem Objekt zu. Sie regen damit Erfahrungen der Unabschließbarkeit und selbstreflexive Überlegungen bezüglich unserer Wahrnehmungs- und Sinnbildungsmuster an, ermöglichen aber ebenso einen neuen Zugang zur emotionalen Bewältigung der dargestellten Krisenereignisse. Man könnte auch sagen, dass das, was Iser als Doppelstruktur des Fiktiven in der Literatur bezeichnet, im offenen Kunstwerk radikal aktiviert wird. Durch die Verfremdung der Darstellung, wobei Verfremdung hier schlicht als Verfahren der Abstraktion verstanden sein soll, erscheint die Referenz der Repräsentation unbestimmt. Remedialisierung als Abstraktion ist damit untrennbar mit dem Verständnis von Repräsentation als Performanz verknüpft:

Die Performanz wird wachsen, je unbestimmter die Referenz der Repräsentation wird, und wenn heute vom ‚Ende der Repräsentation‘ die Rede ist, so bleibt zu überlegen, ob damit lediglich eine historische Zustandsbeschreibung oder nicht

eher die Unzulänglichkeit gemeint ist, durch den Repräsentationsbegriff das fassen zu können, was in Kunst und Literatur geschieht. (Iser 2014:500)

Die Ambivalenzen der Entgrenzung der medialen Form, die durch Praktiken der Remedialisierung erzielt werden, verhandelt DeLillo in der Fiktionalisierung ästhetischer Erfahrung. Den Widerspruch, den sie in der Unabschließbarkeit ihrer Darstellung endloser Referenzialität erzeugen, inszeniert er in der Gegenüberstellung vollkommen gegensätzlicher Kunsterfahrungen. Auf der einen Seite steht hier die Beschreibung von Indifferenz und Langeweile, mit der die Ausstellungsbesucher*innen auf die künstlerischen Arbeiten reagieren. Damit wird ein spezifisches Problem offener Werke angesprochen, die einerseits in erheblichem Maße auf die „Mitarbeit“ der Rezipient*innen angewiesen sind, andererseits diese Mitarbeit durch ihre lückenhafte Darstellung erschweren und sie mit größeren Zugangshürden versehen. Wie wir bereits gesehen haben, nimmt DeLillo mit dieser Form der Fiktionalisierung ästhetischer Erfahrung die Rezeption seines Spätwerks in gewisser Weise vorweg. Auf der anderen Seite steht die Darstellung der Erfahrung intensiver Ergriffenheit, die mit der Erfahrung der Unabschließbarkeit der Kunsterfahrung einhergeht. Hier scheint sich jener heilende und tröstende Anspruch der Kunst als Ausdruck der Autonomie des Ästhetischen einzulösen. Gelungene Formen künstlerischer Remedialisierung, wie sie am Beispiel von Gerhard Richters Oktoberzyklus oder den Gemälden Morandis beschrieben werden, stellen sich als Verfahren dar, einem Schwinden des Affekts entgegenzuwirken. Damit rückt DeLillo eine Kritik an der Ästhetik der Postmoderne in den Vordergrund, die für seine Positionsbestimmung in der Literaturgeschichte als Neo-Realist oder postmoderner Realist aufschlussreich ist.

4 Das Spätwerk: Ekphrasis im Zeichen gesteigerter Performanz

4.1 Ekphrasis als Fiktionalisierung ästhetischer Erfahrung

DeLillo hat in seinem Romanwerk unzählige Varianten ästhetischer Erfahrung fiktionalisiert: Als Erfahrungen des Erhabenen erreichen sie, für DeLillo geradezu ungewöhnliche, romantische Höhen in der Ballonfahrt der Shays in *Underworld*; entfalten kathartische Wirkung in der Bewältigung des Traumas in *Falling Man* und *The Body Artist* – und entfesseln Gewaltphantasien in *Point Omega*. Im Spätwerk nehmen diese Darstellungen immer größeren Raum ein. Ausgangspunkt der theoretischen Überlegungen zum ekphrastischen Modus bildet die Beobachtung, dass die Fiktionalisierung ästhetischer Erfahrungen *die* zentrale Realisationsform von Ekphrasis in den Romanen DeLillos darstellt. Die Analyse des Modus, wie des ästhetischen Diskurses, muss sich demnach auf der Grundlage eines performativen Repräsentationsbegriffs vollziehen. Begründet wurde dies bereits mit Hinblick auf die konstitutive Funktion der interpretierenden Subjektivität für Arbeiten der Gegenwartskunst. Doch nicht nur die flüchtigen, situativen und relationalen künstlerischen Arbeiten verweisen uns auf die Bedeutung eines performativen Repräsentationsbegriffs; systematisch erarbeitet wird seine Tragweite in Theorien zur ästhetischen Erfahrung.

4.1.1 Die ästhetische Erfahrung als Grundbegriff der Ästhetik

Mit der „Krise des Werkbegriffs“ (Bubner 1989:60) avancierte die Kategorie der ästhetischen Erfahrung ab den späten 1960er Jahren zu einem Schlüsselbegriff der ästhetischen Theorie. Anstatt lediglich einen Gegenstandsbereich der Ästhetik zu bezeichnen, wurde die ästhetische Erfahrung nun zu ihrem „Leit- und Grundbegriff“ (Küpper/Menke 2003:7). Zum zentralen Begriff in der Literaturtheorie wird sie in der Rezeptionsästhetik bzw. dem Reader Response Criticism, deren Entstehen ebenfalls in diesen Zeitraum fällt.

Mit dem Begriff der ästhetischen Erfahrung wurde eine neue Theorie der Kunst formuliert, die sich gegen verschiedene Varianten von Wahrheitsästhetiken – der hermeneutischen Heideggers und Gadammers, der negativen Adornos und Benjamins – richtete. Diese Theorien, wie sie im Pragmatismus von John Dewey, in der Rezeptionsästhetik von Wolfgang Iser und in der Philosophie von Rüdiger Bubner formuliert wurden, entwickeln ihren Begriff des Ästhetischen über den Begriff der

Erfahrung, darüber, wie es uns gegeben ist. Dies bedeutete eine Abwendung von der Vorstellung des Kunstwerks als Exempel der Wahrheit und eine „Hinwendung zu Prozessen der Aufnahme und Aneignung von Gegenständen“ (Küpper/Menke 2003:7). Küpper und Menke weisen darauf hin, dass diese Hinwendung zu Theorien ästhetischer Erfahrung in Bezug zu dem „Transformationsprozess in ihrem Gegenstandsfeld, zunächst und vor allem dem der Künste, darüber hinaus in Kultur und Gesellschaft [...]“ (ebd.:14) zu setzen ist. Weiter schreiben sie:

[N]icht nur die Theorie, die Verfassung ihrer Objekte hat sich verändert, und deshalb auch die Theorie. Trifft dies zu, würde der Hinwendung zur ästhetischen Erfahrung eine zumeist implizit und unausgesprochene Annahme über eine tiefgreifende Veränderung im Feld der Künste selbst zugrunde liegen: die Annahme, dass die Künste eine so grundlegende andere Verfassung anzunehmen beginnen, dass sie nicht mehr mit Hilfe traditioneller Werkkategorien gefasst werden können. (ebd.:14)

Auch Juliane Rebentisch verweist auf diesen Zusammenhang, wenn sie herausstellt, dass der Begriff der Erfahrung durch die Entgrenzungstendenzen in der Kunst zum Schlüsselbegriff ästhetischer Theoriebildung wurde (2013:25 ff). Dieser Zusammenhang bildet die Grundlage ihrer Definition von Gegenwartskunst, die leitend für diese Arbeit ist. Sie datiert deren Entstehung auf den theoretischen Paradigmenwechsel, der sich in den 1960er Jahren vollzog, und mit dem unser Begriff von Kunst auf eine neue Grundlage gestellt wurde.

Denn sofern sich die modernistischen Ästhetiken, bei aller Unterschiedlichkeit, ausnahmslos an der Vorstellung eines in sich geschlossenen und klar einer Kunst zuzuordnenden Werks orientieren, wird ein ganzes kunsttheoretisches Paradigma durch kunstpraktische Entwicklungen herausgefordert, die sich dezidiert gegen das geschlossene Kunstwerk kehren und gezielt die Grenzen zwischen den Künsten und zwischen Kunst und Nichtkunst destabilisieren. Insofern diese Entwicklungen also zentrale begriffliche Voraussetzungen der (nachkriegs)modernistischen Kunsttheorie und Ästhetik betreffen, spricht einiges dafür, den Begriff der Gegenwartskunst mit diesem Umbruch zu assoziieren. (ebd.:16)

Angesichts der Entgrenzungstendenzen in der Gegenwartskunst kann der Begriff des Ästhetischen nicht mehr zur Bezeichnung konkreter Objekteigenschaften herangezogen werden, sondern wird relational definiert. Das Ästhetische ist damit „seltsam ungegenständlich“ (Iser 2003:177) und darin dem Imaginären vergleichbar:

Wohl bringt das Ästhetische etwas hervor, doch das Hervorgebrachte unterscheidet sich von dem Bedingungsgefüge, das es ermöglichte. Das

Ästhetische ist nicht mit dem Ergebnis identisch, das aus seinen verschiedenartigen konfigurierten Spielbewegungen hervorgeht (2003:185).⁷⁴

Eignet sich der performative Repräsentationsbegriff der Rezeptionsästhetik auch in besonderer Weise zur Beschreibung von Gegenwartskunst, ist diese Theorie dennoch nicht entwickelt worden, um die Transformationsprozesse besser fassen zu können, für die sie steht. Sie kann allerdings auf jede Form künstlerischer Darstellung angewendet werden, da sie einen Fiktionsbegriff verwendet, mit dem die „Zweistelligkeit von Fiktion und Wirklichkeit durch eine dreistellige Beziehung“ ersetzt wird (Iser 2014:18). Entsprechend der Triade des Realen, Fiktiven und Imaginären erschöpft sich nach Iser keine literarische Darstellung in der mimetischen Repräsentation vorgegebener Gegenständlichkeit. Repräsentation, verstanden als performativer Akt, bringt unweigerlich immer etwas zum Erscheinen, das es vorher so noch nicht in der Welt gab (Iser 1993:236). Diesen kreativen Aspekt von Repräsentation sieht Iser bereits in Aristoteles Mimesis-Begriff angelegt. Hier gestaltet sich diese schöpferische Teilnahme jedoch noch ungleich restriktiver, da die Fähigkeit zur Nachahmung unmittelbar an die Geschlossenheit des antiken Kosmos zurückgebunden bleibt und insofern nichts genuin Neues in der Welt erzeugt, sondern etwas zur Vollendung – zur Extrapolation und Vergegenständlichung – bringt, was in seinem Wesen nach bereits in der Natur angelegt ist (ebd.:482-485). Die Differenzen, die es zu überbrücken gilt und die Performativität hervorbringen, sind damit klarer abgesteckt. Das Spiel ist in seinen Möglichkeiten begrenzter, da es um ein „Freilegen der morphé“ und „Vollendung dessen [geht], was in der Natur unvollendet geblieben ist“ (ebd.:487). In einer offenen Welt, in der „die Geschlossenheit des Kosmos aufhört, Referenzbedingung zu [...] sein“ (ebd.:485) wird

⁷⁴ Iser führt in seiner anthropologischen Literaturtheorie seine rezeptionsästhetischen Grundeinsichten weiter und begründet die Fiktionsbedürftigkeit und Fiktionsfähigkeit des Menschen mit seiner Plastizität. Mit Bezug auf die Arbeiten Helmuth Plessners bestimmt er die anthropologische Beschaffenheit über die exzentrische Position des Menschen. In der Unverfügbarkeit über sich selbst und der Unmöglichkeit, sich die Welt vollkommen erschließen zu können, liege die „Wurzeln des ästhetischen Genusses“ und erwache die „Inszenierungsnotwendigkeit“: „Inszenierungen wären dann der unablässige Versuch des Menschen, sich selbst zu stellen; denn sie erlaubt zum einen, durch Simulacra die Flüchtigkeit des Möglichen zu Gestalten zu erwecken, und zum anderen, dem ständigen Entfalten zu möglicher Andersheit zuschauen zu können“ (ebd.:514). So bestechend positiv dieses Menschenbild in seiner Darstellung der steten Neugier nach einer selbstreflexiven Erkundung der eigenen Grenzen und Möglichkeiten ist, ist diese Funktionsbestimmung des Fiktiven wenig brauchbar für kultur- und literaturgeschichtliche Analysen. So schreibt Winfried Fluck: „But do we really seek out fictional texts again and again in order to be confronted with the unknowability of the self? And even if we do, why should interpretation restrict itself to this one elementary aspect? There cannot be any cultural or literary history written on this basis because the description of the text's function can result only in the ever renewed confirmation of its negating potential. Even if we grant that Iser has succeeded in describing a basic constituent of aesthetic function that distinguishes the fictional text from other forms of communication, it is obvious that different uses have been made of this potential in history.“ (Fluck 2009:376). In der vorliegenden Arbeit wird das Spiel des Ästhetischen in erster Linie als Resultat des entreferenzialisierten und entpragmatisierten Zeichengebrauchs verstanden und verweist damit auf die Dominantsetzung der ästhetischen Funktion.

die Performativität, die Erzeugung und Hervorbringung von Welt, ungleich bedeutender. Sie macht die konstitutive Bedeutung des Subjekts für den Sinngebungsprozess kenntlich und definiert Repräsentation daher nicht mimetisch, sondern performativ.

Basierend auf seinem performativen Repräsentationsbegriff entwickelt Iser einen Begriff von Fiktionalität, der die besondere Qualität des Ästhetischen sichtbar machen kann. Aus der Doppelstruktur des Fiktiven, der Verschränkung von Realem und Imaginärem und der fundamentalen Asymmetrie oder Nicht-Identität zwischen Text und Rezipient*innen, leitet sich das dynamische, reziproke Verhältnis ab, in dem sie zueinanderstehen und das als imaginären Transfer bezeichnet wird. Literarische Texte können, wie alle Kunstwerke, „erst durch einen Transfer von Seiten des Lesers realisiert werden und in seiner Vorstellung Gestalt gewinnen“ (Fluck 2005:35). Ebenso wie Iser zwischen Repräsentation, die sich auf etwas Vorgängiges bezieht, und Darstellung, als etwas, das sich erst im Transferakt realisiert, differenziert, muss zwischen „künstlerischem Objekt“ und „ästhetischem Objekt“ unterschieden werden. Erst in der ästhetischen Erfahrung als Aktualisierung der künstlerischen Arbeit vor dem Horizont der Vorstellungs- und Erfahrungswelt der Rezipient*innen, konstituiert sich das Objekt als ästhetisches. So stellt sich die Fiktionalisierung ästhetischer Erfahrung als Inszenierung oder Dramatisierung des imaginären Transfers dar. Auf der Grundlage eines performativen Repräsentationsbegriffs erschöpft sich die Effektivität von Ekphrasis nicht in der „lebendigen“ Darstellung oder Beschreibung eines statischen Gegenstands, sondern in der Darstellung der Interaktion zwischen Kunstobjekt/Kunstereignis und Rezipient*in. Die Bedeutung der Darstellung ästhetischer Erfahrung konnte schon für die antike Ekphrasis-Tradition gezeigt werden und wird auch in der vorliegenden Forschungsliteratur bezeugt, als das dort „weitgehend Einigkeit darüber [herrscht], dass sich Ekphrasis von der antiken *descriptio*-Tradition losgelöst hat, als Beschreibung [des Kunstgegenstandes] nur noch als mögliche, nicht mehr als notwendige Realisationsform [...] gilt“ (Schaefer/Rentsch 2004:153). Das soll nicht heißen, dass die Beschreibung als Realisationsform von Ekphrasis vollkommen obsolet ist. Beschreibung zielt auf die „Präsenz des im Ausschnitt und der Fokussierung der Einzelheiten sinnlich Erfahrbaren“ und ist daher in gewissem Maße immer nötig, um Kunst in der Literatur zur Darstellung zu bringen (Scherpe 2009:300). Vielmehr soll hier deutlich gemacht werden, dass die Grenzen zwischen Beschreiben und Erzählen als Darstellung eines sich in der Zeit vollziehenden, prozessualen Vollzugs ästhetischen Erlebens fließen sind. Ebenso wie die Beschreibung immer einen „point of view“

impliziert und nicht „objektiv“ ist, weil sie der Fokalisierung durch eine Figur bedarf, ist Beschreibung nicht „statisch“, sondern vollzieht sich in der Zeit. So stellt Angehrn die Frage, inwiefern „Beschreibung überhaupt ihren genuinen Gegenstand in der Bewegtheit, in der Vollzugsform und Verwirklichung von etwas – statt seiner vorgegebenen Identität und qualitativen Beschaffenheit – hat“ (1995:70).

Die Fiktionalisierung ästhetischer Erfahrung als zentraler Realisationsmodus von Ekphrasis unterstreicht aber nicht nur die zentrale Bedeutung der Rezipient*innen und des imaginären Transfers für die Konstitution des ästhetischen Objekts. Sie ist auch als Inszenierung medienspezifischer Eigenschaften und ästhetischer Verfahrensweisen zu lesen. Denn ebenso wie Iser die „Akte des Fingierens“ als intentionale Akte der Leserlenkung begreift, versteht auch Eco das „Werk in Bewegung“ nicht als „amorphe Aufforderung zu einem beliebigen Eingreifen“ sondern als „Einladung, sich frei in eine Welt zu fügen, die gleichwohl immer noch die vom Künstler gewollte ist“ (1973:54-55).

Der Künstler, so kann man sagen, bietet dem Interpretierenden ein zu vollendendes Werk: er weiß nicht genau, auf welche Weise das Werk zu Ende geführt werden kann, aber er weiß, daß das zu Ende geführte Werk immer noch sein Werk, nicht ein anderes sein wird, und daß am Ende des interpretativen Dialogs eine Form sich konkretisiert haben wird, die seine Form ist, auch wenn sie von einem anderen in einer Weise organisiert worden ist, die er nicht völlig vorhersehen konnte: denn die Möglichkeiten, die er dargeboten hatte, waren schon rational organisiert, orientiert und mit organischen Entwicklungsdrängen begabt. (ebd.:55)

Die Dramatisierung des imaginären Transfers beinhaltet eine (kunstkritische) Interpretation des „Werks in Bewegung“ in der Darstellung der spezifischen Gestalt, die es in seiner Übersetzung in die Vorstellungswelt der Rezipient*innen erfährt. In der Darstellung der spezifischen Zurichtung des Imaginären wird die Fiktionalisierung ästhetischer Erfahrung zum Austragungsort des Wettstreits der Künste, bzw. im Fall postmoderner Ekphrasis zum Ort der Verhandlung all jener kunstpraktischen Entwicklungen, die unter dem Schlagwort der Entgrenzung zusammengefasst sind. Damit wird der Erkenntniswert der Analyse von Ekphrasis als Fiktionalisierung ästhetischer Erfahrung für den ästhetischen Diskurs evident: Welcher Art ist die „Einladung“ des Kunstwerks an die Betrachter*innen? Wie, d.h. mit welchen Mitteln und auf welche Weise, wird eine Werkform entgrenzt? Welche Konsequenzen haben Verfahren der Entgrenzung in Bezug auf medienästhetische Überlegungen und die Mediengebundenheit ästhetischer Erfahrung? Wie gestaltet sich ein Wettstreit der Künste auf der Grundlage ihrer Entgrenzung? Welche Position bezieht die Literatur im

erweiterten Feld des Wettstreits, mit dem sich neue Formen ästhetischen Erlebens eröffnen? Unter welchen Gegebenheiten stellt sich in DeLillos Fiktionalisierungen ein intensives ästhetisches Erleben, ein scheinbar unabschließbarer Reflexions- und Erfahrungsprozess ein? Und wie ist das Ausbleiben ästhetischen Erlebens, wie die Indifferenz der Ausstellungsbesucher*innen, zu verstehen?

Das entgrenzte oder offene Kunstwerk bildet den Bezugshorizont, vor dem zwei Beobachtungen dieser Arbeit zusammentreffen: Einerseits die zentrale Bedeutung der Fiktionalisierung ästhetischer Erfahrung in DeLillos Darstellung von Gegenwartskunst und andererseits die Bestimmung von Ekphrasis als einer Form der Kunstkritik. Mit der Inszenierung einer „second narrative“ (Fluck 2003:21ff) findet eine Interpretation der künstlerischen Arbeit statt, die Gegenstand der Analyse ist und als solche in Relation zu intra- wie intertextuellen Bezügen gesetzt werden soll. Auf intratextueller Ebene wird deutlich, dass der ästhetische Diskurs über die Entgrenzungstendenzen in der Gegenwartskunst in der polarisierenden Darstellung ästhetischer Erfahrung einen ganz eigenen Zuschnitt bei DeLillo erhält. Einerseits kann man von einer Trivialisierung der Kunsterfahrung sprechen, wenn fiktionale Charaktere sich gelangweilt und desinteressiert durch Ausstellungsräume bewegen und die ästhetische Erfahrung sich primär durch ihr Ausbleiben auszeichnet. Andererseits inszeniert DeLillo eine, geradezu obsessiv anmutende, stetige Wiederkehr zum Ort der Kunsterfahrung. Die ästhetische Erfahrung stellt sich nicht nur als tendenziell unabschließbar, sondern auch als ein zutiefst emotional bewegendes Erlebnis dar. Diese Strukturmerkmale der Fiktionalisierung ästhetischer Erfahrung werden im Folgenden ausführlicher dargestellt.

4.2 Strukturmerkmale der Fiktionalisierung ästhetischer Erfahrung

4.2.1 Über das Ausbleiben ästhetischer Erfahrung

You may find yourself looking and listening in hypnotic fascination, feeling physically and mentally suspended, or you may cast a glance at your own watch and go slouching down the aisle and into the night. (BA:112)

Was die fiktive Kunstkritikerin Mariella Chapman als Publikumsreaktion auf Lauren Hartkes Performance „Body Time“ beschreibt, gilt für viele Darstellungen von Kunst und ästhetischer Erfahrung in DeLillos Romanen. Die Kunst, allzu oft „obscure, slow, difficult and sometimes agonizing“ (BA:116) verlangt vom Publikum eine scheinbar enorme Bereitschaft und Anstrengung, „causing walkouts among the less committed“ (ebd.:110). Auch in der Darstellung der Kunsterfahrung von Gordons monumentaler Videoinstallation zeigt sich eine ähnliche Spaltung des Publikums. Während Anonymous über fünf Tage hinweg die Installation betrachtet, scheint die Mehrzahl der Besucher*innen eher vor den Kopf gestoßen:

They came in teams, in squads, shuffling in and milling briefly near the door and then leaving. One or two would turn and leave and then the others, forgetting what they'd seen in the seconds it took to turn and move toward the door. (PO:12)

Im Folgenden soll diese Trivialisierung der ästhetischen Erfahrung als Darstellung von Indifferenz und Lageweile in Bezug zu postmodernen Verfahren der Entgrenzung gestellt werden. Im Einzelnen werden diese Verfahren in den Interpretationskapiteln an den jeweiligen Kunstwerken dargestellt. Vorab sollen sie schon einmal summarisch in Bezug auf Konzept- und Performance-Kunst dargestellt werden, um deutlich zu machen, unter welchen Bedingungen sich die ästhetische Erfahrung in der Gegenwartskunst vollzieht: Welcher Art ist die Einladung des offenen Kunstwerks an die Betrachter*innen? Dabei muss jeder theoretischen Erörterung zur ästhetischen Erfahrung eine grundsätzlich relativierende Feststellung vorausgeschickt werden: Eine ästhetische Erfahrung macht nur, wer der Kunst gegenüber nicht indifferent bleibt. Ohne die grundsätzliche Bereitschaft sich auf den „Kosmos des Werks“ (Rebentisch 2013:37) einzulassen, ohne Neugier gegenüber dem Fremden und der Bereitschaft, auch dem zunächst unverständlich und widersinnig Erscheinenden, dem scheinbar Trivialen und Sinnlosen, eine potenzielle Sinnhaftigkeit zuzugestehen, bleiben ästhetische Erfahrungen oftmals aus. Um dieses Argument nachzuvollziehen, muss man nicht

einmal auf radikal entgrenzte Formen wie das Readymade oder Arte Povera-Arbeiten verweisen – das gilt schon für die Kunst der Moderne, für Impressionismus, Kubismus oder Abstrakten Expressionismus („Das kann mein Kind auch!“). Wenn DeLillo also indifferente Ausstellungsbesucher*innen beschreibt, könnte er damit genau diesen Umstand bezeichnen – und weiter nichts. Damit wäre ein ästhetischer Diskurs freilich nicht zu analysieren. Auf dieser Basis könnte die spezifische (kunst-)historische Verfasstheit, in der das Fremde und Widersinnige je erscheint, nicht berücksichtigt werden. Der Paradigmenwechsel, für den die Gegenwartskunst steht, ließe sich also nicht konturieren. Dies ist aber das Ziel dieser Arbeit. Und es lässt sich, wie bereits gezeigt, mit der Fiktionalisierung real existierender Kunstwerke auch rechtfertigen. Selbst erfundene Kunstwerke wie „Body Time“ werden von DeLillo kunsthistorisch im Rahmen der Entgrenzungstendenzen der Gegenwartskunst ab den späten 1960er Jahren kontextualisiert. So stellt die „Kunstkritikerin“ Chapman Hartke in ein direktes Verwandtschaftsverhältnis zu den berühmtesten Performancekünstler*innen des 20. Jahrhunderts – zu Chris Burden, Ron Athey, Milo Moiré, Rudolf Schwarkogler, Marina Abramovic und Ulay.

Hartke is a body artist who tries to shake off the body – hers anyway. There is the man who stands in an art gallery while a colleague fires bullets into his arm. This is art. There is the lavishly tattooed man who has himself fitted with a crown of thorns. This is art. Hartke’s work is not self-strutting or self-lacerating. She is acting, always in the process of becoming another or exploring some root identity. There is the woman who makes paintings with her vagina. This is art. There are the naked man and woman who charge into each other repeatedly at increasing speed. This is art, sex, and aggression. There is the man in women’s bloody underwear who humps a mountain of hamburger meat. This is art, sex, aggression, cultural criticism and truth. There is the man who drives nails into his penis. This is just truth. (BA:110-111)

Auch vollziehen sich die von DeLillo beschriebenen Begegnungen mit Kunst immer in klar markierten Räumen (eine – konzeptuelle – Ausnahme bildet hier die Performance-Kunst Janiaks in *Falling Man*). Und so können wir davon ausgehen, dass zumindest eine potenzielle Bereitschaft auf Seiten der Ausstellungsbesucher*innen mit dem Betreten dieser Räume gegeben ist. Insofern verweist uns das Ausbleiben der ästhetischen Erfahrung dann doch auf den spezifischen Gebrauch bestimmter ästhetischer Praktiken und Verfahrensweisen.

Am deutlichsten lässt sich der Paradigmenwechsel, um den es hier geht, anhand der programmatischen Absichten der Konzeptkunst illustrieren. Der Einfluss der

Konzeptkunst ist so weitreichend für die Gegenwartskunst, dass praktisch jede Form von Kunst heute als konzeptuelle Kunst bezeichnet werden muss.

Indeed, one could argue that the influence of conceptualism can be found in almost all ambitious contemporary art practices – from the most obvious direct lineage of ‘neo-conceptualism’ to the more obscure links of contemporary video, performance, and public art. As an international movement that transcended national borders voicing common concerns about the role of the artist, the artwork, the public, and the institutions involved, the questions and problematics posed by conceptual art continue to be as important today as when they were initially raised in the 1960s and 1970s. (Alberro/Stimson 2000:30)

Die größte Herausforderung, die Konzeptkunst an Theorien ästhetischer Erfahrung stellt, ist ihr Verzicht auf materielle Gestaltung (De-materialisierung) und die prinzipielle Gleichstellung von Gebrauchs- oder Alltagsgegenstand und Kunst bezüglich ihres ästhetischen Werts (De-ästhetisierung). Daraus leitet sich der Verzicht auf künstlerische Gestaltung ebenso ab, wie die Ablehnung der Idee einer originellen, schöpferischen oder gar genialen Künstlerpersönlichkeit. Die Ausführung des Werks ist entweder irrelevant, wie Laurence Weiner es in seinen Statements von 1968 formulierte, kann einer beliebigen Person überlassen werden, wie bei Sol LeWitt, oder erfolgt, wie in der Minimal Art, in Form industrieller Produktion. Mit der Idee der De-materialisierung des Kunstwerks wird die Bedeutung der ästhetischen Erfahrung als sinnlicher Erkenntnis, die ein Axiom ästhetischer Theorie seit Baumgarten darstellt, negiert. Als sinnliche Erfahrung bzw. als „Sinnengebundenheit“ ist sie in Bubners ästhetischer Philosophie von zentraler Bedeutung. Ebenso für Shusterman, der die sinnliche Dimension als phänomenologische Dimension ästhetischer Erfahrung definiert. In der Konzeptkunst tritt an die Stelle des sinnlich wahrnehmbaren Objekts bzw. der sinnlichen Erkenntnis die „Idee“ als „Produkt“ intellektueller Reflexion, die sich nicht über „Anschauung“ (Kant/Bubner), sondern Reflexionsprozesse erschließt. Sinnliche Erkenntnis gestaltet sich durchweg tautologisch – „What you see is what you see“, wie es bei Frank Stella heißt. Die wesentliche Entgrenzung, die sich mit der Konzeptkunst vollzieht, zeigt sich in der Bestimmung ihrer Verfasstheit als Philosophie:

It meant that as far as appearances were concerned, anything could be a work of art, and it meant that if you were going to find out what art was, you had to turn from sense experience to thought. You had, in brief, to turn to philosophy. (Danto 1997:13)

Wie auch immer man diese Offenheit der Konzeptkunst als Reflexionsprodukt auch bewertet, fest steht, dass sie „in Beziehung auf die Versinnlichung marginalen,

metonymischen Charakter hat“ (Lübbe 1981:285). In Bezug auf die ästhetische Erfahrung verlangt Konzeptkunst als Philosophie vom Publikum, zusätzlich zu einer grundsätzlichen Bereitschaft, ein fundiertes kunsttheoretisches Vorwissen. Im Gegensatz zur Kunst der Renaissance oder der Kunst der Moderne, die ebenfalls Vorwissen brauchen, um erschlossen zu werden, stellt sich bei der Konzeptkunst die Schwierigkeit ein, dass sie kaum oder keine Möglichkeiten lässt, sich einen Zugang zum Werk über die figurative Darstellung und/oder spezifische Materialität der Arbeit zu erschließen. Damit soll die demokratische und institutionskritische Ausrichtung der Konzeptkunst nicht grundsätzlich in Frage gestellt werden. Das scheint unverhältnismäßig, bedenkt man, wie unglaublich anpassungsfähig sich Kunstinstitutionen, insbesondere aber der Kunstmarkt, zeigen, wo selbst das im Moment seiner Versteigerung geschredderte Kunstwerk nachträglich, wie *alle* Werke des Künstlers, im Preis steigen.⁷⁵

Neben der Konzeptkunst sind die performativen Darstellungsformen der Gegenwartskunst besonders geeignet, den Paradigmenwechsel zu illustrieren. Mit Happening, Performance, Fluxus und Body Art wurden künstlerische Ausdrucksformen geschaffen, die das Zufällige, Kontingente, Gewöhnliche und Alltägliche in den Mittelpunkt der Darstellung rücken. In deutlichem Kontrast stehen diese Praktiken, denen das Vergängliche und Flüchtige eingezeichnet ist, zu so objekthaften Medien wie Malerei, Skulptur oder Literatur. Mit diesem Performatisierungsschub (Fischer-Lichte) bzw. der Theatralisierung der Künste (Fried) vollzieht sich in der Aktions- und Prozesskunst ein Wandel vom Prinzip der Repräsentation zur Präsentation als direkte, unmittelbare Form künstlerischen Ausdrucks. Im Gegensatz zum klassischen Werk ist nun das Kunstereignis von herausragender Bedeutung: Mit der Aufführung wird „nicht ein fixier- und tradierbares Artefakt geschaffen, sondern ein ephemeres und flüchtiges Phänomen, einmalig und unwiederholbar: ein Ereignis“ (Fischer-Lichte 2003:145). Für die Konzept- und Performance-Kunst ist die Aufgabe klassischer Repräsentationsideen charakteristisch, die insgesamt ein Grundmotiv der Kunst der Postmoderne ist. Man erinnere sich nur an das obige Zitat von Stella: Kunst bildet nichts ab, stellt nichts dar, außer dem, was jede*r Einzelne vor sich sieht. Darin sieht Bubner den eigentlichen „Verrat an der Idee des Werks“:

Den Verrat an der Idee des Werks betreiben schließlich mit voller Absicht jene aktionistischen Praktiken, die wie das Happening Kunst in einen Vorgang

⁷⁵ Siehe dazu die Versteigerung von „Girl with Ballon“ von Banksy im Auktionshaus Sotheby's im Oktober 2018.

übersetzen wollen oder wie gewisse Schöpfungen der neusten Musik nichts als eine Kette wechselnder Vollzüge inaugrieren oder auch mittels mechanischer Vorkehrung statt des ‚Werks‘ nur einen permanenten Prozess in Gang bringen. All jene ästhetischen Phänomene, die nicht auf der festen Grenzziehung zwischen Werk als zweiter Wirklichkeit und der gegebenen Realität aufbauen, sondern mit der Einebnung der Grenzen spielen und ihre Effekte auf der Zweideutigkeit verschwimmender Definitionen ziehen, nehmen die Skepsis gegenüber der Geschlossenheit des Werks in ihr Zentrum auf. Die Bestrebungen in Richtung auf einen fließenden Übergang von ‚Kunst‘ und ‚Leben‘ experimentieren bereits in einem Felde, wo die Sonderstellung eines Werks gar keinen Platz mehr findet. (1989:33)

Mit der Einebnung der Differenz zwischen dem „Werk als zweiter Wirklichkeit und der gegebenen Realität“ ist der Theorie ästhetischer Erfahrung nun ein schwieriges Problem aufgegeben. Denn mit ihrer Einebnung befindet sich die für Isters Theorie so wichtige Doppelstruktur des Fiktiven in einem Prozess der Auflösung, ebenso wie die „Akte des Fingierens“ in der Präsentation immer weniger sichtbar sind. Und auch Ecos Theorie kommt an ihre Grenzen, wenn, aufgrund der marginalen Differenz zwischen „Kunst“ und „Leben“ gar nicht klar ist, in welche „Welt“ sich das Publikum denn nun fügen soll, bzw. inwiefern es sich bei dieser Welt um eine „vom Künstler gewollte“ handelt (Eco 1973:55). Sicherlich zielen nicht alle performativen Darstellungen in gleicher Weise auf diese Einebnung der Differenz; auch hier ist es nötig, zu differenzieren. Am deutlichsten wird diese Absicht in der Kunst der sechziger und siebziger Jahre wohl im Happening:

Die Kunstwerke waren nicht mehr Teil einer anderen Realität, sondern sie fanden im realen Raum und in der realen Zeit statt. Sie dienten nicht mehr dazu, die Realität zu überhöhen und die Betrachter transzendental in eine andere Sphäre zu versetzen, sondern dazu, sie in ihrem Hier und Jetzt zu bestätigen. (Ursprung 2013:19)

Mit der Einebnung der Differenz im *Hier und Jetzt* wird dem, rezeptionsästhetisch so wichtigen, Konkretisationsprozess, der sich ja immer über Differenzen, Unbestimmtheitsstellen und Widersprüche erschließt, die Basis entzogen. In eben dem Maße, in dem das Werk als Systemreferenz zurückgenommen wird, erweitern sich die Möglichkeiten zur Gestaltung der Partizipation des Publikums.

Ob sich die Teilnahme darauf beschränkt, Kunstwerke dadurch zu vervollständigen, dass man sie betrachtet, diskutiert und interpretiert, oder ob die Betrachter zu Mitwirkenden, ja autonomen Akteuren geworden sind – das Stichwort lautet hier ‚relational aesthetics‘ – ist umstritten. (ebd.:14)

Geht man im Sinne einer Skalierung davon aus, dass auf Systemreferenzen nicht immer in dem gleichen Maße verzichtet wird, so ist die Rezeptionssteuerung doch von einer

grundsätzlichen Paradoxie gekennzeichnet. So beispielweise bei der im Minimalismus besonders häufig anzutreffenden Werkbezeichnung „untitled“, bei welcher der Titel vorgibt zu fehlen. Hier werden die Rezipient*innen dazu aufgefordert, frei ihre eigenen Vorstellungen auf die künstlerische Arbeit zu projizieren. Iser's Dialektik von „Zeigen und Verschweigen“ wird in der paradoxen Formulierung aufgehoben.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die problematischen Aspekte des entgrenzten oder offenen Kunstwerks für eine Theorie der ästhetischen Erfahrung auf die Nivellierung der Differenz von Repräsentation und Präsentation sowie der Dematerialisierung und De-ästhetisierung des Kunstobjekts zurückzuführen sind, die eben jene „Krise“ des Werksbegriffs ausmachen. Wenn nun als Reaktion auf diese Entwicklung die Kategorie der ästhetischen Erfahrung zum Leit- oder Grundbegriff der Theorie wird, ist das Dilemma damit keinesfalls gelöst. So weist Rainer Warning darauf hin, dass es „immer so etwas wie eine Systemreferenz geben muss“ (1981:270), wenn man sinnvoll über ästhetische Erfahrung sprechen will. Entkoppelt man die Dialektik zwischen ästhetischer Erfahrung (als Aktualisierung und imaginärer Transfer) und Werk, die in der Rezeptionsästhetik Ausgangsbasis aller Überlegungen ist, sieht man sich einer tendenziellen Bezugslosigkeit gegenüber, die sich für die einen als ein Zugewinn an (individueller) Freiheit darstellt (so bei Rosalind Krauss), für die anderen den fahlen Beigeschmack bloßer Beliebigkeit trägt. Für Warning bedeutet sie vor allem die Unmöglichkeit, sich wissenschaftlich mit dem Phänomen der ästhetischen Erfahrung zu beschäftigen:

Ich sehe die Gefahr der Suspendierung, der impliziten Abwertung aller systematischen Anstrengungen [bezüglich der Definition eines Werkbegriffs] mit dem Argument, man komme doch nicht zum Ziel. Eine Theorie der ästhetischen Erfahrung, die sich solchermassen von einem kunstwissenschaftlichen Werkbegriff abkoppelt, kann dann aber in der konkreten Beschäftigung mit Kunstwerken als Alibi in Anspruch genommen werden für ein begriffsloses Gerede über Kunst [...]. (ebd.:270)

Nun ist in der Debatte um die Bedeutung des Werkbegriffs gerade Rezeptionsästhetiker*innen wie Warning entgegengehalten worden, dass sie in ihrer Fokussierung der performativen Leistung der Rezipient*innen die Bedeutung der Werkkategorie selbst geschmälert haben.

In gewisser Weise wird in rezeptionsästhetischen Theorien die Rezipientin in den Status der Künstlerin gesetzt, welche – je nach Theorievariante – das Werk als etwas erschafft, das in einer bestimmten, durch die jeweilige Theorie definierten Weise allein auf sie selbst bezogen bleibt. In keiner dieser Theorien ist es jedoch möglich, Genaues über jene Materialität des Kunstwerks zu sagen, in der die

Bedeutung, die einem Kunstwerk zukommt, fundiert ist. Aus einer Gegenwart der Rezipientin und dem Moment der Rezeptionssituation läßt sich diese Bestimmung nämlich nicht gewinnen. (Sigmund 2006:8)

Sigmund ist entgegenzuhalten, dass, zumindest was Iser's Rezeptionsästhetik betrifft, der Werkbegriff durchaus bedeutend für die Theoriebildung ist und eine spezifische Gestalt gewinnt. Die rezeptionsästhetische Annahme der grundsätzlichen Unbestimmbarkeit des ästhetischen Gegenstandes bezieht sich weniger auf das einzelne Werk als „Gegenstand“, sondern auf die Kategorie des Ästhetischen, d.h. des Werks in seiner Bestimmung als *ästhetischer* Gegenstand. Würde dem Ästhetischen nicht diese Unbestimmtheit eigen sein, wären die vielen Interpretationen zu ein und demselben Werk nicht zu erklären. Gerade in der Erklärung dieses Phänomens liegt ja ein entscheidender Vorteil rezeptionsästhetischer Ansätze. Sigmund ist allerdings Recht zu geben, wenn sie kritisiert, dass eine „Verabsolutierung der rezipientischen Perspektive“ (ebd.:2) wenig hilfreich in der Bestimmung des ästhetischen Gegenstands oder einer ästhetischen Situation ist.⁷⁶ Auch ihre Kritik an der inflationären Verwendung des Begriffs der ästhetischen Erfahrung scheint mir begründet. Sie steht, wie zu Beginn des Kapitels gezeigt wurde, mit dem Paradigmenwechsel der Gegenwartskunst in unmittelbarem Zusammenhang. Sigmund verweist auf die zentrale Problematik des ästhetischen Erfahrungsbegriffs in der philosophischen Bestimmung von Kunst.

Würde man nämlich all das als Kunstwerk bezeichnen wollen, was Anlaß für ästhetische Erfahrung von Rezipienten ist und zugleich ästhetische Erfahrung als spezifisch wiedererkennbare Erfahrungsform bestimmen (d.h. an einem distinktiven Begriff von ästhetischer Erfahrung festhalten), so könnte umgekehrt jede Art von Gegenständen und Situationen allein aufgrund der daran gemachten ästhetischen Erfahrung unter den Begriff des Kunstwerks fallen. (ebd.:2)

Auch Küpper und Menke stellen heraus, dass es ästhetische Erfahrung „von allem Möglichen“ geben kann und sie damit „als eine Weise [erscheint], sich in der Welt zu orientieren“ (2003:11). Insofern stellen sie fest: „Eine Ästhetik, die vom Begriff der Erfahrung ausgeht, kann nicht auf eine Theorie der Kunst beschränkt, ja nicht einmal mehr um eine Theorie der Kunst zentriert bleiben“ (ebd.:9). Stellt die „inflationäre Verwendung“ des Begriffs der ästhetischen Erfahrung auch ein zentrales theoretisches Problem dar, so stellt es sich in dieser Arbeit auf Grund des ausschließlichen Bezugs auf künstlerische Arbeiten zur Analyse des ästhetischen Diskurses nicht. DeLillo wirkt einer Entgrenzung des Kunstbegriffs selbst durch seine klaren Strategien der Markierung

⁷⁶ Eine solche Verabsolutierung kann man der Rezeptionsästhetik Iser's aber kaum vorwerfen. Sie trifft eher auf den Reader Response-Ansatz von Stanley Fish und seinem Konzept der „affective stylistics“ zu.

entgegen. Auch liegt es nicht im Umfang dieser Arbeit, die Auswirkungen des Transformationsprozesses in den Künsten für Theorien ästhetischer Erfahrung zu erfassen. In den jeweiligen Textinterpretationen kann aber gezeigt werden, welche Aspekte des Entgrenzungsprozesses sich in den literarischen Darstellungen DeLillos problematisch gestalten. Exemplarische Bedeutung kommt hier der Fiktionalisierung der Performance des *Falling Man* zu, deren Ziel in DeLillos konzeptueller Zurichtung die absolute Nivellierung der Differenz von Kunst und Leben ist. Diese Tendenz hebt DeLillo in der Darstellung der ikonischen und höchst stilisierten Pose des kopfüberhängenden Künstlers auf, die als deutliches „Fiktionssignal“ den quasi-suizidalen Sprung „im Modus des Als-Ob“ präsentiert (Iser 2014:41). DeLillos kritische Reflexion der Entgrenzungstendenzen zeigt an, wie unterschiedlich der Paradigmenwechsel in der Gegenwartskunst bewertet worden ist: „als Preisgabe des Wahrheitsanspruchs des großen Kunstwerks zugunsten von Kulinarik oder Konsumismus, als Öffnung der Kunst für experimentelle Erprobungen neuer Erfahrungs- und Darstellungsweisen oder als reflexives Thematisieren der Bedingungen und Folgen der Kunst im Werk selbst“ (Küpper/Menke 2003:14). Wesentlich für die folgenden Ausführungen ist zunächst das Fazit, das die Autoren Küpper und Menke ziehen: „Wie auch immer man sich hierbei entscheiden wird, die Debatte um diese Frage zeigt, dass zu einer überzeugenden Theorie ästhetischer Erfahrung eine Theorie ihrer selbst gehört“ (ebd.:14).

4.2.2 Über die Unabschließbarkeit ästhetischer Erfahrung

DeLillo kontrastiert seine Darstellung der Indifferenz mit Darstellungen intensiven ästhetischen Erlebens, deren durchschlagende Wirkung in der tendenziellen Unabschließbarkeit dieser Kunsterfahrungen zum Ausdruck kommt. Über Tage hinweg kehren die Betrachter*innen zurück zum Ort der Kunsterfahrung – dem Museum, der Galerie, der privaten Sammlung. Die Arbeiten Gerhard Richters, Douglas Gordons oder Giorgio Morandis sind von großer Wirkung auf die Vorstellungskraft und werden zugleich intensiv körperlich-sinnlich wahrgenommen. Die Darstellung der Unabschließbarkeit stellt ein Strukturmerkmal der Fiktionalisierungen ästhetischer Erfahrungen in DeLillos Romanen dar. Im Folgenden sollen nun Thesen entwickelt werden, die erklären können, warum das so ist. Leitend ist dabei die Annahme, dass die Darstellung der Unabschließbarkeit auf einen spezifischen Begriff des Ästhetischen verweist; in der „inszenierten Wiederkehr“ wird die tendenzielle Unabschließbarkeit ästhetischer Erfahrung dargestellt und ihr generativer Charakter zu Ausdruck gebracht,

der auf die letztendliche Unbestimmbarkeit des ästhetischen Objekts zurückzuführen ist.

Zunächst einmal stehen aber eine Reihe von Ansätzen zur Verfügung, um diese spezifische Verfasstheit der ästhetischen Erfahrung zu erklären. Zum einen verweist uns das Phänomen der Unabschließbarkeit ästhetischer Erfahrung auf die Entgrenzungsbewegungen in der Gegenwartskunst, wie sie im obigen Abschnitt dargestellt wurden. Als „Werke in Bewegung“ besteht die Pointe dieser künstlerischen Arbeiten gerade darin, eine solche Erfahrung zu evozieren:

Solche Kunst zu erfahren beinhaltet deshalb mehr als bloß die handgreiflich-praktische Fertigung einer seiner Erscheinungen oder die interpretative Feststellung eines wie auch immer evidenten Sinnzusammenhangs. An solcher Kunst teilzuhaben bedeutet immer auch, an der Potenzialität des Werks teilzuhaben, die Erfahrung seiner Unendlichkeit oder Unausschöpflichkeit zu machen. (Rebentisch 2013:35)

Wie im Kapitel zur Remedialisierung dargestellt wurde, sind es nicht nur die Gegenstände der Ekphrasis, die durch ihre offene, prozessuale Form eine potenzielle Unabschließbarkeit der ästhetischen Erfahrung perpetuieren. Mit der Definition von Ekphrasis als Remedialisierung setzt sich diese Offenheit in der Romanform selbst fort. Im Vergleich zur losen Blattsammlung Mallarmés, die Eco als literarisches Beispiel eines „Werks in Bewegung“ anführt, oder experimentellen Romanen, wie David Foster Wallaces *Infinite Jest* (1996) oder Mark Z. Danielewskis *House of Leaves* (2000), erscheinen die späten Romane DeLillos recht konventionell. Und doch, das wurde gerade eingangs in der Schilderung der Kritik am Spätwerk deutlich, experimentiert DeLillo auch hier in der Verschränkung lyrischer und narrativer Modi mit der Prosaform. Insofern können die späten Romane, allen voran *The Body Artist* und *Point Omega*, als „Werke in Bewegung“ beschrieben werden. Selbst für einen vergleichsweise konventionellen Roman wie *Falling Man* lässt sich zeigen, wie die formale Gliederungsstruktur zunehmend aufbricht und sich einzelne Passagen und Absätze problemlos miteinander vertauschen lassen. So schreibt Laura Bieger, deren Beobachtungen in den Arbeiten von Nel (2002), Versluys (2009) und Veggian (2015) Bestätigung finden, zu *Point Omega*:

Within the individual chapters episodes could be shuffled around without substantial effect on our ability to understand the narrative. Deemphasizing coherence in favor of cohesion is conducive to this modular operation. A rhythmic patterning of segments and gaps [...] creates a formal sense of connectedness where hermeneutic negotiations remain tentative and uncertain. Some consecutive episodes even begin with the exact same words, invoking a feeling of a standstill or simultaneously possible realities. In this kind of narrative meaning is never tied down; it is tried out in poetic gestures. (2018:10)

In der Zurücknahme narrativer Geschlossenheit und dem Hervortreiben semantischer Offenheit erscheint Bieger die Erzählung als „visibly disjointed, the illusion of a steady flow willfully disrupted“ (ebd.:10). Durch die extreme Stilisierung der Sprache, besonders deutlich in den Figurendialogen, werden einzelne Sätze als „compositional (sound) units“ (ebd.:7) freigestellt und unterlaufen so auf ihre Weise den fortlaufenden Fluss klassischer Erzähltechniken. Offenheit stellt sich hier in der Entgrenzung der medialen Form ein, im experimentellen Mix literarischer, lyrischer und narrativer Kompositionsprinzipien:

The many repetitions (semantic, tonal, and syntactic), the melodious rhythm they create, the juxtaposition of short and long sentences, the scarce use of commas to let the language flow – these are all familiar devices of lyrical composition. (ebd.:7)

In Biegers kontrastierendem Gebrauch von Kohärenz und Kohäsion, der Einheit von Sinn bzw. dem Sinn von Einheit, formuliert sich erneut die Unabschließbarkeit ästhetischer Erfahrung. Ihre Darstellung der Hybridität der Romanform zeigt, durch welche konkreten formalen Verfahren sie perpetuiert wird. Biegers Verweis auf die *lyrische* und damit *performative* Qualität der Prosa erfährt ein Echo in DeLillos Darstellung der phänomenologischen Dimension ästhetischer Erfahrung. Deutlich tritt hier die Selbstreflexivität von Ekphrasis in der Verschränkung der verschiedenen Darstellungs- und Rezeptionsebenen hervor. Im Hinblick auf das Spätwerk markiert *Point Omega* für Bieger den vorläufigen Höhepunkt in der Kombination lyrischer und narrativer Darstellungsmodi (ebd.:6). In *Zero K* rückt das Formexperiment tatsächlich etwas mehr in den Hintergrund, bleibt aber auch hier passagenweise bestimmend für die Gestaltung des Texts. Das Kapitel „Artis Martineau“ beispielsweise legt DeLillo als metareflexive Darstellung des Bewusstseinszustands der sich im Kälteschlaf befindlichen Archäologin an.

But am I who I was.

I think I am someone. There is someone here and I feel it in me or with me.

But where is here and how long am I here and am I only what is here.

She knows these words. She is all words but she doesn't know how to get out of words into being someone, being the person who knows the words. (ZK:155)

Das sechsseitige Kapitel, das den ersten und zweiten Teil des Romans verbindet, ist durchgehend in dieser Versform gesetzt und bricht die Struktur und Ereignisfolge der Erzählung auf.

Die Charakterisierung der ästhetischen Erfahrung als einer unabschließbaren Erfahrung verweist uns aber nicht nur auf die spezifische Form der „Werke in Bewegung“, sondern auch auf zentrale Grundannahmen der ästhetischen Theorie. In der Rezeptionsästhetik Iser verweist sie zunächst einmal auf den generativen Charakter des Ästhetischen: Das Ästhetische eröffnet ein Wechselspiel, „das etwas generiert, was sich der Erkennbarkeit entzieht, als Erfahrbarkeit indes wirksam wird“ (2003:180-181). Indem Iser das Ästhetische als etwas bezeichnet, das sich der Erkennbarkeit entzieht, macht er sich Kants zentrales Argument zu eigen, dass Kunstwerke nicht im begrifflichen Denken aufgehen. Gerade das ist Kennzeichen der ästhetischen Idee nach Kant, als einer „Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, d.i. Begriff, adäquat sein kann“; eine Vorstellung also, „die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann“ (1968:314). In dieser Begrifflosigkeit wirkt das Ästhetische „seltsam ungegenständlich, obgleich man es häufig als Gegenständliches gedacht hat. [...] Wie immer die Definitionen auch ausfallen mögen, das Ästhetische bringt etwas hervor, ohne indes mit dem Resultat eines solchen Hervorbringens identisch zu sein: Das macht es zur Quelle von Emergenz [...]“ (Iser 2003:177-178). Ist das Ästhetische auch seltsam ungegenständlich, so ist es doch „keine freischwebende Erscheinung, sondern immer mit etwas verbunden, dessen es bedarf um gestalthaft zu werden“ (ebd.:177). Die amorphe Qualität des Ästhetischen begründet seinen generativen Charakter und definiert es als etwas, das weder durch Normativität Gestalt gewinnen kann, wie bei Lessing, noch als bloße Illusion oder scheinhafte Vorspiegelung abgewertet werden sollte. Seine erzeugende oder hervorbringende Kraft entfaltet das Ästhetische im Wechselspiel zwischen Werk und Rezipient*in, über die Doppelstruktur des Fiktiven, die nach Iser eine Verschränkung des Realen und Imaginären im literarischen Medium bezeichnet.

In der Überführung wiederholter lebensweltlicher Realität zum Zeichen für anderes manifestiert sich die Grenzüberschreitung als eine Form der Irrealisierung; in der Überführung des Imaginären als eines Diffusen in bestimmte Vorstellungen geschieht ein Realwerden des Imaginären. (2014:22)

Das Verhältnis von Werk und Rezipient*in bzw. von Text und Leser*in ist nun aber von einer „fundamentalen Asymmetrie“ charakterisiert (Iser 1994:348). Der literarische Text stellt sich nie als Gegebenes dar, sondern gewinnt seine Bedeutung erst im Prozess der Aktualisierung.

Die fiktive Welt des Textes kann erst durch den Transfer imaginärer Anteile Gestalt und Nachhaltigkeit der Wirkung gewinnen; auf der anderen Seite eröffnet

sich aber auch für den Leser die Möglichkeit, ein noch gestalt- und strukturloses Imaginäres zu artikulieren, indem sich Bilder, Stimmungen und Körperempfindungen in parasitärer Weise an die Darstellung fremder Welten heften können. Es ist diese Doppelungsstruktur, die als die eigentliche Quelle ästhetischer Erfahrung angesehen werden kann. Sie erlaubt es, imaginäre Anteile durch die Anbindung an einen literarischen Text zu artikulieren, sie qua literarischer Darstellung zu veräußerlichen und auf diese Weise zum Anschauungsobjekt zu machen. (Fluck 2005:36)

Die ästhetische Erfahrung ist damit eine Erfahrung des „Dazwischenseins“, in der sich die Leser*innen konstant und quasi nomadisch zwischen zwei Welten bewegen. Kann diese Bewegung auch mit der eigenen Interpretation des Textes an ein Ende gelangen, so kann dies doch immer nur ein vorläufiges Ende sein. Denn jede Interpretation und damit jede ästhetische Erfahrung ist insofern potenziell unabschließbar, weil sich die spezifische Kommunikationsstruktur fiktionaler Texte wesentlich über das Nicht-Gesagte, die Leerstellen und Negationen als „Ausparungen bzw. virtuell gebliebene Themen“ (Iser 1994:348), erschließt. Diese Negativität fiktionaler Texte, die bezeichnet, dass „der formulierte Text durch Unformuliertes gedoppelt ist“, bedingt ihre grundsätzliche Unbestimmtheit und damit ihren generativen Charakter (ebd.). Negativität bedingt somit die Notwendigkeit, auf imaginäre Vorstellungsinhalte zurückzugreifen und ist gleichzeitig als ein solch Hervorbringendes „Konstituens der Kommunikation“ und „Ermöglichungsstruktur“ (ebd.:354). Hierin sehe ich einen wesentlichen Unterschied und entscheidenden Vorteil der Rezeptionsästhetik Iser verglichen mit den differenzphilosophischen Ansätzen des Poststrukturalismus.

Die Darstellung der Unabschließbarkeit ästhetischer Erfahrung aus rezeptionsästhetischer Sicht hat gezeigt, dass mit ihr ein grundsätzliches Merkmal des Ästhetischen beschrieben wird. Jede individuelle Interpretation wird in einem erneut anhebenden Rezeptionsprozess eine, wie auch immer geartete, Revision erfahren. Sie bleibt nie gleich, schon allein deshalb nicht, weil dem Imaginären eine gewisse Beliebigkeit und Willkürlichkeit eigen ist (Iser 2014:21). Aber auch auf intersubjektiver Ebene, im Sprechen über Kunst, erfahren wir im Austausch divergierender Sichtweisen Unabschließbarkeit. Auch hier scheint der „Interpretationsstreit [...] nie an einem Endpunkt anzukommen, führt nie zu einer Lösung und mündet nie in einer Übereinkunft von auch nur kurzer Dauer“ (Fluck 2005:29). Nun ist Unabschließbarkeit als Phänomen der ästhetischen Erfahrung nicht allein von der Rezeptionsästhetik zum wesentlichen Merkmal ästhetischer Erfahrung erhoben worden. Sie stellt sich im „hermeneutischen Zirkel“ als Unabschließbarkeit des Verstehensprozesses dar oder als

ständige Aufschiebung bzw. als Entzug (*différance*) von Referenzialität in der Dekonstruktion. Rüdiger Bubner hingegen betrachtet in seiner Theorie ästhetischer Erfahrung Unabschließbarkeit als wesentlich durch das Werk selbst (und nicht durch die Interaktion mit ihm) bestimmt. In seiner wesenhaften Singularität und Originalität, die Bubner mit der Idee des „Totalitätscharakters“ der Kunstanschauung weiter ausführt, gründe die unendliche Wiederholbarkeit ästhetischer Erfahrung. Das Werk präsentiere sich immer wieder anderes und neu und nähre so in seiner Vielgestaltigkeit und Wandelbarkeit den „[unstillbaren] Hunger aller ästhetischen Erfahrung nach Erneuerung des sinnlichen Anstoßes“ (1989:61). Die Vorteile des rezeptionsästhetischen Ansatzes sehe ich im Kontext der Analyse von DeLillos Spätwerk vor allem in Bezug auf zwei Aspekte: Zum einen ist der ästhetische Diskurs über entgrenzte, offene Werkformen ein Diskurs über das generative Potenzial von Negativität bzw. die Funktion von Leerstellen und Negationen sowie ästhetischen Strategien ihrer Erzeugung. Das hat sich bei DeLillo im Hinblick auf seine Verhandlung von Strategien der Remedialisierung, wie auch der Hybridisierung der narrativen Form gezeigt. Zum anderen stellen sich DeLillos Fiktionalisierungen ästhetischer Erfahrung als Momente der Aneignung, als „imaginäre Selbstermächtigungen“ (Fluck 2005:39) dar. Hierin zeigt sich gerade die kulturelle Bedeutung der Kategorie der ästhetischen Erfahrung, gewinnt Kunst kulturelle Sichtbarkeit und realisiert ihr kommunikatives Potenzial.⁷⁷ In der Aktualisierung des Kunstwerks durch die fiktionale Figur werden Wünsche, Erinnerungen, Phantasien und Ängste aufgerufen, so dass sich die Kunsterfahrung als „Ort für die Artikulation von radikal subjektiven Erfahrungsdimensionen“ (ebd.:39) darstellt. Wie sich am Beispiel der anonymen Kunstbetrachterin in „Baader-Meinhof“ oder Liannes in *Falling Man* zeigen lässt, werden diese „Leserinnen“ buchstäblich zu „Autorinnen ihrer eigenen Welt“ (ebd.:39), indem sie die Kontrolle über ihr Leben, die sie angesichts der erlittenen Verlust- oder Gewalterfahrungen verloren haben, zurückgewinnen. Was den oft flach gezeichneten Figuren an psychologischer Tiefenschärfe fehlt, wird in der Darstellung ästhetischer Erfahrung so teilweise wieder aufgefangen.

Abschließend soll noch einmal auf die phänomenologische Dimension eingegangen werden, die DeLillo stets in seiner Fiktionalisierung ästhetischer Erfahrung fokussiert. Besonders deutlich wird dies in der extremen körperlichen Anspannung und Anstrengung des anonymen Betrachters in *Point Omega*, aber auch der radikalen „Körperarbeit“ Hartkes und Liannes schockartigen Reaktionen auf die Performance-

⁷⁷ Siehe dazu Winfried Flucks Definition des „Artikulationseffekts“ (2009: 380ff).

Kunst des Falling Man. Diese Darstellung intensiven körperlichen Erlebens, so zeigen die Ausführungen Biegers, setzt sich, wenn auch auf ganz andere Weise, in der Rezeption der Romane fort. Lyrik fordere, gerade auch in der Freistellung ihrer klanglichen und graphischen Plastizität, zum Nachsprechen auf und sei damit als Akt der Aneignung durch die Leser*innen zu verstehen. Als Aneignung stelle sie eine unmittelbare Vergegenwärtigung des geschriebenen Wortes dar: „lyric poetry – because it needs to be voiced – asks for a direct and most immediate kind of embodiment“ (ebd.:8). Shusterman fasst diese Dimension ästhetischer Erfahrung als „something vividly felt and subjectively savored, affectively absorbing us and focusing our attention in its immediate presence and thus standing out from the ordinary flow of routine experience“ (1997:30). In der Erzeugung von Präsenz und Gegenwärtigkeit stellt sich die ästhetische Erfahrung weniger als imaginärer Transfer, denn als „Wahrnehmungsereignis“ (Seel 2013:60) dar. Hier wird die Präsentation der spezifischen Materialität künstlerischer Darstellung – ihrer Textur, Farbe, Form oder, wie in der Literatur, der grafischen, lautlichen, rhythmischen Anordnung der Worte – in den Vordergrund gerückt. Diese phänomenologische Dimension ist insbesondere für die Kunst und ästhetische Theorie der Moderne bedeutsam, denn hier wird nicht nur in der Gestaltung abstrakter Farbflächen, sondern auch durch Verfremdungsverfahren die Struktur dieser Wahrnehmungsakte selbst zum Gegenstand der Darstellung. Wie Winfried Fluck deutlich macht, differenziert Iser in seiner Rezeptionsästhetik zwischen Vorstellung und Wahrnehmung, um den generativen Charakter des Ästhetischen zu begründen.

Perception is directed at objects that are already there and exist independently of the act of perception, while the ‘objects’ of the imagination are never identical with reality and thus also give shape to something that is absent. The concept of defamiliarization is built on a theory of reading as an act of perception; its purpose is to liberate perception from culturally entrenched conventions in order to make us see things in a new and ‘fresh’ way. By redefining the act of reading as an act of imagining, Iser, on the other hand, emphasizes the potential of the fictional text to articulate something that is still unformulated. (2009:368-369)

So wesentlich die phänomenologische Dimension ästhetischer Erfahrung für DeLillos Ekphrasen und seine Prosa auch ist, so differenziert reflektiert er deren Bedeutung und Reichweite (dies wird vor allem in *Point Omega* deutlich). Im Kontext der Entgrenzungstendenzen in der Gegenwartskunst erscheint sie allerdings als Einspruch gegenüber dem Einfluss der Konzeptkunst und verdeutlicht DeLillos spezifische Zwischenposition zwischen Moderne und Postmoderne. Gesteigerte Performativität und Sinnlichkeit sind aber auch für die Konzeption des Wettstreits der Künste zu

berücksichtigen. Die Dominanz des lyrischen Kompositionsprinzips in den späten Romanen DeLillos sucht eindrücklich zu demonstrieren, dass Sprache nicht nur „inwendig“ und „intellektorientiert“, sondern auch und zugleich sinnlich erfahrbar ist. Damit würde sie (wieder einmal) ihre Überlegenheit beweisen und hätte einen entscheidenden Vorteil im Rahmen des kulturgeschichtlichen Entwicklungsprozesses westlicher Gesellschaften, wie ihn Winfried Fluck beschreibt. Denn hier sei die ästhetische Erfahrung zunehmend durch die stetige Suche nach immer direkteren Formen körperlichen Erlebens charakterisiert. So könnte man DeLillos poetisches Verfahren auch als Antwort auf diesen Entwicklungsprozess deuten, in dem der Roman sich zu behaupten sucht.

Darin ist die Gegenwartskunst Teil eines kulturgeschichtlichen Entwicklungsprozesses, in dessen Verlauf die ästhetische Erfahrung immer direkter und körpernäher wird, bis hin zu jenem Punkt, an dem sich die imaginäre Selbstermächtigung aus der Autorität einer direkt erfahrenen somatischen Reaktion abzuleiten vermag. Die Geschichte der Ästhetik wäre dann eine, in deren Verlauf es darum geht, diesen Effekt immer weiter zu optimieren. Man kann sagen, dass die Rezipienten von ästhetischen Objekten in westlichen Gesellschaften ständig nach immer intensiveren Formen der Verkörperlichung suchen, weil dadurch im Zuge des Transferprozesses, der die ästhetische Erfahrung konstituiert, die eigene Interiorität immer unmittelbarer und vermeintlich authentischer artikuliert werden kann. (2005:47-48)

5 Mystische Duschringe, konzeptueller Backstein: Douglas Gordons 24 *Hour Psycho* in *Point Omega*

Minimale Grundform, maximale Implikationen – mit dieser populären Formel der Gegenwartskunst lässt sich DeLillos bisher kürzester Roman *Point Omega* leicht fassen. Mit ihr ist ebenso treffend die konzeptuelle Videoinstallation *24 Hour Psycho* (1993) des schottischen Künstlers Douglas Gordon beschrieben. Und doch inszenieren die beiden Künstler das Spiel der Gegensätze und der Leerstellen, die sie hervortreiben, auf ganz unterschiedliche Weise. Wollte man ein visuelles Darstellungsformat finden, um DeLillos kammerstückartiges Prosastück zu beschreiben, erschiene Gordons monumentale Projektionsfläche eher unpassend. Vielmehr würde sich für diesen Roman, der mit dem Omega-Punkt auf ein, wenn auch von innen nach außen gestülptes, theologisches Konzept verweist, und eine klare dreiteilige Gliederung besitzt, das Triptychon anbieten. Die Seitentafeln werden mit Gordons Videoinstallation bespielt, die in Prolog und Epilog dargestellt ist. Die traditionell bedeutende Mitteltafel, die uns als Schauplatz eine amerikanische Wüste vorstellt, ist der Binnenerzählung DeLillos vorbehalten.

Mit *Point Omega* hat DeLillo einen Roman vorgelegt, dem ein besonderer Platz im Spätwerk zukommt. Kaum ein zweiter literarischer Text zeigt sich so deutlich vom ekphrastischen Modus gezeichnet und in keinem anderen widmet sich DeLillo so eingehend einer real existierenden künstlerischen Arbeit. Am produktivsten ließe sich dieser schmale, bündige Roman wohl noch mit *The Body Artist* vergleichen. Auch dieser wurde für seine vollkommene und konzentrierte poetische Sprache gelobt, wobei DeLillo in *Point Omega* „das Spiel mit der lyrischen Verdichtung [...] auf die Spitze treibt“ (Bieger 2017:310). Dass diese Kennzeichen des Romans – Dominanz des ekphrastischen Modus und des lyrischen Kompositionsprinzips – als konvergierende Entwicklungen zu betrachten sind, haben die bisherigen Ausführungen gezeigt. Im Vordergrund dieser Romaninterpretation stehen weniger die Verfahren lyrischer Verdichtung als die spezifische Zurichtung, die Gordons Installation in der Fiktionalisierung der ästhetischen Erfahrung des anonymen Betrachters erhält. Sie wird durch das ausführliche Gegenlesen mit kunsthistorischen Analysen und Einordnungen der Videoinstallation, wie sie Kurator*innen, Jurymitglieder und Kritiker*innen vorgenommen haben, herausgearbeitet. Weitere Aufschlüsse zur Interpretation ergeben sich aus der Relationierung von *real* und *notional* Ekphrasis, einer vergleichenden Betrachtung also von Gordons Installation und dem Film Jim Finleys. Ausgangspunkt dieser Korrelierungen

bildet die Beobachtung, dass DeLillos Konzeptualisierung der ästhetischen Erfahrung von Anonymus recht eigentümlich ist, weil sie so buchstäblich in ihrer Übersetzung des Titels ist. DeLillo, so die These der folgenden Interpretation, fokussiert mit dieser konzeptuellen Zurichtung seiner Darstellung verschiedene Spannungsverhältnisse, die sowohl seine wie auch Gordons künstlerische Anliegen auszeichnen. Nicht nur das Spannungsverhältnis von minimaler Grundform und maximalen Implikationen wird hier im Sinne ekphrastischer Ambivalenz durchgearbeitet. Auch jene Differenzverhältnisse werden erörtert, die sich aus der wechselseitigen Verknüpfung von konzeptuellen, dekonstruktiven, immersiven und performativen, von ikonophilen und ikonoklastischen Impulsen ergeben. Das gemeinsame Anliegen beider Künstler, das sich in der Erzeugung einer Erfahrung von Präsenz und Gegenwärtigkeit formuliert, bildet die Grundlage der vergleichenden Betrachtung im Gebrauch ästhetischer Strategien und Verfahren.

Für DeLillo besteht eine wesentliche Funktion der Ekphrasis der Videoinstallation in der konzentrierten Auseinandersetzung mit konzeptuellen Praktiken der Remedialisierung, wie Gordon sie vornimmt. Als Meta-Kommentar cineastischer Repräsentationsformen ist sein Remake von Alfred Hitchcocks *Psycho* dem Cinema of Exhibition zuzurechnen. Sowohl Gordons wie DeLillos Interesse gilt diesem meta-kritischen Potenzial des Mediums Video, das schon immer seinen künstlerischen Gebrauch bestimmt hat: der Dekonstruktion erprobter medialer Konstruktionen, dem kritischen Umgang mit kulturellen Codes und massenmedial konditioniertem Zuschauerverhalten. Die literarische Fiktionalisierung der Videoarbeit ermöglicht DeLillo damit die Fortschreibung eines Schwerpunkts seines Romanwerks und untermauert gleichzeitig dessen Relevanz.

DeLillo nutzt den ekphrastischen Modus zur kritischen Revision sowohl postmodern-konzeptueller Entgrenzungsverfahren, wie auch modernistischer Strategien der Defamiliarisierung. Als eine Form der Selbstbeschreibung bietet ihm der Modus auch hier die Möglichkeit, seine ästhetische Praxis in Differenz zu diesen Verfahren zu definieren und sich damit im erweiterten Feld der Künste zu positionieren. Einmal mehr wird hier seine spezifische Zwischenstellung zwischen Moderne und Postmoderne kenntlich gemacht, die im folgenden Kapitel zur Ekphrasis des Oktoberzyklus von Gerhard Richter weiter ausgeführt wird. Neben der detaillierten Relationierung der ekphrastischen Darstellung mit kunstkritischen Texten, besteht ein weiteres Alleinstellungsmerkmal dieser Interpretation in der konkreten zeitgeschichtlichen Kontextualisierung der Ekphrasis. Die Ereignisse des Zweiten Irakkriegs und die von der

Bush-Regierung betriebene Praxis der „stellvertretenden Folter“ von Terrorverdächtigen in Drittstaaten werden in ihrer Funktion als Bezugshorizont der ästhetischen Erfahrung von Anonymus herausgearbeitet und untersucht. In dieser Verknüpfung von ästhetischem Diskurs und politischer Praxis wird deutlich, dass DeLillo das kommunikative Anliegen des Romans stark macht. Er folgt darin ganz der Tradition des realistischen Romanprojekts, so dass seine literaturwissenschaftliche Bestimmung als Neo- oder postmodernen Realist einmal mehr sinnfällig wird.

5.1 *24 Hour Psycho* im Kontext des „Cinema of Exhibition“

Zentrales Anliegen von *24 Hour Psycho*, wie auch anderer Videoarbeiten Gordons, ist eine „Rekontextualisierung des Kinos“ – ein Anliegen, das insgesamt bestimmend für die „moving image art“ seit den 90er Jahren ist (Newman 2009:88). Als Remake von *Psycho* ist die Arbeit exemplarisch für eine spezifische Ausprägung des „Cinema of Exhibition“, in dem mit besonderer Vorliebe ikonische Hollywoodklassiker, aber auch Autorenfilme oder B-Movies, bearbeitet werden.⁷⁸

The artists [...] are interested in the various storytelling techniques that cinema offers. In addition, they explore the field of tension between fiction and reality, and study the role that cinema plays in the perception and reconstruction of both historical and current events. Attracted by the power of cinema, they analyse its components and hold them up to light before incorporating these elements into their own work. In this way, they investigate the specific features of the cinematic grammar, the way in which a film is constructed: camera use, montage, lighting, framing, casting, scenario, setting, *mise en scène* and so forth. (Guldemond/Bloemheugel 1999:5)

Für Gordon erweisen sich in diesem Zusammenhang die Werke Alfred Hitchcocks als besonders fruchtbar, wie in *24 Hour Psycho* (1993), *A Souvenir of Non-Existence*, (1993) (zu *Rear Window*) und *Feature Film* (1999) (zu *Vertigo*) deutlich wird. In der Bearbeitung weiterer Meilensteine des amerikanischen Kinos „wird evident, dass das Kino – oder genauer gesagt der Kinofilm – auf Gordon und seine Arbeit eine nachhaltige Wirkung ausgeübt hat“ (Broeker 2007:23). Weitere Beispiele hierfür sind seine Bearbeitungen von John Fords *The Searchers* in *5 Year Drive-By* (1995), *The Exorcist* und *The Song of Bernadette* in *Between Darkness and Light (After William Blake)* (1997), *Taxi Driver* in *through a looking glass* (1999) und Rudolph Matés *D.O.A.* in *Déjà-vu 2000*.

In *24 Hour Psycho* beschränkt sich Gordon in seiner Bearbeitung des Originalmaterials auf die Ausdehnung der Abspielzeit von ursprünglich 109 Minuten

⁷⁸ Zum „Cinema of Exhibition“ siehe Royoux (1999:21-29).

auf 24 Stunden und das Weglassen des Tons. Die Inszenierung der Arbeit im Galerieraum, wie sie in *Point Omega* beschrieben wird, entspricht dem Aufbau im Rahmen der Ausstellung *Douglas Gordon: Timeline* im Museum of Modern Art, die DeLillo wiederholt im Sommer 2006 in New York besuchte (McCrum 2010:online). Der Film wurde auf eine semitransparente, 3x4 Meter große Leinwand projiziert, die frei in einem dunklen Raum ohne Sitzgelegenheiten stand. Die Besucher*innen konnten sich um die Leinwand herumbewegen, die Projektion spiegelbildlich betrachten, und warfen gelegentlich ihre Schatten auf die Fläche.

Das Anliegen des „Cinema of Exhibition“ und die Faszination für den Kinofilm erklären sich, so schreiben die Kurator*innen Jaap Guldmond und Marente Bloemheugel, aus der Omnipräsenz des Kinos:

This includes not only multiplex movie theatres, video shops and the constant appearance of films on television, but also, for example, the use of cinematic grammar in contemporary advertising and video clips. The explosive growth of video shops in the '70s and '80s meant not only that hundreds of films became directly available, but also that the possibility existed to study and manipulate movies at home on one's own video recorder, with the help of functions like rewind, fast forward and slow motion. (1999:5)

Auch Gordon entdeckte seine Faszination für die Möglichkeiten der Verlangsamung, als er eine handelsübliche VHS-Kassette von *Psycho* zu Hause auf seinem Videorekorder abspielte. Es war „die Erfahrung, wie die Handlungsstruktur beziehungsweise die Wahrnehmung von Handlung zusammenbricht, [die Gordon] beabsichtige in den öffentlichen Raum zu tragen“ (Broeker 2007:24). Nur durch die Möglichkeit der stufenlosen Verlangsamung im Medium Video gelingt die Entschleunigung des Films von 109 Minuten auf 24 Stunden, ohne dass die schwarzen Bereiche zwischen den einzelnen Bildern auf dem Zelluloid sichtbar werden.

Nur im Medium Video ist eine solche fließende Verlangsamung möglich. Der Zelluloidstreifen, die originale Formatierung des Films, besteht aus einer Kette von einzelnen Aufnahmen, und erst der schnelle mechanische Ablauf der Spule produziert die Bewegung. Eine verlangsamt abgespielte Filmrolle würde ein Flimmern hervorrufen und Veränderungen zwar in kleinen Schritten, aber abrupt aufzeigen. Gordons Umschichtung von Film auf Video ermöglicht es, jeden Moment des Films als Ikone zu belassen und gleichzeitig den Fluss der Bilder nicht zu unterbrechen. (Martin 2006:52)

Für Gordon, wie für andere Künstler*innen der neunziger Jahre, wird die Filmgeschichte zum Materialpool und ihre Klassiker zur „found footage“. In Duchampscher Tradition wird das vorgefundene Material zu einem filmischen Readymade und mittels Hyper Slow

Motion, Wiederholung, Vergrößerung, dem Weglassen der Tonspur, dem Einsatz von Spiegeln und spiegelbildlichen Projektionen dekonstruiert. Gordon unterzieht die Originalfilme in seiner „Video-Analyse“ einer strukturellen Sezierung, die als „bewusste Desillusion des Betrachters eine erkennende Distanz gegenüber den visuellen Funktionen cinematografischer Inszenierungen schafft“ (Frohne 2015:online).

Hundert Jahre nach Geburt des Films dient das künstlerische ‚Re-Make‘ dazu, Filmklassiker mit verschiedenen Methoden und in unterschiedlichen Graden der Verfremdung auf ihre elementaren Strukturen zurückzuführen und die Wirkungsgeschichte des Mediums mit analytischen Verfahren kritisch zu durchleuchten. [...] Diese dem Re-Make innewohnenden, sowohl ikonophilen als auch ikonoklastischen Impulse, verweisen auf ein Interesse an der Notwendigkeit, die herkömmlichen filmischen Repräsentationsmodelle, die durch das jeweilige formale ‚Re-Framing‘ des vorgefundenen Materials zum eigentlichen Thema werden, zu transformieren. (ebd.)

In der Verlangsamung des Films bis an den Rand des Stillstands richtet Gordon die „Aufmerksamkeit auf zeitliche Konstruktionen, das Erinnerungsvermögen und auf Erwartungshaltungen“ des Publikums (Martin 2006:52). Die Position der Betrachter*innen wird, wie in so vielen Arbeiten der Gegenwartskunst, zum bestimmenden Thema seiner installativen Inszenierung. Mit der Dekonstruktion der Illusionseffekte des Kinos zerspielen Gordons Arbeiten den „wirklichkeitsverändernden Sog der projizierten Bilder“ und eröffnen „Reflexionsansätze über das Wesen cinematischer Bilder und deren Bedeutung für unsere kollektiven Identifikationsmuster“ (Frohe 2015:online). Das Kino, wie die Medienkultur im Allgemeinen, wird als „konstruiertes Spektakel“ enthüllt und visuelle Prätexte, die, wie *Psycho*, zum festen Repertoire unseres kollektiven kulturellen Gedächtnisses geworden sind, werden einer kritischen Revision unterzogen. Dabei gewinnen der Abstraktionsprozess und der Wirklichkeitszerfall eine besondere Dynamik und Wirksamkeit, wenn der Gegenstand dem Publikum vertraut ist. So schreibt Klaus Biesenbach bezüglich des Screenings der Installation in den Kunst-Werken Berlin:

Gordon had used the well-known thriller *Psycho* because it was a classic piece of film history and a household word. Even people in the former and isolated East Germany would both know the film in detail and have memories of the first time they saw it. [...] *24 Hour Psycho* perfectly evokes this commonality, the shared knowledge of movie plots and media images that have replaced history and religion to become the source of contemporary civilization’s leading narratives. (2006:37)

In seiner Bearbeitung des Filmmaterials zeigt sich Gordon informiert von der poststrukturalistischen Kritik, mit der er sich intensiv während seines zweijährigen Graduiertenprogramms an der Slade School of Fine Art in London auseinandersetzte. *24 Hour Psycho* wird als Schlüsselwerk seiner poststrukturalistischen Demontage verstanden. Ursula Frohne zählt Gordons Arbeiten zu einer „stärker konzeptuell definierte[n] Richtung der Videoinstallation“ (2015:online). Diese konzeptuelle Ausrichtung kommt in anderen Werken Gordons deutlicher zum Tragen, wie z.B. in seiner Textinstallation *List of Names* (1990 – present), in der er fortlaufend alle Personen listet, denen er begegnet. Ebenso ist sein Werk *Plato's Cave* (2006/07) als Konzeptkunst zu bezeichnen. Für sein Höhlengleichnis entzündete Gordon in der Mitte eines leeren Raumes ein Feuer. Als Kunstwerk existiert *Plato's Cave* realiter nur dann, wenn Menschen im Raum zugegen sind, die Schatten erzeugen und deren Schatten jeweils miteinander interagieren.

So überzeugend Frohnes Kategorisierung von *24 Hour Psycho* als konzeptuelle Arbeit auch ist, darf dabei nicht vergessen werden, dass es Gordon ausdrücklich auch darum geht, ein immersives Erlebnis für die Betrachter*innen zu kreieren. Das Zusammenspiel von zwei Impulsen, von Dekonstruktion und Immersion, ist hier entscheidend. Denn auch wenn Gordon mit seiner Verfremdung und Manipulation eine Dekonstruktion des Originalmaterials betreibt, zeigt er sich von den Möglichkeiten der Dekonstruktion enttäuscht:

Gordon war ‚fasziniert von der Idee, alles zu analysieren, auseinanderzunehmen. Transzendente Prinzipien waren völlig indiskutabel. Aber es wurde hinderlich, daß sich das Gelernte zu einer Technik entwickelte, nach der man süchtig wurde. Der Rausch kam durch die neu gefundene Möglichkeit, alles dekonstruieren zu können. Aber als Post-Strukturalismus-Junkie transzendiert man überhaupt nichts. Man endet ziemlich traurig‘. (Broeker 2007:22)

Für Gordons Rekontextualisierung des Kinos ist die Neuinszenierung der cinematischen Erfahrung deshalb ebenso wichtig. Der Galerieraum wird, in paradigmatischem Gegensatz zur distanzierenden Darstellungsform der weißen Zelle, in einen Schwarzraum verwandelt und das Museum durchläuft eine „Metamorphose zum Lichtspielhaus“ (Frohne 2015:online). Auf der einen Seite sollen mit dieser Inszenierung die Affekte der Besucher*innen stimuliert und eine immersive Raumerfahrung erzeugt werden, auf der anderen Seite ermöglicht der Aufbau der Installation Bewegungsfreiheiten und alternative Betrachtungsweisen, die distanzierend zur Darstellung wirken. Michael Newman bezeichnet den/die Betrachter*in als „subject simultaneously immersed and fragmented“ (Newman 2009:121).

What seems to be at issue today is not so much the relation of image to reality, for we have accepted that images form a part of reality, but rather the relation of the spectator to the image. Complex and multiple relations with the image may thereby encompass *the birth and death of the spectator as a being who exists in a combination of separation from and identification with the image*. (ebd.: 119, meine Hervorhebung, C.H.)

Dieses Spannungsverhältnis bildet ein strukturierendes Moment in DeLillos Fiktionalisierung der Arbeit und seiner Darstellung der ästhetischen Erfahrung des anonymen Betrachters.

5.2 Konzeptuelle Praktiken im Spiegel von *real* und *notional* Ekphrasis

Die Ekphrasis der Videoinstallation *24 Hour Psycho* setzt mit einer Kontrastierung grundsätzlich verschiedener Rezeptionsweisen des Kunstwerks ein. In alternierenden Absätzen werden der anonyme Betrachter, der über sechs Tage in Folge mehrere Stunden täglich im Galerieraum verweilt, und verschiedene Besuchergruppen, die den Raum schon nach wenigen Minuten wieder verlassen, dargestellt. Ihr Kommen und Gehen, begleitet von dem automatischen Aufgleiten der Tür, dem Lichteinfall und den Hintergrundgeräuschen aus dem Museumsshop, erfährt in der formelhaften Wiederholung „and then they left“ eine für DeLillo typische Rhythmisierung. Rückhalt suchend in standardisierten Posen der Kunstbetrachtung – der bedeutsamen Gewichtsverlagerung von einem Bein auf das andere –, ziehen sich die Besucher*innen zerstreut zurück, „forgetting what they’d seen in the seconds it took to turn and move toward the door“ (PO:12). Ganz im Gegensatz dazu nimmt sich die ästhetische Erfahrung Anonymus’ aus, die in dem Wunsch nach totaler Immersion und Verschmelzung mit den projizierten Bildern kulminiert (ebd.:146, 148). In der Polarisierung der Rezeption zwischen Ignoranz und Immersion fokussiert DeLillo das Nebeneinander von poststrukturalistischer Dekonstruktion und einer Ästhetik der Immersion als „Ästhetik des Eintauchens, [des] kalkulierte[n] Spiel[s] mit der Auflösung von Distanz ... [und des] emphatischen körperlichen Erlebens“ (Bieger 2007:9). Während Gordon, wie auch viele Kunstkritiker*innen, die Vereinbarkeit dieser Gegensätze gewissermaßen voraussetzen, steht zu Beginn von DeLillos Ekphrasis die Frage, unter welchen Bedingungen und auf welche Weise die Betrachter*innen hier, wie es zur Preisverleihung in der Akademie der Künste hieß, zum „Erleben, Sehen, Fühlen, Erinnern und Bewusstwerden“ kommen (2012:online). Die Aufmerksamkeit der Leser*innen wird zunächst auf die Fragen gerichtet: Was macht das Kunstwerk so

unzugänglich für viele Besucher*innen? Worin gründet sich die Faszination von Anonymus? Was genau sieht er, was den anderen entgeht?

Es sind zum einen die habitualisierten Seh- und Konsumgewohnheiten des Fernsehpublikums, die einen interessierten Blick auf die von Gordon inszenierte Bildlichkeit verstellen und das Desinteresse begründen: „The original movie is what matters to them, a common experience to be relived on TV screens, at home, with dishes in the sink“ (PO:15). Dem Publikum ist der Hollywoodklassiker nicht primär aus dem Lichtspielhaus, sondern dem Heimkino vertraut. So verweist DeLillo darauf, dass auch für das „Cinema of Exhibition“, wie für die Videokunst der sechziger und siebziger Jahre, das Fernsehen weiterhin bestimmend in der Konditionierung des Zuschauerhaltens bleibt. Davon bleibt Gordons Neuinszenierung der Kinoerfahrung im Großen und Ganzen zwar unberührt (sie bleibt weiterhin ein plausibles Anliegen), kann diese Erfahrung aber nicht mehr zur alleinigen Voraussetzung machen. Zum anderen inszeniert DeLillo hier das Desinteresse der Ausstellungsbesucher*innen, sich als „Kunstarbeiter*innen“ zu verstehen und „aktiv – und häufig unter erheblichem Aufwand – an der Kunst teilzunehmen“ (Werkner 2007:134). Das „I prefer not to“ der Besucher*innen ist dabei nicht primär als Reaktion auf das Kunstwerk als *offenes*, sondern als *konzeptuelles* zu lesen. Gordons Installation wird, damit ebenfalls in Übereinstimmung zur Kunstkritik, von DeLillo als „conceptual art piece“ kategorisiert (PO:59). Im adjektivischen Gebrauch zeigt sich allerdings, dass *24 Hour Psycho* nur bedingt als Konzeptkunstwerk zu klassifizieren ist. Denn es ist ja gerade die Zweitrangigkeit, wenn nicht gar totale Ablehnung, von *Visualität* zugunsten des Einsatzes von Sprache, die Konzeptkunst definiert. Mit ihr verliert das modernistische Dogma, dass Kunsterfahrung notwendigerweise visuell sein muss, seinen universellen Geltungsanspruch. Kleinsten gemeinsamer Nenner der verschiedensten Ansätze innerhalb der Konzeptkunst ist, dass es „zu einer ausdrücklichen Betonung der gedanklichen Komponente der Kunst und ihrer Wahrnehmung kommt“ (Marzona 2005:25). Dass also eine Videoinstallation als konzeptuell bezeichnet wird, bezeugt den Einfluss der Konzeptkunst, deren „Themen und Stilmittel [...] bis heute zum Vokabular der Gegenwartskunst gehören“ (Werkner 2007:146).

Vieles von dem, was sich in der frühen Conceptual Art auf unsicherem Terrain und in kritischer Absicht manifestiert, ist innerhalb der vergangenen 35 Jahre selbstverständlich geworden, so dass der Begriff des Konzeptualismus heute einen festen Platz in der zeitgenössischen Kunst einnimmt. Die Auswirkungen der Conceptual Art sind weitreichend, und die Arbeiten von Künstlerinnen und Künstlern wie Jenny Holzer, Sherrie Levine, Cindy Sherman, Louise Lawler,

Richard Prince und anderen wären ohne die kreative Auseinandersetzung mit ihren Begründern undenkbar. Nach der grundlegenden Öffnung des Kunstbegriffs kam es in den folgenden Jahrzehnten zu einer pluralistischen Ausdifferenzierung der Kunst, die je nach Standpunkt unter dem Schlagwort der Postmoderne mal frenetisch begrüßt und mal als Absturz in die Beliebigkeit verdammt wurde. Verbindliche Kriterien für die Beurteilung von Kunst ließen sich seither jedenfalls nicht mehr etablieren. Davon zeigen sich jedoch weder der Kunstmarkt noch die Institutionen beeindruckt, denn beide entwickeln sich im gleichen Zeitraum in bisher ungekanntem Ausmaß. (Marzona 2005:25)

DeLillos Rahmung der Arbeit Gordons fragt danach, welche Aspekte der Konzeptkunst hier weiterhin Geltung beanspruchen und was es bedeutet, wenn sie neu kontextualisiert bzw. unter veränderten Bedingungen wiederholt werden. Gordons Arbeit ist in zweierlei Hinsicht als konzeptuell zu bezeichnen. Zum einen reduziert Gordon seine künstlerische Bearbeitung des Originalmaterials im Wesentlichen auf die Verlangsamung der Abspieldauer. Diese Intervention ist in ihrer Vernachlässigung handwerklich-künstlerischer Fähigkeiten bezeichnend für die Konzeptkunst, die damit zu einer umfassenden Erneuerung des Kunstverständnisses beigetragen hat. Zum anderen stellt die Idee der Verlangsamung eine „minimale Grundform“ dar, welche wiederum zum Träger von „maximaler Implikationen“ wird – ein Zusammenspiel, das ebenfalls „ein umfangreiches Thema der Kunst seit den 60er Jahren“ bildet (Werkner 2007:146). Wiederholt wird Gordon von der Kunstkritik für die gelungene Inszenierung dieses Zusammenspiels in *24 Hour Psycho* gelobt. Mit „simplen Eingriffen“ (Broeker 2007:25) und einer „schlichten, bündigen Idee“ (Hartley 2007:43) gelänge es ihm, einfache Bilder oder Gesten „bedeutungsschwanger und voller Implikationen“ (Andel 2007:80) erscheinen zu lassen. Dass die extreme Dauer als zentrale Idee der künstlerischen Arbeit die minimale Form begründet und sie gleichzeitig sprengt, erscheint nur zunächst paradox. Denn das Freidrehen der Idee in der exzessiven, akribischen Ausformulierung ihrer Eigenlogik ist wesentliches Merkmal von Konzeptkunst, so beispielweise in den Schreibzeichnungen von Hanne Darboven oder Roman Opalkas Serie *1965 / 1 – ∞*.

Zentrale kritische Aspekte dieser Freistellung der Idee führt DeLillo in seiner *notional* Ekphrasis, den Filmen *Finleys*, aus. Die fiktiven Kunstwerke sind als „renditions“ zu Gordons Film angelegt und verdeutlichen insbesondere seine Kritik des Remedialisierungsverfahrens.⁷⁹ Diesbezüglich weist *Finleys* Jerry Lewis-Film deutliche Parallelen zu *24 Hour Psycho* auf. Das gefundene schwarz-weiß-Material der Fundraising-Sendung „The Jerry Lewis MDA Labor Day Telethon“ wird zu einer 75-minütigen Collage editiert. Zentrale Idee von *Finleys* Film ist die ausschließliche Fokussierung auf

⁷⁹ Siehe hierzu auch Osteen (2013:107ff).

den Alleinunterhalter Lewis (alle Gastauftritte der Sendung werden von Finley rausgeschnitten). So zeichnet sich auch dieser Film durch relative Ereignislosigkeit aus. Finley benutzt Kinescope-Material und treibt damit die Praxis der Remedialisierung eine Stufe weiter. Die bereits grobkörnigen, unscharfen und teilweise verzerrten Kinescope-Bilder werden verlangsamt und damit „well beyond the limits of information and objectivity“ editiert (PO:32). Mit dieser Bearbeitung des Materials grenzt sich Finley vom Genre des Dokumentarfilms ab, ähnlich wie Gordon dies in Bezug auf den Hollywoodfilm tut. Dramaturgie und Narration werden in beiden Filmen zerspielt. Wird in *24 Hour Psycho* „suspense“ durch „silence and stillness“ (ebd.:17) ersetzt, verwandelt sich der Komiker in Finleys Film zu einer grotesken Karikatur seiner selbst. In beiden Fällen werden Remedialisierungspraktiken selbstreflexiv als Abstraktionsverfahren eingesetzt, um eine zentrale Idee freizustellen. So präsentieren sich sowohl Finleys wie auch Gordons Arbeiten weniger als Film denn als „an idea for a film“ oder als „film as an idea, film in the mind“ (ebd.:12, 31). Indem die treibende Logik der konzeptuellen Idee zum Gegenstand der Darstellung wird, wird die Handlung in technisch-mathematischer Formelhaftigkeit zu „abstract moments, all form and scale“ (ebd.:131) und „incremental movements rather than one continuous motion“ zerlegt (ebd.:5). Ist die konzeptuelle Idee derart exponiert, wird das Darstellungsverfahren als solches potenziell unabschließbar. Finley entschließt sich zwar letztendlich dazu, die Länge seines Filmmaterials auf „freakige“ 75 Minuten zu begrenzen, es hätte aber ebenso gut auch 175 Minuten, vier oder sechs Stunden lang sein können (ebd.:34). Gefangen in der postmodernen Logik der Endlosschleife erscheinen die Filme „zombielike“ (ebd.:58) und als Sinnbild des entropischen Hitzetodes (ebd.:60). Zudem bedeutet die ausschließliche Fokussierung auf eine „reine Idee“, dass die Medialität der Darstellung bzw. die materielle Gestaltung der Arbeit kaum mehr eine Rolle spielt. Für Jessie ist Finleys Film über Elster eigentlich kein „richtiger“ Film: „But isn’t there a real movie you’d rather do? [...] Even if he ends up saying interesting things, it’s something they could read in a magazine“ (ebd.:58). Dass Gestaltung und Darstellung gegenüber dem „spectacle of excess“ sekundär sind, zeigt sich auch in der Bedeutung, die Finley dem Abspann des Films zuschreibt (ebd.:80). Auch hier deutet sich wieder eine Verknüpfung von *real* und *notional* Ekphrasis an, liest man die endlose Reihung der Namen im Abspann als Verweis auf Gordons Konzeptkunstwerk *List of Names*. Indem die verschiedenen Verfahren der Remedialisierung ganz in den Dienst einer Idee gestellt werden und die ursprüngliche Handlung dekonstruiert wird, verliert sich der Fokus der Betrachter*innen. Alle Teile der

Darstellung erscheinen in gleicher Weise bedeutsam. Jessie kommentiert die absolute Erhabenheit der konzeptuellen Idee lakonisch (und stellt noch einmal den Bezug zwischen Gordons und Finleys Filmen her), wenn sie Anonymus kritisch fragt: „You’re sure this isn’t a comedy?“ (ebd.:141).

Gordons Installation ist von der praktischen Unmöglichkeit gekennzeichnet, in ihrer Totalität von 24 Stunden Spielzeit für die Besucher*innen erfahrbar zu sein. Das ist schon allein mit den üblichen Öffnungszeiten von Museen und Galerien nicht vereinbar – ein Problem, mit dem sich auch Anonymus wiederholt auseinandersetzt.⁸⁰ Aber selbst als die Installation, wie in den Berliner Kunst-Werken, in voller Länge gezeigt wurde, lag der Rekord der Kunstbetrachtung eines Besuchers bei 11 Stunden (Biesenbach 2006:14). Und auch Russell Ferguson, der Kurator von Gordons Einzelausstellung *Trust Me* im MOCA, schreibt, dass sich, realistisch betrachtet, niemand *24 Hour Psycho* in ganzer Länge ansehen kann (2001:15). Gordons kalkuliertes Spiel mit dieser Unwahrscheinlichkeit ist für viele zeitgenössische Videoinstallationen typisch, so z. B. auch für die von Ben Lerner in seinem Roman *10:04* verarbeitete 24-Stunden-Installation *The Clock* von Christian Marclay. Die Innovationskraft von Warhols Interventionen, auf die DeLillo, wie in der Einführung beschrieben, bereits in *Mao II* eingeht, bestätigt sich hier erneut. Dieser formale Gebrauch des Mediums ist mit Underground-Experimentalfilmen wie *Empire* und *Sleep* zu einem Charakteristikum der Videokunst geworden. Gordon experimentiert mit Formen radikaler Entschleunigung auch in anderen Arbeiten, wie etwa in *5 Year Drive-By*, in der John Fords *The Searchers* anlog zur erzählten Filmzeit auf eine Abspieldauer von sage und schreibe *fünf Jahren* ausgedehnt wird.

Für die Rezeption der künstlerischen Arbeit bedeutet diese extreme Ausdehnung des Filmmaterials, das es „vollkommen unerheblich [ist], wann man die Installationen Gordons betritt und sie wieder verlässt, ob man die Arbeiten in voller Länge wahrnimmt oder nicht“ (Broeker 2007:30). DeLillo stellt in seinem Roman dar, dass eben dieses Verständnis des Rezeptionsprozesses nicht selbstverständlich ist – zum einen in der Rezeption des Kunstwerks durch Anonymus, zum anderen in einem Gespräch zwischen Jim Finley und Jessie, die beide die Installation gesehen haben:

„You stayed awhile?“

„I stayed awhile. Because even when something happens, you’re waiting for it to happen.“

„How long did you stay?“

„I don’t know. Half an hour.“

⁸⁰ Vgl. dazu PO:14, 131, 138.

„That’s good. Half an hour’s good.“
„Good, bad, whatever,“ she said. (PO:60)

Die Einladung des offenen Kunstwerks kann damit, wie es Jessies lapidar hingeworfenes „whatever“ suggeriert, als eine beliebige verstanden werden, so dass sich die ästhetische Erfahrung in Langeweile und Zerstreuung aufzulösen droht. Dem ersten Finley fällt es, ebenso wie Anonymous, schwer zu verstehen, dass nicht die künstlerische Arbeit, sondern das Publikum die Dauer der ästhetischen Erfahrung bestimmt.⁸¹ Gerade Anonymus liest ja den Titel der Arbeit als wörtliche Aufforderung. Damit fällt es ihm und Finley auch schwer zu begreifen, dass *24 Hour Psycho* mit ihnen als potenziell abgelenkten oder, im Benjaminschen Sinne, zerstreuten Betrachtern spielt. Die hier mobilisierten Gegensätze von Zerstreuung, Langeweile und Immersion sind Teil des Kontinuums der ästhetischen Erfahrung von Videoinstallationen. Anne Ring Petersen macht diesen Aspekt im Hinblick auf die Arbeiten von Wolfgang Staehle (2001, 2001) und Chantal Akerman (*From the Other Side*, 2002) deutlich, wenn sie schreibt:

Staehle and Akerman must have been well aware that their works offered too much and too little at the same time: too much video footage for anyone to go through, and too little action for anyone to dwell on the individual projections/monitors for very long. Hence, they structured distraction and boredom as integral to the mode of reception of their video installations. (2010:online)

Diese Form der ästhetischen Erfahrung läuft nicht nur der Vorstellung einer kontemplativen Kunstbetrachtung, wie sie die ästhetische Theorie des ausgehenden 19. bzw. frühen 20. Jahrhunderts postulierte, zuwider. Sie entspricht vor allem nicht dem vorherrschenden Verständnis der Wirkungsweisen von Videoinstallationen „as the phantasmagorical and hypnotic art of the ‘black box’ that lures people into a prolonged, self-forgetting ‘immersion’“ (ebd.). Wie bereits deutlich gemacht, ist es aber gerade dieses Verständnis, das maßgeblich das Programm des „Cinema of Exhibition“ bestimmt. Es ist aber kaum mit der Frustration zu vereinbaren, die beim Betrachten von Gordons Installation entstehen kann – „always catching the movie in the middle of its projection and never being able to sit through the whole thing“ (Hamilton 2004:online). Gordon formuliert diesen Widerspruch selbst, wenn er einerseits seine Rekontextualisierung als Möglichkeit versteht, erneut vom Kino berauscht zu sein, sich andererseits aber die ästhetische Erfahrung von *24 Hour Psycho* als durchaus flüchtig und zerstreut vorstellt:

⁸¹ So schreiben etwa auch Hall und Fifer zur ästhetischen Erfahrung von Videokunst im Allgemeinen: „These works seem to invite the visitor to engage them for a period of time that is determined by the viewer and not dictated by the internal time of the work itself“ (1990a:20).

He went on to imagine that this 'someone' might suddenly remember what they had seen earlier that day, later that night; perhaps at around 10 o'clock, ordering drinks in a crowded bar with friends, or somewhere else in the city, perhaps very late at night, just as the 'someone' is undressing to go to bed, they may turn their head to the pillow and start to think about what they had seen that day. He said he thought it would be interesting for that 'someone' to imagine what was happening in the gallery right then, at that moment in time when they have no access to the work. (Gordon 1998:83)

DeLillo konzipiert seine Ekphrasis so, dass diese widersprüchlichen Vorstellungen zur Gestaltung der ästhetischen Erfahrung hervortreten. Die konzeptuelle Idee der Arbeit entfaltet in ihrer übergeordneten Bedeutung eine Eigenlogik, die sich für die meisten Besucher*innen nicht in eine hypnotische und immersive Erfahrung übersetzt. Die meisten Besucher*innen in DeLillos Roman löst diesen Widerspruch auf, indem sie den Ausstellungsraum einfach verlassen: „There were other galleries, entire floors, no point lingering in a secluded room in which whatever was happening took forever to happen“ (PO:4).

5.3 Die Fiktionalisierung der ästhetischen Erfahrung von *24 Hour Psycho*

Worin also gründet die Faszination von Anonymus? Auf welche Weise werden die Widersprüche in seiner ästhetischen Erfahrung mobilisiert? Die Kombination von konzeptueller Idee, die als solche in ihrer Potenzialität freigestellt wird, und monumentaler visueller Inszenierung sind hier wesentlich. Wie oben bereits erwähnt, ist es die Visualität der Darstellung (die hier immer mit ihrer räumlichen Inszenierung zusammengedacht werden muss), mit der Gordon ein grundlegendes Axiom der Konzeptkunst in seiner Arbeit unterläuft. Denn gerade der Umstand, dass von der materiellen Ausführung der Arbeit abgesehen werden kann und auf die Präsentation von sinnlich wahrnehmbaren Objekten verzichtet wird, ist charakteristisch für die Arbeiten von Künstlern wie Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth und Lawrence Weiner. Und selbst wenn sich an dieser Stelle einwenden ließe, dass Sol LeWitts filigrane *Wall Drawings*, On Kawaras *Date Paintings* oder Hanne Darbovens rhythmischen Schreibzeichnungen durchaus visuell und materiell sind, dann kommt dies nicht der Größe und räumlichen Inszenierung des Bildes in Gordons Installation gleich.

In ihrer verfremdenden Qualität wecken die monumentalen Bilder in Anonymus die Vorstellung, in einen Bereich jenseits der Scheinhaftigkeit von Repräsentation und der Wirklichkeit habitualisierter Wahrnehmungsmuster vordringen zu können. Dieser Blick hält ein Versprechen nach Transzendenz und Auflösung für ihn bereit, das als klassisch modernistisch zu bezeichnen ist. Die Eliminierung des Tons und die Verlangsamung des Films enthüllen für ihn eine Erfahrungsdimension „beyond the usual assumptions, the things he supposes and presumes and takes for granted“ (PO:8). Was hier sichtbar wird ist „the depth of things so easy to miss in the shallow habit of seeing“ (ebd.:16-17). Die Faszination für Gordons Arbeit gründet auf der Vorstellung, dass hier die „reine Idee“, eine transzendente Wahrheit also, geschaut werden könnte: „What he was watching seemed *pure* film, *pure* time“ (ebd.:7, meine Hervorhebung, C.H.). Insofern präsentiert sich der remedialisierte Film als „departure from the departure. The original movie was fiction, this was real“ (ebd.:17). Mit der Verlangsamung des Films als „Bild-für-Bild-Autopsie“ (Flood 1997:43) kommt es zu einer Aufwertung des Einzelbildes. Alles, was den Illusionseffekt von Hitchcocks Original ausmacht – Spannung, Plot, Klimax, Schauspieler, Dialoge, Kulissen, Filmmusik –, wird vom isolierten Einzelframe zurückgedrängt, dessen Bedeutung im Gegenzug extrem aufgeladen wird. Verstärkt wird

diese Wirkung zudem durch die großformatige Präsentation auf der Leinwand. Diese Monumentalisierung des Einzelbildes, so sind sich Kuratoren und Kritiker einig, enthülle seine „Magie“ und zeichne die Installation als Ganzes aus.⁸² Magisch sei das Einzelbild in seiner Enthüllung des Verborgenen. Unweigerlich erinnert das an Paul Klees schöpferische Konfession: „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.“ Sichtbar gemacht würden Dinge, die „auf einer subliminalen Ebene verborgen lagen“ (Andel 2007:76), so dass der ursprünglichen Erzählung Hitchcocks eine neue Dimension hinzugefügt werde.⁸³ Auch Gordon selbst begründete seine Faszination für den verlangsamten Film mit der Entdeckung eines solchen Details.⁸⁴ Die besondere Leistung der Arbeit bestehe darin, dass „viele Details der Physiognomie, der Ausstattung und so weiter“ erkennbar würden (Broeker 2007:26).

Sie werden nun wahrgenommen, bleiben haften, brennen sich der Erinnerung ein. Hier überschreitet der Zuschauer eine Grenze und begibt sich in einen Bereich der Wahrnehmung, der außerhalb seiner Alltagswahrnehmung liegt. (ebd.)

Die Kunstkritik erfasst hier die Dimensionen ästhetischer Erfahrung hauptsächlich wahrnehmungstheoretisch. So schreibt der Kurator Russell Ferguson: „Anyone willing to trust Gordon enough to let his work penetrate his or her consciousness is also inviting a series of potentially destabilizing shifts in perception“ (2001:15). Dies bringt mehrere Probleme mit sich. Die ästhetische Erfahrung wird auf Akte der Wahrnehmung reduziert und der – gerade für DeLillo – so bedeutende Akt des Imaginierens wird vernachlässigt. Die Kunstkritik bleibt damit, wie Winfried Fluck ausführt, im modernistischen Klischee des „make it new“ stecken (Manuskript:7-8). In der schlichten Wiederholung und Wiederaufbereitung modernistischer Axiome werden Gordons „Verfremdungseffekte“ in allgemeinen Formeln von Grenzüberschreitung, Befreiung und Selbstverwirklichung fortgeführt, die in ihrer affirmativen Qualität zum Selbstzweck werden. Problematisch ist auch, dass das Abstraktionsverfahren in dieser modernistischen Interpretation keine Dekonstruktion mehr darstellt. Denn die Betrachter*innen sollen vor allem zur selbstreflexiven Spiegelung der wahrnehmungspsychologischen Bedingungen ihres Bewusstseins angehalten werden. Insofern ist Gordons Abstraktionsverfahren nicht als

⁸² Vgl. dazu Broeker (2007:27), Biesenbach (2006:15), Newman (2009:91), Ferguson (2001:16).

⁸³ Auch Klaus Biesenbach schreibt dazu: „Cinema at its best makes the flow of duration perceptible, and *24 Hour Psycho* intensifies this quality, utterly exposing *Psycho*'s subliminal, nearly imperceptible moments“ (2006:16).

⁸⁴ Es war die Szene, in der Norman Bates durch ein Loch in der Wand Marion Crane beobachtet. Gordon konnte sich nicht daran erinnern, sie in der handelsüblichen Videofassung gesehen zu haben (Broeker 2007:23).

Dekonstruktion zu bezeichnen, denn dies würde bedeuten, dass er die Möglichkeiten der Verfremdung selbst zum Gegenstand seiner Autopsie macht. Derart wahrnehmungstheoretisch grundiert wird es als Zerspielen von Gewissheiten und „Entgleiten des Vertrauens in die Zuverlässigkeit des Sehens selbst“ (Fisher 1988:110), als *Verfremdung* oder *Defamiliarisierung* gefasst. Gordons postmoderne Dekonstruktion kommt so letztlich über eine modernistische Strategie der Verfremdung nicht hinaus. Die „Magie“, die seine Darstellung offenbart, erinnert an das Programm, das Rilke für seinen Malte Laurids Brigge mit der „Schule des neuen Sehens“ entwirft. Hier wie dort nehmen diese Akte des Sehens eine mystische Wendung. Gordons Abstraktionsverfahren definieren sich nicht primär über die postmoderne Ästhetik der Video- oder Konzeptkunst, sondern werden im Sinne von Expressionismus oder Suprematismus zum Ausdruck reiner Spiritualität.

DeLillos Ekphrasis dramatisiert den Blick Anonymus' auf das bisher Verborgene in der Sichtbarmachung eines eben solchen Details, wie es die Kunstkritik hervorhebt. Die Potenzialität des Einzelbildes entfaltet sich für Anonymus in der Sichtbarmachung der Duschringe, die sich auf der Stange drehen:

Curtain rings, that's what he recalled most clearly, the rings on the shower curtain spinning on the rod when the curtain is torn loose, a moment lost at normal speed, four rings spinning slowly over the fallen figure of Janet Leigh, a stray poem above the hellish death, and then the bloody water curling and cresting at the shower drain, minute by minute, and eventually swirling down.

He was eager to watch again. He wanted to count the curtain rings, maybe four, possibly five or more or less. (PO:11)

Wiederholt kommt Anonymus auf diese Ringe zurück, möchte unbedingt ihre genaue Anzahl bestimmen (ebd.:16). Im Epilog heißt es noch einmal: „He wanted to watch the scene again, to reaffirm the curtain rings“ (ebd.:138). Die Faszination, die solche versteckten Details durchaus besitzen mögen, scheint mir vor allem eine zu sein, die sich in der Flüchtigkeit ihrer Entdeckung, ihrem Vorübergleiten, zeigt. Und als dezidiert flüchtige ist die Betrachtung der Installation ja auch konzipiert. Wird das Detail derart vereinzelt und monumentalisiert leistet es einer Reduktion von Komplexität Vorschub, die – und da wären wir wieder bei DeLillos Analogie von Kunst und Terror angelangt – das Ende einer jeden Erzählung und damit den Tod bedeutet: „All plots tend to move deathward“ (WN:30). Der Tod dominiert denn auch eigentlich die Szene der Betrachtung. Während Anonymus obsessiv zu ermitteln versucht, wie viele Duschringe im Bild zu erkennen sind, sackt Marion Crane erstochen in der Dusche zusammen. Mord

und Mystik werden hier also korreliert, was ich als Distanzierung DeLillos gegenüber Gordons Remedialisierungsverfahren und dem Versprechen auf Transzendenz durch Defamiliarisierung lese. Diese Korrelation ist nicht nur in der Ekphrasis des Prologs zu beobachten, sondern auch im Epilog, in dem die Ermordung Abrogasts im Zentrum der Betrachtung Anonymus' steht. Nicht der Tod dieser Figuren findet hier seine Aufmerksamkeit, sondern die Details, die in der Verlangsamung und Vergrößerung des Einzelbildes sichtbar werden. Gordons Strategie der Remedialisierung verliert sich im gleichwertigen Nebeneinander und der Sichtbarmachung vergleichsweise banaler Nebensächlichkeiten. Der Fokus auf das, was diese Szenen ausmacht – die Morde – verschwindet. In Bezug auf die Sichtbarmachung der Duschringe scheint mir DeLillo zudem an dieser Stelle die Sprache gegen das Bild auszuspielen, ohne damit grundsätzlich die Idee konzeptueller Abstraktion oder Dekonstruktion zu verwerfen. Im Zusammenhang mit dem Mantra „Toyota Celicia“ hat er einmal darauf verwiesen, dass jemand „cellar door“ zu einem der schönsten Ausdrücke der englischen Sprache erklärt hat: „If you concentrate on the sound, if you disassociate the words from the object they denote, and if you say the words over and over, they become a sort of higher Esperanto“ (Begley 2005:97). „Curtain rings“ besitzt offenkundig ein vergleichbares Potenzial, doch entwickelt sich der lautliche Klang in seiner Wiederholung zum dringenden Läuten, zum Weckruf. Für die (Konzept)Künstler*innen gilt ebenso, was DeLillo einmal über die Mathematiker*innen sagte: „No matter how pure their work is, it has to be responsive to the real world, one way or another, in order to keep its vitality and to cleanse itself of effeteness and self-absorption“ (LeClair 2005:15).

Gordons Remake ist insgesamt von einem Mangel an Fokussierung und Zurichtung gekennzeichnet. „Each moment of the film, including those that are marginal to the core narrative, becomes monumental“ (Newman 2009:91). Auch in Finleys Film über Elster verliert sich der Fokus der Darstellung in der vollkommenen Abstraktion der konzeptuellen Idee. Während Finley die ihn treibende Motivation für seinen Film über Elster nicht erfasst (dazu später mehr), rückt der Hintergrund buchstäblich in den Vordergrund.

I said, ‘I have the wall, I know the wall, it’s in a loft in Brooklyn, big messy industrial loft. I have access pretty much any time day or night. Wall is mostly pale gray, some cracks, some stains, but these are not distractions, they’re not self-conscious design elements. The wall is right, I think about it, dream about it, I open my eyes and see it, I close my eyes it’s there.’ (PO:34)

Wie sich zeigen wird, geht dieser Mangel an Fokussierung, der im Verschwinden der Akteure deutlich wird, mit dem Verlust eines Realitätsbezugs und dem Verlust moralischer und ethischer Werte einher. Es ist dieses Verschwinden, das DeLillo in seinem Roman als Leerstelle neu inszeniert. Im Gegensatz zu Anonymus' manisch-mystischer Fixierung werden die Romanleser*innen durch den Verlust einer klaren Fokussierung im Spiel der „renditions“ ständig dazu angehalten, neu zu kontextualisieren. Die Romanfiguren durchlaufen kontinuierlich Transformationsprozesse, die nach einer ständigen Perspektivierung verlangen. Anonymus und Finley erscheinen als Doppelgänger, sind aber auch Doubles von Norman Bates. In der Rolle des Norman Bates durchlaufen sie wiederum sämtliche Rollen, in denen dieser in *Psycho* erscheint – als gehemmter Sonderling, Serienmörder und treusorgender Sohn. Auf thematischer Ebene gestaltet DeLillo das Verschwinden Jessies so, dass es von zentraler Bedeutung für die Leser*innen wird. Denn mit der Möglichkeit eines Mordes wird das bisher Gelesene automatisch einer Revision unterzogen und die Lektüreerfahrung ist entscheidend von dem Impuls charakterisiert, die scheinbar unverbundenen Teile des Romans miteinander zu verknüpfen. Über diese Spekulationen entfaltet sich die narrative Dynamik, die in ihrer Wirkung durchaus mit Hitchcocks „suspense“ vergleichbar ist. Weitaus wichtiger ist aber, dass sie den Text als strukturell offenen Text markiert, der eine Komplexität freisetzt, die Gordons Installation nicht freizusetzen vermag. Seine „Rekontextualisierung des Kinos“ misslingt in DeLillos Darstellung, weil sie *nicht genügend* rekontextualisiert.

DeLillo legt in seiner Fiktionalisierung der ästhetischen Erfahrung einen besonderen Schwerpunkt auf die Darstellung des unmittelbaren körperlichen Erlebens des Betrachters.

He wanted to bath in the tempo, in the near static rhythm of the image. [...] He wanted complete immersion, whatever that means. [...] He wanted the film to move even more slowly, requiring deeper involvement of eye and mind, always that, the thing he sees tunneling into the blood, into dense sensation, sharing consciousness with him. (PO:146)

Ihre „extreme emotionale Eindringlichkeit“ (Martin 2006:52) entfalten die Bilder, indem sie, versetzt in einen Zustand „permanenter Transistorik“ (Broeker 2007:26) zwischen Standbild und bewegtem Bild oszillieren und damit jeder Zeitlichkeit enthoben scheinen. Das inszenatorische Konzept der Arbeit verlegt den Akzent der Darstellung ganz auf die „absolute Präsenz des Augenblicks“ und die „Theatralität isolierter Handlungsmomente“ (Fohne 2015:online).

The work's sculptural presence makes viewers aware of their bodies in the exhibition space; the temporal sluggishness not only accentuates the slowness or speed of things about to happen, but also creates an atmosphere of hypersensitivity in which viewers, alone with the silent movie, become aware of the rhythmic pace of their own breathing. (Biesenbach 2006:15)

Der gesteigerte Bewusstseinszustand entfaltet sich im Kollaps der Bilderfolge und ebenso monumental wie das Bild erscheint nun auch der Moment der Betrachtung. Als sich „langsam verändernde Gegenwart“ schiebt er sich zwischen die Zeiten und nimmt den Betrachter „gefangen, [fügt sich] aber [nicht] dem Rhythmus der übrigen Welt [ein]“ (Flood 1997:38).

Gordon himself has described the process in terms of a slow pulling apart: “The viewer is catapulted back into the past by his recollection of the original, and at the same time he is drawn into the future by his expectations of an already familiar narrative [...] A slowly changing present forces itself in between.’ In the end, viewers are led away from the temptations of narrative *into a constantly renewing now*, as if unwillingly confirming Fried’s famous conclusion: Presentness is grace. (Ferguson 2001:16, meine Hervorhebung, C.H.)

Die Dramatisierung von Gegenwärtigkeit beschreibt ein zentrales Anliegen Gordons wie DeLillos. In seiner Ekphrasis stellt DeLillo diesen Moment als ständig in einer Kippbewegung oszillierenden dar: Das emphatische körperliche Erleben ist sowohl eine Erfahrung der Entrücktheit und Transzendenz, wie auch eine Erfahrung des Gefangenseins, der Vereinzelung und Entfremdung. Der sich ständig neu konstituierende Moment des Jetzt isoliert, wie Ferguson schreibt, die Betrachter*innen in der endlosen Logik der Möbiusschleife. Anonymus erfährt sich in seiner „hapless anonymity“ als losgelöste „singularity“ (PO:34): „There was nothing to share, nothing to take from others, nothing to give to others“ (ebd.:134). Das Wechselspiel von Dekonstruktion und Immersion oszilliert hier zwischen Momenten mystischer Überhöhung und physischem Schmerz und, wie eine weitere Konnotation des Begriffs „rendition“ deutlich macht, Folter. Körperlich erfährt Anonymus die Installation „[as] a kind of punishment“ (ebd.:131):

The fatigue he felt was in his legs, hours and days of standing, the weight of the body standing. Twenty-four hours. Who would survive, physically and otherwise? Would he be able to walk out into the street after an unbroken day and night of living in this radically altered plane of time? Standing in the dark, watching a screen. Watching now, the way the water dances in front of her face as she slides down the tiled wall reaching her hand to the shower curtain to secure a grip and halt the movement of her body toward its last breath. (ebd.:16)

Es ist erstaunlich, wie übereinstimmend DeLillos Interpretation der Videoinstallation, die

ja eigentlich eine höchst subjektive Aneignung bedeutet und seiner Agenda entsprechend angepasst ist, sich zu kunstkritischen Darstellungen der Arbeit verhält. So wird der Zuschauer für Flood zum „ohnmächtigen Teilnehmer, gefangen in einem endlosen, komatösen Zustand“ (1997:43). In der Begründung der Jury der Akademie der Künste anlässlich der Auszeichnung Gordons heißt es: „Der Rezipient verfällt in einen Zustand der Ohnmacht und Orientierungslosigkeit und ist gefangen in der einzigartigen physischen Präsenz reiner Bilder“ (2012:online). Die besondere Potenz dieser visuellen Darstellung wird also, zumindest wenn man gewillt ist, sie auf sich wirken zu lassen, von allen Seiten bescheinigt. Will man in dieser Erfahrung aber mehr als einen Selbstzweck sehen, so gilt es, die Ekphrasis der Videoinstallation mit der Binnenerzählung zu relationieren. Hier eröffnen sich weitere Bezugshorizonte, vor denen die ästhetische Erfahrung Anonymus' zu lesen ist. Über die doppelte Konnotation des Begriffs „rendition“, der auf Verfahren der Remedialisierung ebenso wie auf die politische Praxis der „extraordinary renditions“ verweist, erschließt sich die Inszenierung als eine Erfahrung der „Verschleppung und Folter“. In dieser Figurierung wird die ethisch-moralische Dimension des ästhetischen Diskurses hervorgetrieben, werden ästhetische und politische Fragen unauflöslich miteinander verknüpft. Die Kritik an Gordons Remedialisierungsverfahren ist dabei mindestens ebenso als Kritik an einer monumental inszenierten Visualität *als solcher* zu lesen, durch die sich der Wettstreit der Künste extrem zuspitzt. Mit der Binnenerzählung wird deutlich, dass DeLillo konzeptuelle Verfahren der Abstraktion und Reduktion, des Minimalismus und der Dekonstruktion einsetzt, um eine größtmögliche Komplexität freizusetzen, die in Gordons „reiner“ Bildlichkeit abhanden kommt. Für DeLillo ermöglichen diese Verfahren die kontinuierliche Verwandlung der „travelling images“ und das Rollenspiel der „renditions“, welche der Roman im Hinblick auf *Psycho* inszeniert. Nur durch sie können Konzepte und Figuren eine minimale Grundform annehmen und in der Folge als unendlich wandelbar erscheinen. Dabei dient dieser Gebrauch nicht der Darstellung endloser Referentialität oder der Eigenlogik einer „reinen“ Idee, die in endlosen Spiralbewegungen ständig ihre Grundbedingungen neu formuliert. Sie ist Vehikel zur Rückbindung der Darstellung an eine konkrete politische Praxis und Gegenwart, von der die Vorgänge im Galerieraum nie zu lösen sind.

Schauplatz der Binnenerzählung ist eine Wüste, „somewhere south of nowhere in the Sonoran Desert or maybe it was the Mojave Desert or another desert altogether“ (PO:25). Auch diese Nachlässigkeit in der örtlichen Spezifizierung liest sich konzeptuell,

ist mit dem Signifikat „Wüste“ doch lediglich eine allgemeine Vorstellung aufgerufen, deren weitere Ausgestaltung den Leser*innen überlassen bleibt. Die Wahl des Schauplatzes ist als Spiel mit Gegensätzen und Gemeinsamkeiten zum Galerieraum, und damit zu Gordons Arbeit, angelegt. Stille, Ödnis, Weite und Hitze der Wüste markieren die Verpflichtung zum strikten Minimalismus und zur Abstraktion, sind aber gleichzeitig kontrapunktisch zu dem dunklen, kalten Galerieraum des Museum of Modern Art angelegt. Die Auflösung der Zeitlichkeit findet ihre Entsprechung in der unbestimmten Dauer der erzählten Zeit. Der Ich-Erzähler Jim Finley verliert nach zwei Wochen seines Wüstenaufenthalts jedes Zeitgefühl. Anonymus' Erfahrung aus der Zeit zu fallen setzt sich in der Komposition des Romans fort, in dem die Binnenerzählung zwar zeitlich nach den Galeriekapiteln spielt, aber zwischen diese einlagert ist. Wie viel später bleibt allerdings unklar, nur das Jahr 2006 erschließt sich aus einer Äußerung Richard Elsters. Jim Finley reist zu Elster, Universitätsprofessor und ehemaliger „defense intellectual“ der Bush-Regierung zu Zeiten des Zweiten Irakkriegs, in die Wüste. Finley möchte Elster für sein Vorhaben gewinnen, einen Film über ihn und seine Zeit als Regierungsmitarbeiter zu drehen. Elsters Einladung folgt auf eine zufällige Begegnung der beiden im Museum of Modern Art, die mit einem Besuch der Videoinstallation Gordons endet. Trotz der ausgesprochenen Einladung bleibt Elster Finleys Vorhaben gegenüber skeptisch und verweigert sich dessen Kamera. Finley wird auf Elster durch dessen Essay „Renditions“ aufmerksam, das Elster in Pentagon-Kreisen bekannt gemacht und ihm seine Beratertätigkeit eingetragen hat. Ihm gereicht hier zu Ruhm, dass er den politischen Bedeutungshorizont des Begriffs – die „extraordinary renditions“ des von der Bush-Regierung verabschiedeten „CIA Rendition, Detention, and Interrogation Program“ – geschickt verschleiert. Angelegt als etymologische Studie „with references to Middle English, Old French, Vulgar Latin and other sources and origins“ definiert Elster „rendition“ als „hermeneutisches Konzept“ (Pankow 2012:24), als „interpretation, translation, performance“ (PO:42-43).

Early on, Elster cited one of the meanings of *rendering* – a coat of plaster applied to a masonry surface. From this he asked the reader to consider a walled enclosure in an unnamed country and a method of questioning, using what he called enhanced interrogation techniques, that was meant to induce a surrender (one of the meanings of *rendition* – a giving up or giving back) in the person being interrogated. [...] The essay concentrated on the word itself, earliest known use, changes in form and meaning, zero-grade forms, reduplicated forms, suffixed forms. There were footnotes like nested snakes. But no specific mention of black sites, third-party states or international treaties and conventions. (ebd.:42-43)

Um, wie es das Anliegen dieser Interpretation ist, die Praxis der „stellvertretenden Folter“ (*torture by proxy*) konkret auf die Darstellung der ästhetischen Erfahrung und die ästhetische Praxis Gordons beziehen zu können, werden die realen politischen Ereignisse in Relation zur erzählten Zeit der Romanhandlung bzw. zur Zeitpunkt der Romanveröffentlichung gesetzt. 2009 wurden im Zuge des „Freedom of Information Act“ CIA-Memos zum „Rendition, Detention, and Interrogation Program“ veröffentlicht, deren stark zensierte Fassung DeLillo im Rahmen des PEN-Club-Projekts „Reckoning with Torture“ auf einer öffentlichen Lesung in der Cooper Union vortrug. Im Jahr darauf folgte die Veröffentlichung von *Point Omega* in den USA. Zuvor, am 6. September 2006, bekannte Präsident Bush öffentlich die Praxis der außergerichtlichen Überstellung von Terrorverdächtigen in Drittstaaten (*extraordinary renditions*), sowie das Mitwissen bzw. Einverständnis der Regierung zur „stellvertretenden Folter“. Die Galeriebesuche von Anonymus – als einzige Ereignisse des Romangeschehens genau datiert – finden am 3. und 4. September 2006 statt. Das Jahr ergibt sich aus einer Bemerkung Elsters: „I’d figure out how old I’d be when the century ended, years, months, days, and now look, incredible, we’re here – we’re six years in“ (PO:54). Das CIA-Memo, aus dem DeLillo las, enthält eine detaillierte Beschreibung zum Umgang mit Terrorverdächtigen, die als High-Value Detainees (HVD) bezeichnet werden. Von Interesse ist hier die mit „wall standing“ beschriebene Zwangsmaßnahme.

Wall Standing. The frequency and duration of wall standing are based on the interrogator’s assessment of its continued effectiveness during interrogation. Wall standing is usually self-limiting in that temporary muscle fatigue usually leads to the HVD being unable to maintain the position after a period of time. Because of the physical dynamics of the various techniques, wall standing can be used in combination to water dousing and abdominal slap. While other combinations are possible, they may not be practical. (2004:online)

Schon im ersten Satz des Romans, der Anonymus einführt, wird das Motiv des mit dem Rücken zur Wand stehenden Mannes aufgenommen: „There was a man standing against the north wall, barely visible“ (PO:3). Wiederholt wird Anonymus als „man at the wall“ bezeichnet, der dort, gleich den verschleppten Terrorverdächtigen, reglos verharrt und in der Dunkelheit des Galerieraums verschwindet.⁸⁵ Die körperliche Anstrengung, die er während der Betrachtung der Bilder erlebt, korrespondiert mit dieser Rollenzuweisung. Der Galerieraum, von Gordon verwandelt zum „Cinema of Attraction“, erscheint in DeLillos Darstellung als Geheimgefängnis: „The bare setting, and the darkness, and the

⁸⁵ Vgl. dazu PO:3, 9, 128, 129, 146, 148.

chill air, and the guard motionless at the door“ (ebd.:128). Um den Übertragungsprozess des Motivs auf die ästhetische Erfahrung nachvollziehen zu können, muss man sich vergegenwärtigen, dass Anonymus zunächst die Position des Opfers einnimmt, wenn er mit dem Rücken *gegen* die Wand steht. Der Täter hingegen ist über seine Position mit dem Gesicht *zur* Wand definiert. So erscheint der Transformationsprozess, den Anonymus im Verlauf seiner ästhetischen Erfahrung durchlebt, als Verwandlung von Opfer zu Täter.

Standing was part of the art, the standing man participates. [...] But always back at the wall, in physical touch, or he might find himself doing what, he wasn't sure, transmigrating, passing from this body into a quivering image on the screen. (ebd.:129)

Anonymus' Wunsch, in der Rolle des Norman Bates vollkommen aufzugehen, fällt mit seiner Abwendung von der Wand zusammen: „The man separates himself from the wall and waits to be assimilated, pore by pore, to dissolve into the figure of Norman Bates [...]“ (ebd.:148). Das Motiv des gegen die Wand gestellten Opfers wird in Finleys Film über Elster wieder aufgenommen. Wie bereits erwähnt, gründet sich der konzeptuelle Film auf eine schlichte Idee: „Just a man and a wall“ (ebd.:26).⁸⁶ Elster weiß – und in diesem Wissen ist er Finley selbst voraus –, dass Finley ihn mit diesem Film richten will und sagt es ihm auf den Kopf zu: „You want to film a man breaking down, he said“ (ebd.:68). Finley will Elster eben nicht nur „against the wall“ filmen, sondern ihn vielmehr mit dem Film „hinrichten“: „He [Elster] said, ‘Up against the wall, motherfucker,’ and gave me a hard look.“ (ebd.:57, meine Hervorhebung, C.H.)

DeLillo gestaltet die ästhetische Erfahrung Anonymus' als spekulativen Rollentausch, der es Anonymus erlaubt „durch Simulacra die Flüchtigkeit des Möglichen zu Gestalten zu erwecken“ (Iser 2014:514-515). Belässt die Darstellung den Rollentausch auch im Raum des Möglichen, so wird dennoch deutlich, dass Anonymus' Imagination sich zunehmend in Gewaltphantasien versteigt; er imaginiert sowohl die Vergewaltigung Jessies wie auch die Selbsthinrichtung des Museumswächters.⁸⁷ In DeLillos Darstellung der ästhetischen Erfahrung bleibt eine Zurichtung des Imaginären in der konzeptuellen Abstraktion der Idee aus, so dass Anonymus zusehends in der absoluten Präsenz der „überzeitlichen“ Bilder zu verschwinden droht. „This raised a question for advanced students. What was left of him for others to see?“ (PO:10).

⁸⁶ Vgl. dazu PO:57ff, 67.

⁸⁷ Siehe dazu die Szenen PO:142 und 147.

DeLillos Kritik an Gordons monumentaler Inszenierung von Visualität ist als Kritik an der besonderen Potenz visueller Darstellung zu lesen: „Vom Standpunkt ästhetischer Erfahrung aus ist sie ideal geeignet, um imaginäre Anteile zu aktivieren, aber sie zugleich auch auf besonders effektive Weise mit dem Bild zu verschmelzen und sie auf diese Weise zugleich auch im Bild zu ‚verstecken‘“ (Fluck 2004:22). *Point Omega* ist aber nicht nur als „suspicious critique of the cinema image“ (Banash 2015:4) zu lesen. Kritisiert wird hier auch ein konzeptuelles Abstraktionsverfahren, mit dem Repräsentation jegliche referenzielle Funktion verliert. Derart entkoppelt gerinnt das Verfahren zur Darstellung eines Prozesses stetiger De-materialisierung, so dass Fragen der Gestaltung und Kontextualisierung sekundär erscheinen. Die „Idee“ scheint nicht vor verschiedenen Bezugshorizonten auf, sondern zeigt sich nur in ihrer entfesselten Eigendynamik, die sich auf Grund mangelnder Zurichtung jeder (Selbst)Kontrolle entzieht. Dieses rein technische Verständnis von Abstraktionsverfahren setzt DeLillo in Analogie zur modernen Kriegsführung: „They become paralyzed by the system at their disposal. Their war is abstract“ (PO:35).

Gordons dekonstruktivistisches Verfahren markiert einen Punkt äußerster Selbstreferenz, der thematisch von DeLillo mit der Inversion des religiösen Omega-Punkt-Konzepts wieder aufgenommen wird. In der Theologie Teilhard de Chardins wird mit dem Omega-Punkt „der Punkt der äußersten Komplexität und Selbstreferenz, das transhumane Entwicklungsziel des Menschen, mit anderen Worten: Gott“ bezeichnet (Pankow 2012:22). Doch der Sehnsucht nach Transzendenz ist in DeLillos Darstellung auch eine zerstörerische Dimension eingeschrieben, die sich in Todes- und Auslöschungsphantasien – Elsters „dream of extinction“, Anonymus’ spekulative Verwandlung – offenbart. Hier wird mit der Hinwendung zum Mystischen einem Wirklichkeitszerfall Vorschub geleistet, der die Welt nicht „sichtbarer“ macht. So stark die Faszination eines Versprechens auf Transzendenz als ersehnter – aber stets flüchtiger – Erfahrung auch sein mag, so wesentlich zeigt sich DeLillos literarisches Schaffen dann doch auch vom kommunikativen Anliegen des realistischen Romanprojekts bestimmt, auf die seine Verortung als Neorealist gründet. Das zeigt sich nicht zuletzt in der Geschichte Finleys, die als Entwicklungs- oder Bildungsgeschichte eines Künstlers angelegt ist, in deren Verlauf zumindest dieser Charakter psychologisch an Tiefenschärfe gewinnt. Mit dem Verschwinden Jessies verändert Finley seine Haltung zu Elster und wendet sich ihm zu. Im Hitchcockschen Rollenspiel DeLillos ist diese Wandlung Finleys zum treusorgenden Sohn damit diametral zur Transformation Anonymus’ angelegt. Dass

Finleys Film letztendlich nicht gedreht wird, gibt Hoffnung. Denn das Bild, das DeLillo am Ende seiner Erzählung von Elster entwirft, ist eben nicht das eines „another talking head“, als der er in Finleys Version erscheinen würde: „The man is a soul in distress, as in Dreyer or Bergman, a flawed character in a chamber drama, justifying his war and condemning the men who made it“ (PO:124). Diesen Blick auf Elster würde Finleys Film nicht freigeben – das Kammerspiel, als das DeLillo seinen Roman gestaltet, freilich schon.

6 Totenwache für Terroristen: Gerhard Richters Zyklus *18. Oktober 1977* in „Baader-Meinhof“

I've seen that saturnine masterpiece many times over the years, and I've given up trying to fathom its message, if it has one. I only know that it hits me harder every time. (2002:online)

Mit diesen Worten beschrieb der Kunstkritiker Peter Schjeldahl die für ihn so einzigartig verstörende Anziehungskraft von Gerhard Richters Gemäldezyklus *18. Oktober 1977*. Was er hier quasi als Quintessenz seiner ästhetischen Erfahrung schildert, fasst ebenso prägnant jene der namenlosen Protagonistin in Don DeLillos Kurzgeschichte „Baader-Meinhof“ zusammen. Schjeldahls Kapitulation bezüglich einer Deutung – sowohl in der Bestimmung des „richteresken“ Bildinhalts, wie einer eindeutigen Botschaft der Bilder – und seine gleichzeitig tiefe emotionale Bewegtheit, inszeniert DeLillo als radikale Verunsicherung und Trauer im Erleben seiner Betrachterin. Die Ungewissheit, die Richters Fotomalerei mit ihrer Ästhetik der doppelten Negation und Vermalung befördert, setzt sich schließlich auch in der Erfahrung vieler Leser*innen fort, die recht ratlos und irritiert auf DeLillos Fiktionalisierung des Zyklus reagierten. DeLillo veröffentlichte diese Kurzgeschichte, die, wie eingangs bereits erwähnt, einer „neuen Ästhetik der Symbolisierung und Allegorisierung“ (Poppe 2015:10) zuzurechnen ist, am 1. April 2002 im *New Yorker*. Das war nur wenige Wochen nach der Eröffnung der großen Retrospektive *Gerhard Richter: 40 Years of Painting* im Museum of Modern Art und etwa sieben Monate nach den Terroranschlägen.⁸⁸ DeLillo, so die These dieser Ekphrasis-Interpretation, nutzt Richters Darstellung der RAF-Terroristen, um die Situation der amerikanischen Nation nach den Anschlägen zu reflektieren, stellt auch hier die Frage nach den Grenzen der Zeigbaren im Kontext der Krise der Repräsentation und nimmt eine Positionsbestimmung im Verhältnis von Kunst und Politik vor. Die Verknüpfung der RAF-Geschichte mit den Ereignissen des 11. Septembers setzt DeLillo später mit der Figur des Kunsthändlers Martin Ridnour alias Ernst Hechinger in *Falling Man* fort. Stärker noch als die Reflexion medialer Darstellungskonventionen, die im Mittelpunkt von *Falling Man* steht, geht es in „Baader-Meinhof“ darum, den Trauerzustand zu reflektieren, in dem sich die amerikanische Nation so kurz nach den Anschlägen befindet.

⁸⁸ Nach der Veröffentlichung im *New Yorker* erschien die Geschichte dann im August desselben Jahres unter dem Titel „Looking at Meinhof“ im *Guardian* und wurde 2011 schließlich in die Kurzgeschichtensammlung *The Angel Esmeralda* aufgenommen.

Der Trauer-Begriff muss hier in bewusster Abgrenzung zum Trauma-Begriff gelesen werden, der im 9/11-Roman verhandelt wird. Der Trauer Raum zu geben und darauf zu verweisen, dass sie nicht nur schwer erträglich ist, sondern eine Verletzlichkeit offenbart, die besonders empfänglich für (gewaltsame) Manipulationen (auch im Sinne einer politischen Instrumentalisierung) macht, thematisiert DeLillo in der Fiktionalisierung der ästhetischen Erfahrung der Betrachterin.

Der Titel von Richters Oktoberzyklus bezeichnet jenen Tag, der mit der Erstürmung der entführten Lufthansa-Maschine *Landsbut* begann, mit der die sofortige Befreiung der inhaftierten RAF-Mitglieder erpresst werden sollte, und der mit dem Tod von Andreas Baader, Gudrun Ensslin und Jan-Carl Raspe im Hochsicherheitstrakt des Gefängnisses von Stuttgart-Stammheim endete. Richters Zyklus vereint mit der Darstellung der Festnahme, dem Tod und der Bestattung der Gründungsmitglieder der RAF eine Reihe von Ereignissen, die sich zeitlich über mehrere Jahre erstrecken und im Deutschen Herbst, eine der schwersten Krisen in der Geschichte der Bundesrepublik, gipfelten. Die 15, meist kleinformatigen, Gemälde malte Richter zehn Jahre nach den Ereignissen von Stammheim, die, wie er sagte, für ihn lange Zeit „etwas Unerledigtes und eine Ungeheuerlichkeit“ (Elger/Obrist 2008:205) darstellten. Mit der für ihn typischen Lakonie resümiert er in seinen Notizen das Ergebnis dieser Arbeit:

7.12.88 Was habe ich gemalt. Dreimal den erschossenen Baader, zweimal die aufgehängte Ensslin, dreimal den Kopf der toten, abgeknüpften Meinhof, einmal den toten Meins.

Dreimal die Ensslin, indifferent (fast an Popstars erinnernd).

Dann ein großes, nichtssagendes Begräbnis – eine Zelle mit dominierendem Bücherregal – einen stummen, grauen Plattenspieler – ein Jugendbildnis der Meinhof, bürgerlich sentimental – zweimal die Verhaftung von Meins, der sich der geballten Staatsmacht ergeben muss. (2008:206)⁸⁹

Nicht alle Bilder des Zyklus sind Gegenstand der Betrachtung in „Baader-Meinhof“. Die Hierarchisierungen, die DeLillo hier in seinem ordnenden Akt der Repräsentation vornimmt, sind aufschlussreich zur Bestimmung seiner Agenda (und in der Forschung bisher wenig berücksichtigt worden). Richters Arbeiten bieten sich zur Ausformulierung derselben an – es zeigen sich viele Gemeinsamkeiten und Anknüpfungspunkte zwischen den Künstlern, sowohl im Zugang zur Terrorismusthematik, wie den künstlerischen Repräsentationsstrategien. In seiner Ekphrasis des Zyklus, so die zweite These dieser

⁸⁹ Von den ursprünglich 18 Bildern übermalte Richter ein Bild der erhängten Gudrun Ensslin abstrakt (Decke, 1988). Die Bilder des toten Holger Meins und eine Darstellung des erschossenen Andreas Baader hat Richter nicht in seinen Werkkatalog aufgenommen.

Interpretation, macht DeLillo deutlich, dass Richters Verfahren für ihn eine *gelungene* künstlerische Aneignung darstellen. Damit zeigt sich Ekphrasis als Möglichkeit, eine Art Schulterschluss mit der künstlerischen Agenda und den ästhetischen Strategien des „Anderen“ zu vollziehen. Dieser Schulterschluss ist auch hinsichtlich der Funktion von Ekphrasis als Vehikel zur Darstellung kultureller Distinguiertheit und Kennerschaft interessant – schließlich ist Richter nicht irgendein Künstler, sondern wird als international bedeutendster und teuerster gehandelt. Zudem, das erhöht den Spieleinsatz in gewisser Weise ein weiteres Mal, wählt DeLillo mit dem *18. Oktober 1977* eines der am kontroversesten diskutierten Kunstwerke des 20. Jahrhunderts (Elger 2002:356). Ohnehin scheint mir offensichtlich, dass der Text, so verklausuliert wie er ist, durch die Ekphrasis des Zyklus extrem aufgeladen wird. Dazu muss man sich nur vergegenwärtigen, dass sich DeLillos Reflexionen zur Post-9/11-Situation im Spiegel der Bilder toter Terroristen vollziehen, deren Tod ganz offensichtlich betrauert wird.

Unter Bezug auf verschiedene (nicht-fiktionale) Quellen werden im Folgenden die Haltungen von Richter und DeLillo zum jeweiligen Krisenereignis – dem 11. September und dem Drama von Stammheim – skizziert und dargestellt, wie übereinstimmend sie jeweils ihre Aufgabe in der Darstellung dieser Ereignisse formulieren. Nach einigen grundlegenden Erläuterungen zu Richters Technik der Vermalung und seiner Erweiterung des Malereibegriffs, folgt die Interpretation der Ekphrasis (auch hier wieder mit dem Fokus auf der Fiktionalisierung ästhetischer Erfahrung). Diesen Ausführungen werden einige einleitende Bemerkungen zur künstlerischen Verarbeitung massenmedialen Bildmaterials vorangestellt, die von zentraler Bedeutung für die ästhetische Praxis beider Künstler sind.

Der Oktoberzyklus markierte einen Einschnitt in Richters Werk, denn nach langjähriger Arbeit an abstrakten Gemälden und Landschaftsbildern griff er nun wieder auf die Technik seiner grauen Fotobilder aus den 1960er Jahren zurück. So präsentiert sich der Betrachtungsgegenstand der literarischen Ekphrasis auch hier als bereits remedialisierter: Richter verarbeitete fotografische Vorlagen unterschiedlichster Provenienz – aus Zeitschriften, Büchern, Polizei- und Nachrichtenarchiven –, die in den Massenmedien der 70er Jahre allgegenwärtig und dem Publikum bekannt waren. Die Fotos, die Richter über die Jahre sammelte und nach denen er teilweise auch gezielt in den Archiven von *Stern* und *Spiegel* recherchierte, sind in seiner Atlas-Sammlung aufbewahrt. Dieses kategorielose Archiv versammelt über 8.000 Bilder – Amateurbilder, Schnappschüsse, Werbeanzeigen, Familienporträts, Nachrichten-, Polizei- und

Fahndungsfotos sowie Skizzen und Zeitungsausschnitte. Allein zur RAF-Geschichte hat Richter über 100 Bilder zusammengetragen. Die Atlas-Sammlung vereint in ihrer „demokratischen Bildökonomie“ (Hawker 2011:118) Bildmaterial unterschiedlichster Herkunft und ist darin DeLillos Prosawerk vergleichbar, in dem die Grenzen zwischen „Hoch“- und „Populärkultur“ aufgehoben sind und die visuelle Kultur der USA in ihrer beeindruckenden Vielfalt zur Darstellung kommt. Mit der Integration fotografischen Materials sind den Arbeiten beider Künstler die Spuren technischer Reproduktionsverfahren eingeschrieben, die Anlass für eine selbstreflexive Befragung der Möglichkeiten des je eigenen Mediums – seiner Grenzen und seines Repräsentationsanspruchs – sind. Literatur wie Malerei sehen sich angesichts der Macht des fotografischen Bildes mit der eigenen Obsoleszenz konfrontiert: die Malerei, weil sie die Fotografie als Paradigma objektiver Bildreproduktion anerkannt hat, die Literatur, weil sie sich bewusst ist, in Bezug auf das Bildereignis eine Beobachterposition zweiter Ordnung zu beziehen. Das gilt auch dann, wenn Richter wiederholt deutlich macht, dass er eine Art kultureller Nivellierung der Malerei durch die Fotografie nicht fürchtet, sondern sie als zwei grundlegend verschiedene, künstlerisch gleichwertige Medien betrachtet. Ebenso wie DeLillos „visuelle Poetik“ auf der Einsicht in die Bild-Wende gründet, stellt für Gerhard Richter die „allgegenwärtige Vermitteltheit der Welt [...] ein Hauptproblem der lyrischen Malerei nach Warhol“ dar. (Foster 2011:97) Wenn es bei Hal Foster heißt, Richter interessiere die „traumatische Banalität (um diese paradoxe Formulierung führt kein Weg herum), die einem Menschen widerfährt, wenn aus ihm ein Foto wird, ein zum Bild erstarrtes Leben“ (ebd.:91), gilt dies, ob nun mit Blick auf *Maos* Bill Gray oder *Libras* Lee Harvey Oswald, in gleicher Weise für DeLillo. Und ebenso kann der Begriff des „heimatlosen Scheins“ (ebd.:99), den Foster als Leitthema der Arbeiten Richters (und in Anlehnung an Greenbergs Begriff der „heimatlosen Repräsentation“) entwickelt, auf DeLillos Werk übertragen werden. Dieser sei in doppelter Hinsicht heimatlos, weil ihm – anders als bei den Romantikern – die transzendente Dimension wesentlich abhandengekommen sei, der Schein damit bodenlos, von „zweiter Natur“, sei:

Der Schein, um den es bei Richter geht, ist von ‚zweiter Natur‘ (um den berühmten Terminus von Georg Lukács zu bemühen), eine Kultur-wird-zur-Natur, getaucht ins Licht der Medien, ein Schein, durchdrungen von fotografischen, Fernseh- und inzwischen auch von digitalen Sichtbarkeiten. ‚Fotos sind doch fast Natur‘, sagt Richter und viele seiner natürlichen Gegenstände sind ja auch vermittelt, mit verblichenen Farben (wie in alten Schnapsschüssen), viel zu bunt (wie bei Werbebildern) oder total künstlich (wie

bei Pixel-Bildern). Tatsächlich existieren manche seiner Sujets, wie zum Beispiel die *Mondlandschaften* von 1968, nur als mediale Bilder.⁹⁰ (ebd.: 97)

Sowohl bei Richter als auch DeLillo steht diese „zweite Natur“, diese „Launen des Scheins in modernen Zeiten“ (ebd.:99), im Zentrum des künstlerischen Schaffens. Ihr Fokus auf die mediale Vermitteltheit unserer Wahrnehmung der Wirklichkeit, dem Status der Bilder als Kopie ohne Original, gab Anlass, ihr Werk jeweils als Exemplifikation der Kulturtheorien Baudrillards zu lesen.⁹¹ Doch ebenso wie Richter „die Malerei nicht einfach der simulakralen Ordnung unser Bilderwelt“ unterwirft (ebd.:98), kommt DeLillos Figuren die Welt nicht einfach im „heimatlosen“ Schein abhandeln. So schreibt Heinz Ickstadt zu den Baudrillardschen Romaninterpretationen:

And yet, I prefer to read this novel [*White Noise*] – as all of DeLillo’s novels – against the grain of such theorizing since it represents a world turned into Sign and Image, primarily and imaginatively, as a normal world of lived experience in which we are, as we have always been, strangers and yet also, strangely, feel at home. (2001:381)

Trotz der Unmöglichkeit, hinter den Schein der Repräsentation vorzudringen, insistieren beide Künstler nachdrücklich auf den Möglichkeiten ihres Mediums – und dies gilt vor allem im Hinblick auf die tragischen Katastrophenbilder, mit denen wir es auch hier zu tun haben. Beide begreifen ihr Medium als Technik, um das Bild, wie Richter sagt, „aufzusplittern“ (Foster 2011:98) und den Schein hervorzutreiben. Richters Fotomalerei reflektiert die spezifische Medialität der „traveling images“, die nur in der verdeckten Differenz von Fotografie und Malerei sichtbar wird, so dass der Repräsentationsanspruch jedes Mediums als ungenügend ausgewiesen und unterlaufen wird. Was seine „renditions“ auszeichnet, ist die produktive Mobilisierung scheinbar gegensätzlicher oder gar widersprüchlicher medialer Repräsentationsformen und -modi, die das Dargestellte in einer Art *statischen Oszillation* halten. Gerade das Chargieren zwischen malerischer Abstraktion und Gegenständlichkeit stellt ein Faszinosum für DeLillo dar und wird uns als *zyklische Oszillation* in der Malerei Morandis wieder begegnen (auch hier haben wir mit einer Fiktionalisierung ästhetischer Erfahrung zu tun, die Vorbildcharakter besitzt). Analog zu den Grenzgängen Richters treffen bei DeLillo

⁹⁰ Richters Landschaftsbilder sind immer wieder mit denen Caspar David Friedrichs verglichen worden, so dass sein Werk – wie das DeLillos – im Kontext der Romantik interpretiert worden ist. Bei beiden Künstlern, darauf komme ich später zurück, sind die Verweise auf eine göttlich-transzendente Dimension durchsetzt von Skepsis und Zweifel und kaum bis gar nicht wahrnehmbar. Ebenso wie bei DeLillo „Transzendenzerfahrungen“ im Schein der Leuchtreklame aufflackern (U:818ff), sind auch Richters Naturbilder immer nur gefiltert durch die Reproduktion der Fotografie wahrnehmbar.

⁹¹ Einen kritischen Kommentar zur Anwendung der Theorien Baudrillards auf Richters Werk bietet Robert Storr in seinem Buch zum Oktoberzyklus (2000:113-114).

postmoderne und realistische, dekonstruktive und rekonstruktive Funktionsmodelle des Erzählens aufeinander. Beide Künstler stehen im Spannungsfeld von Moderne und Postmoderne, so dass sich in ihren Arbeiten Entwicklungen abzeichnen, die Timotheus Vermeulen und Robin van den Akker im Zusammenhang mit der metamodernistischen Ästhetik beschreiben. Als Antwort auf die Postmoderne datieren sie deren Durchbruch auf die Jahrtausendwende (2010:online). Der erste Grundsatz des *Metamodernistischen Manifests* scheint mir sowohl in Richters wie DeLillos Funktionsbeschreibungen des Ästhetischen zutreffend nachzuhallen: „We recognize oscillation to be the natural order of the world“ (Turner 2011:online).

6.1 Richters Oktoberzyklus, DeLillos „Baader-Meinhof“ und sein Essay „In the Ruins of the Future“

Bewusst ekphrasiert DeLillo Richters Darstellung der RAF-Geschichte vor dem Hintergrund der Anschläge vom 11. September und der sich rasant radikalierenden Innen- und Außenpolitik der Bush-Regierung. Angesichts der Aktualität und Brisanz der Bilder, die sich auch in den negativen Rezensionen der Richter-Retrospektive durch konservative Kritiker bestätigte, und des Veröffentlichungsdatums der Kurzgeschichte, ist „Baader-Meinhof“ für mich in erster Linie vor dem Hintergrund von 9/11 zu lesen.⁹² Mit seiner Darstellung des Oktoberzyklus unterstreicht DeLillo die Notwendigkeit, von der Rhetorik des „Us and Them“ (bzw. Bushs Doktrin: „Either you are with us, or you are with the terrorists.“) und einer Aufteilung der Welt entlang der „Achse des Bösen“ Abstand zu nehmen. In „Baader-Meinhof“ geht es ihm, wie schon in seinem Essay „In the Ruins of the Future: Reflections on Terror and Loss in the Shadow of September“ vom Dezember 2001, um eine *Suspension des Urteilsvermögens*, „interrupting a specific mode of position taking that, as DeLillo shows, might have partially produced the conditions for 9/11“ (Abel 2003:1237). Gerade in dieser Hinsicht erweisen sich Richters Gemälde, deren „Präsenz das Grauen und die schwer erträgliche Verweigerung einer Antwort, einer Erklärung und Meinung ist“ (Elger/Obrist 2008:221), als besonders geeignet. In ihrer Verhandlung der Terrorismusthematik geht es weder DeLillo noch Richter darum, eine Moral oder geschichtliche Wahrheit zu formulieren. Richter ist in seiner Darstellung der RAF zunächst einmal daran interessiert, eine „rein menschliche“ Dimension offenzulegen, die sich über „Betroffenheit, Mitleid, Trauer“ (ebd.:221) definiert. So

⁹² In der Forschung herrscht Uneinigkeit darüber, wie stark die Bezüge zu den Terroranschlägen gemacht werden sollten. Für Crawford (2009), Apitzsch (2012) und Opferman (2007) stehen eindeutig Gender-Fragen stärker im Vordergrund, bei Meurer (2012) und Kauffman (2010) hingegen der Terrorismus.

bemerkt er, dass ihn Fragen nach der politischen Aussage der Bilder nicht interessieren, da ihm nicht (primär) daran gelegen sei, mit dem Zyklus politisch zu argumentieren: „Die politische Aktualität meiner Oktober-Bilder interessiert mich so gut wie gar nicht; sie ist in vielen Besprechungen das erste oder einzige, was bewegt, und je nach den akuten politischen Verhältnissen werden die Bilder so oder so rezipiert, das empfinde ich eher als störend“ (ebd.:221). In seinen Notizen hält er fest, dass die Bilder für ihn in erster Linie Ausdruck einer „sprachlosen Ergriffenheit“ sind, der „nahezu hilflose Versuch, Gefühlen von Mitleid, Trauer und Entsetzen eine Form zu geben (als wäre die Wiederholung der Ereignisse im Bild eine Möglichkeit, die Ereignisse zu verstehen, mit ihnen leben zu können)“ (ebd.:205). Richter, der jede ideologisch motivierte Verhaltensregel und Ansicht als „falsch, hinderlich, lebensfeindlich oder verbrecherisch“ (ebd.:206) bezeichnet, ist kein Sympathisant der RAF. Dennoch weigert er sich, den Betrachter*innen, die auf der Suche nach eindeutigen Antworten und Parteinahmen sind, entsprechendes zu liefern. So unpolitisch er die Bilder verstanden wissen will, so politisch bedeutungsvoll ist seine Absicht, die verschiedenen Dimensionen tragischen Scheiterns – des menschlichen, des ideologischen – sichtbar werden zu lassen. Seine Bilder sind „dumpf, grau, meist sehr unscharf, diffus“ und provozieren „Widerspruch wegen ihrer Hoffnungslosigkeit und Trostlosigkeit, wegen ihrer Unparteilichkeit“ (ebd.:206). Richters Fotomalerei, die sich als Verfahren der Remedialisierung durch seine Technik der Vermalung und seinen spezifischen Gebrauch von Chiaroscuro-, Sfumato- und Grisaille-Techniken auszeichnet, problematisiert den Akt des Schauens. Der Gegenstand der Darstellung scheint sich ständig in einem Prozess der Auflösung zu befinden, so dass die Einnahme eines eindeutigen Betrachter*innenstandpunkts unmöglich scheint. Die von ihm angewandten ästhetischen Strategien in der Darstellung des Terrorismus erzeugen „eine starke Dynamik der Weigerung (Richter weigert sich, eine Geschichte zu erzählen, die schon so häufig erzählt wurde) und des Sich-Entziehens (Richter erlaubt es den Sujets seiner Gemälde, sich dem aufdringlichen Starren der Medien und im weiteren Sinne der Betrachter zu entziehen)“ (Borchardt-Hume 2012:167). Indem sie Fragen der Repräsentation problematisieren, provozieren diese Techniken auf Seiten der Betrachter*innen Verunsicherung, Zweifel und Skepsis. Die Bilder sind, wie Alex Danchev schreibt, „stilistisch beunruhigend“, „niemals leichte Kost“ und „eignen sich nicht zur bloßen Erbauung“:

Die Bilder sind nicht transparent, genauso wenig wie Richters Absicht. Sie verweigern das, genau wie er. Sie werfen immer wieder die Frage auf, welche Haltung man ihnen gegenüber einnehmen soll. Sie scheinen darauf zu beharren,

dass es mehr zu sehen gibt, als wir gegenwärtig sehen, und das wir noch nicht in der Lage sind, es zu sehen. (2011:70)

Das Gefühl grundsätzlicher Ungewissheit, das Richter so gelungen mit seinen ästhetischen Verfahren zu erzeugen weiß, mobilisiert DeLillo in seiner Ekphrasis des Oktoberzyklus und inszeniert es effektiv in der ästhetischen Erfahrung der Frau. Auf diese Weise reflektiert er einerseits die Gemütslage der amerikanischen Nation nach den Anschlägen, diesem „gewaltigen Schauspiel, das nach wie vor unbeherrschbar scheint, zu mächtig um sich in das Schema unserer gängigen Reaktionsweisen einzufügen“ (RF:35, Übersetzung von mir, C.H.).

It was bright and totalizing, and some of us said it was unreal. When we say a thing is unreal, we mean it is too real, a phenomenon so unaccountable and yet so bound to the power of objective fact that we can't tilt it to the slant of our perceptions. First the planes struck the towers. After a time it became possible for us to absorb this, barely. But when the towers fell. When the rolling smoke began moving downward, floor to floor. This was so vast and terrible that it was outside imagining even as it happened. We could not catch up to it. (RF:38-39)

DeLillo unterstreicht mit der Ekphrasis, dass ihm in der Verhandlung terroristischer Gewaltakte als Autor daran gelegen ist, Fragen bezüglich der angemessenen Repräsentation der Ereignisse zu adressieren. In seinem Essay verurteilt er die Gewalt, adressiert mögliche Ursachen und Auswirkungen und zeigt die Komplexität der Erklärungszusammenhänge auf. Er äußert sich nicht zu politischen Konsequenzen, die zu ziehen sind, oder bietet eine Narration, die zur umfassenden Einordnung der Ereignisse taugt. Bemerkenswert ist das Essay nicht primär aufgrund der Analyse der Ereignisse, „but how, *in responding to* the event, it simultaneously puts the notion of response at stake. Resisting the demand to speak with moral clarity and declare what the event means, his essay instead shows that response is always a question of responsibility, or the ethical how“ (Abel 2003:1236). Zu dieser Verantwortung gehört, die Bedeutung des Betrachter*innenstandpunkts für die Repräsentation des Ereignisses zu berücksichtigen. In Anbetracht des komplexen Wechselspiels von Täter- und Opferrollen, das mit der Ekphrasis des Zyklus aufgerufen wird, werden eindimensionale Erklärungsmuster und politische Pauschalisierungen zurückgewiesen. Die grundsätzliche Offenheit, die hier erzeugt wird, bedingt eine Suspension des Urteilsvermögens und birgt die Hoffnung, zu einem besseren Verständnis der historischen Situation zu gelangen: „Foregrounding the style – the ethical how – of response slows down the impetus to declare what an event is“ (Abel 2003:1236).

Der Eindruck mangelnder Transparenz, der Offenheit und Mehrdeutigkeit, bestimmt die Rezeption des Oktoberzyklus ebenso wie die Lektüreerfahrung von „Baader-Meinhof“. Der Text ist als enigmatisch und höchst verklusuliert beschrieben worden – und das, wie Cowart schreibt, selbst für DeLillo-Standards (2003:211). Wiederholt wird festgestellt, dass DeLillo die charakteristische Unschärfe der Bilder Richters Bildern in seine Erzählung aufnehme.⁹³ In seiner kalkulierten Mehrdeutigkeit wirke der Text verstörend, löse ein diffuses Unbehagen aus und setze die Leser*innen in einem Zustand der Unentscheidbarkeit aus, da die Bewertung der Ereignisse irritierend schwierig bleibe. Er verweigere eine klare Beantwortung der Frage der Schuld, denn letztlich, so bringt es Susanne Opfermann treffend auf den Punkt, „ist ‚nichts‘, zumindest nichts Justitiales, geschehen und doch ist alles anders“ (2007:172). Weder der genaue Verlauf des Geschehens noch die Motive der Figuren, die namenlos und flach gezeichnet sind, lassen sich rekonstruieren. Diese inhaltlich lückenhafte Erzählweise setzt sich durch Leerstellen im strukturellen Aufbau des Prosastücks fort, dessen einzelne Szenen scheinbar unverbunden nebeneinanderstehen. Die Korrelierung der ersten Galerieszene und der Wohnungsszene, die mit jeweils fünfeinhalb Seiten symmetrisch zueinander angelegt sind, ist zwar zentral für den interpretativen Zugang, widersetzt sich aber jeder kausalen Logik und erlaubt nur spekulative Verknüpfungen. Darin ist die Kurzgeschichte *Point Omega* vergleichbar. Ein weiteres Merkmal struktureller Offenheit zeigt sich in der zirkulären Komposition der Kurzgeschichte, die sich über einen Perspektivwechsel bzw. einen Wechsel der Blickachsen herstellt: Kehren wir im letzten Absatz zurück an den Ausgangsort des Geschehens, ist es diesmal die Frau, die ihren Blick auf den Mann richtet, dessen Rücken ihr zugewandt ist. Er hat nun jenen Platz auf der Bank in der Mitte der Galerie eingenommen, auf dem er sie zu Beginn der Erzählung erblickt.

Auf der Basis narrativer Offenheit, für die sich die kurze Erzählform so hervorragend eignet, realisiert sich jene Verweigerung einer eindeutigen Antwort, auf die es DeLillo in seiner Verhandlung terroristischer Gewaltakte zunächst ankommt. Denn sie entspringen Narrativen, die sich gerade dadurch auszeichnen, dass sie Ambiguität und Offenheit unterdrücken. Es entstehen wohl ausgeklügelte Plots, deren Handlungsverläufe zu einer Nulllinie konvergieren, so dass die Erzählung – und der Rezeptionsprozess – zum Erliegen kommen. „All plots tend to move deathward“ (30) heißt es in *White Noise*, und im Essay zum 11. September dann: „Plots reduce the world“

⁹³ Vgl. dazu Apitzsch (2012), Cowart (2003), Crawford (2009), Meurer (2012) und Opfermann (2007).

(34). Sie seien der Spiegel des ideologischen Bewusstseins der Terroristen und bildeten die Grundlage zur Realisierung ihres radikalen Vorgehens.

We live in a wide world, routinely filled with exchange of every sort, an open circuit of work, talk, family, and expressible feeling. The terrorist, planted in a Florida town, pushing his supermarket cart, nodding to his neighbor, lives in a far narrower format. This is his edge, his strength. Plots reduce the world. He builds a plot around his anger and our indifference. He lives a certain kind of apartness, hard and tight. (RF:34)

Auf inhaltlicher und formaler Ebene konterkariert DeLillo in „Baader-Meinhof“ den „magnetic effect of plot [...] clos[ing] the world to the slenderest of line of sight, where everything converges to a point“ (FM:174). Und auch den Ereignissen des 11. Septembers nähert er sich in seinem Essay aus einer Vielzahl von Perspektiven. Auf Makroebene analysiert er die Anschläge vor dem Hintergrund von Cyberkapitalismus, Globalisierung, Modernisierung und technologischem Fortschritt. Um die historische Situation zu fassen, geht er auf das Ende des Kalten Krieges und die Auflösung des Ostblocks, den Fortbestand moderner, liberaler Demokratien und deren Bedrohung durch die Idee eines globalen Gottesstaates ein. Mit seinem Konzept der „counter narrative“, den „hunderttausend Geschichten“, wechselt er dann auf eine Mikroebene und versucht, die Ereignisse aus der Perspektive Einzelner und damit „von innen heraus“ darzustellen. Die Gegenerzählungen richten den Fokus auf das Konkrete und Singuläre – „the smaller objects and more marginal stories in the sifted ruins of the day“ (RF:35). Dazu sollen nicht nur heroische oder tragische Geschichten zählen, sondern auch alltägliche, nebensächliche, frei erfundene und solche, die Gerüchten und Verschwörungstheorien entspringen. Mit dieser Vielzahl von Gegenerzählungen unterstreicht DeLillo, dass sie gerade nicht alle nach dem gleichen narrativen Strickmuster verfasst, nicht nur „subversiv und herzerreißend“ (Kauffman 2010:19) sein sollen. Durch den Wechsel zwischen Makro- und Mikroebene und der Aneinanderreihung verschiedener Gegenerzählungen stellt sich eine Multiperspektivität ein, die zum Hinschauen bewegt und sprachlos macht, weil sie die Einnahme nur eines Blickwinkels vereitelt.

Thus, the essay attempts rhetorically to position the reader so that they become capable of seeing that which cannot be perceived in the event's endless televised images – images that through their proliferations first intensified the public's affective responses to a point of utter confusion [...] before this affect found itself territorialized on the place of judgment, of 'correct' perception (George W. Bush's 'evil ones'). (Abel 2003:1240)

In der dialektischen Bewegung von intellektueller Analyse und impressionistischer Nahaufnahme ist das Ereignis temporär suspendiert, „creat[ing] a suspenseful rhythm that might slow down the rapid speed of judgment – not to escape judgment but to examine the value of value itself“ (ebd.:1237).

Richters Fotomalerei ist mit den hier angewandten Verfahren der Remedialisierung – der Re-Repräsentation – auf besondere Weise geeignet, diese Darstellungsmöglichkeiten zu reflektieren. Wiederholt ist daher zu lesen, DeLillo versuche Richters malerische Techniken stilistisch in den literarischen Text zu „übertragen“ bzw. „übersetzen“.⁹⁴ Die besondere Lebendigkeit dieses Übersetzungsaktes stellt sich für mich weniger in der möglichst präzisen Herausarbeitung analoger Darstellungsverfahren heraus, sondern gewinnt auch hier wieder in der Fiktionalisierung ästhetischer Erfahrung ihre Eindringlichkeit. Auch diese Ekphrasis, so bemerkt auch Ulrich Meurer (2012:185), zeichnet sich nicht durch eine detaillierte Beschreibung des Kunstgegenstandes aus, deren Ziel es ist, ihn uns möglichst plastisch vor Augen zu führen. Die Effektivität der Ekphrasis in ‚Baader-Meinhof‘ erschließt sich über die Dramatisierung des imaginären Transfers der Frau, durch den das Objekt als ästhetisches seine spezifische Gestalt erhält. DeLillo nutzt Richters Darstellung nicht nur, um gelungene Strategien zur Suspension des Urteilsvermögens zu mobilisieren, sondern auch, um die Verletzlichkeit der Nation im Zustand der Trauer und die Bedeutung der Trauerarbeit in Zusammenhang mit den Anschlägen in den Vordergrund zu rücken. So steht im Mittelpunkt der literarischen Ekphrasis als „ordnender Darstellung“ das Gemälde *Beerdigung*. Entsprechend der Hierarchisierung von *Beerdigung* gegenüber den 14 anderen Gemälden des Zyklus inszeniert DeLillo auch die ästhetische Erfahrung der Frau als Erfahrung der Trauer bzw. als Totenwache. Ursprünglich plante Richter, seinen Bilderzyklus *18. Oktober 1977* sehr viel breiter anzulegen, entschloss sich dann aber, sich auf jene Bilder zu konzentrieren, die ihm eigentlich unmalbar schienen: den Tod der RAF-Terroristen.⁹⁵ So sind Tod und Leid, Isolation und Einsamkeit zu den bestimmenden Themen der Bilder geworden, deren „außergewöhnliche Stärke in ihrer Fähigkeit [liegt], das Gefühl einer gemeinsamen Menschlichkeit über das Trauern zu vermitteln“ (Borchardt-Hume 2012:167). Thematisch sind Tod und Trauer also nicht allein dem Begräbnisgemälde eigen. Dennoch ist es das einzige Bild des Zyklus, das ein Moment der Vergemeinschaftung darstellt und die Bewältigung der Trauer in der Möglichkeit der Vergebung von Schuld am Bildhorizont aufscheinen lässt. Vor dem

⁹⁴ Vgl. dazu Apitzsch (2012:457) und Opfermann (2007:171).

⁹⁵ Siehe dazu das Interview mit Jan Thorn-Prikker (2008:232).

Hintergrund der Ereignisse vom 11. September macht es Sinn, dass DeLillo diesen thematischen Schwerpunkt wählt und so beispielsweise die Gemälde *Festnahme (1-2)* keine Erwähnung finden. Mit der Verhaftung von Holger Meins, Andreas Baader und Jan-Carl Raspe wird eine Eskalation der Gewalt fokussiert (die Staatsmacht ist hier mit einem Militärfahrzeug präsent), die nicht recht zur Trauerstimmung der Galerieszene passt.

Der Zyklus wird von der Kunstkritik immer wieder der Gattung der Historienmalerei zugeordnet und in die Tradition kunstgeschichtlicher Vorbilder wie Francisco Goyas *Der 3. Mai 1808* (1814) oder Edouard Manets *Der tote Torero* (1864) gestellt. Dabei ist es vor allem das Gemälde *Beerdigung*, das mit seinem Format von 200 x 320 cm als das größte der Serie, ein entsprechendes formales Kriterium erfüllt. Die photographische Vorlage zeigt den Leichenzug mit den Särgen von Ensslin, Baader und Raspe, die am 27. Oktober 1977 in einem Gemeinschaftsgrab auf dem Stuttgarter Waldfriedhof beigesetzt wurden. Die schemenhaft dargestellte Menschenmasse, bestehend aus tausenden von Sympathisanten und bewaffneten Polizeibeamten, umschließen die drei Säрге, die als helle, weiße Flecken im Zentrum des Bildes auszumachen sind. Das Begräbnisbild, in dem alles zu zerfließen scheint, ist das am meisten vermalte Bild des Zyklus. Aufgrund der vielen Details, die Richter entsprechend seiner Arbeitsweise zuerst hyperrealistisch abbildete, um sie anschließend zu vermaler, hat er für dieses Gemälde am längsten gebraucht. Seine kunstgeschichtliche Einordnung im Kontext der Historienmalerei besitzt nur begrenzte Aussagekraft, „da Richters Umgang mit dem Thema dem Betrachter weder eine nationale, moralische, noch sonstige Sinnstiftung ermöglicht“ (Elger 2002:367). Richter betonte immer wieder, wie wichtig ihm diese Abgrenzung ist, und so heißt es auf seiner offiziellen Website:

Im Unterschied zur traditionellen Historienmalerei, in der Helden wichtiger historischer Ereignisse dargestellt werden, zeigt Richter die Beerdigung gescheiterter Terroristen. Wurden traditionellerweise die Ereignisse detailliert wiedergegeben, um eine bestimmte Sichtweise zu propagieren, verwischt Gerhard Richter stattdessen die Details. Richters Historiendarstellung erfüllt nicht den Zweck der detaillierten Abbildung eines Geschehens oder der Kreation einer historischen Wahrheit, stattdessen soll an ein bestimmtes Ereignis erinnert werden. Gerhard Richter gibt nicht vor, wie der Betrachter dieses Ereignis erinnern soll, aber er lädt den Betrachter ein, es sich erneut ins Gedächtnis zu rufen. (Richter 2020:online)

Befasst sich Richter auch erstmals in seiner Karriere derart ausführlich mit Historie, so erzählen die Bilder doch keine Geschichte – schon gar keinen kohärenten plot.⁹⁶ Seine

⁹⁶ Zum diesbezüglichen Ausnahmecharakter des Zyklus siehe Storr (2000:121).

diesbezügliche Verweigerung bildet die Voraussetzung dafür, dass er mit seiner künstlerischen Arbeit „Trauerarbeit“ (Storr 2002a:76) leistet. Dies sieht auch DeLillo als zentrale Aufgabe des Schriftstellers in der Aufarbeitung der Terroranschläge, wenn er in seinem Essay schreibt: „In its desertion of every basis for comparison, the event asserts its singularity. There is something empty in the sky. The writer tries to give memory, tenderness, and meaning to all that howling space“ (RF:39). Indem Richter und DeLillo die Bedeutung der Trauerarbeit in ihrer Verhandlung der Terrorismusthematik hervorheben, wollen sie nicht den historischen oder politischen Kontext vollständig zurückdrängen. Die Titel der Arbeiten, sowohl der Gemälde wie der Kurzgeschichte, machen deutlich, dass sie auf diesem Kontext bestehen. Vielmehr behauptet sich die Integrität ihrer Kunst in der Möglichkeit, die Bilder „aufzusplittern“, um affektive Dimensionen und kognitive Prozesse freizusetzen, die sich einer ideologischen Instrumentalisierung weitestgehend widersetzen. Insofern können die Bilder Richters jenseits der RAF-Geschichte eine allgemeine Qualität annehmen, die sie für DeLillos Ekphrasis im Kontext der Anschläge so geeignet macht. Seine literarische Fiktionalisierung verdeutlicht, dass es sich bei den Bildern eben nicht um dokumentarische Anschauungsstücke der deutschen Geschichte handelt, sondern sich ihre Wirkung, wie Richter immer wieder betont, „nur in einem Kunstkontext entfalten“ (Koldehoff 2008:334) kann. Trauer und Mitleid sind für Richter nicht an eine „Sache“ gebunden, und auf die Frage, womit er denn Mitleid habe, antwortet er:

Mit dem Tod, den die Terroristen erleiden mussten. Wahrscheinlich haben sie sich umgebracht, was die Sache für mich fast noch schrecklicher macht. Mitleid auch mit dem Scheitern; dass eine Illusion, die Welt verändern zu können, gescheitert ist. (Thorn-Prikker 2008:248)

Die hier von Richter zum Ausdruck gebrachte Haltung, insbesondere zum möglichen Selbstmord der Terroristen, wiederholt sich in der Fiktionalisierung der ästhetischen Erfahrung der Frau. Konfrontiert mit der Selbstmordhypothese antwortet DeLillos Protagonistin: „I don’t know. Maybe that’s even worse in a way. It’s so much sadder. There’s so much sadness in these pictures“ (BM:106).

Richters Äußerung, „unparteiische Bilder“ geschaffen zu haben, die sich darauf verlegen, eine rein menschliche Dimension des Scheiterns sichtbar zu machen, ist freilich selbst Teil seiner rhetorischen Strategie zur Bewahrung künstlerischer Autonomie. Denn auch wenn die Bilder keine Details zur RAF-Geschichte zeigen, macht es der Titel vollkommen unmöglich, die *Tote* oder den *Erschossenen* nicht als Ulrike Meinhof oder Andreas Baader zu identifizieren. Unweigerlich musste der Zyklus als „Trauerarbeit“

politisch äußerst kontrovers diskutiert werden. Ungeachtet Richters Hoffnung, die Bilder würden mit dem Verkauf an das MoMA 1995 nicht mehr als dokumentarische Zeugnisse einer deutschen „Familienangelegenheit“ und Gegenstand ideologischer Diskussionen gehandelt werden, politisiert sich die Rezeption des Zyklus auch in den USA nach dem 11. September.⁹⁷ Insgesamt war die Retrospektive, die vom 14. Februar 2002 bis 20. Mai 2002 in New York zu sehen war, zwar ein großer Erfolg; trotzdem gab gerade der Zyklus Anlass zur Kritik. Unter dem Eindruck der Anschläge schien es dem *Wall Street Journal*-Redakteur Eric Gibson unmöglich, Richters Bilderzyklus nicht als Serie von „Märtyrerbildern“ zu sehen.⁹⁸ Er kritisierte den Kurator der Retrospektive Robert Storr, für den dies „keine Bilder eines politisch, psychologisch oder kulturell radikal Anderen [sind], sondern einer Andersheit, die wir wiedererkennen, wenn wir nur so lange und intensiv in unser Inneres schauen, wie diese Bilder angeschaut zu werden verlangen. [...] Unsere jüngste Erfahrung mit dem Terror in grauenhaftem Ausmaß macht dieses Wissen unerlässlich“ (Storr 2002a:78). Storr äußert sich hier ähnlich wie Richter, für den wir immer beides sind, „Staat und Terrorist“ (Thorn-Prikker 2008:232). Die Verweigerung jeglichen Mitgefühls aus der Überzeugung der ausgemachten Bösartigkeit des Anderen heraus ist für Richter „fast schlimmer als Totschlag“: „Dieses Denken ist doch gefährlich. Es ist ja auch lächerlich, diese Leute, die sich da ausnehmen und sich als friedlich bezeichnen, das ist doch genauso schlimm wie gleich zuzuschlagen. Ich rede jetzt nicht von der RAF, sondern ich meine uns“ (Thorn-Prikker 2008:246). Diese Haltung Richters und Storrs versteht Gibson als Weigerung, die Taten der Terroristen zu verurteilen und als Ausdruck ihres Sympathisantentums, mindestens aber als Flucht in eine Art moralischen Relativismus:

What kind of mind is it that, at this stage of the game, refuses to distinguish between good and evil, between civilization and barbarism, and falls back on a

⁹⁷ Richter war sich der gesellschaftspolitischen Brisanz der Bilder, aber auch der Sensibilität, die ihr Zeigen erfordert, bewusst und hat verschiedene Maßnahmen zur Steuerung der Rezeption getroffen. Er wollte partout jegliche Art von Spektakel verhindern und verzichtete deshalb auf eine Vernissage im Haus Esters. Zudem verfügt er, dass der Zyklus nur geschlossen gezeigt werden darf, nicht an private Sammler verkauft werden darf, und frei zugänglich in einer musealen Sammlung seinen Platz haben soll. Für den Verkauf des Zyklus an das MoMA dürfte vor allem die hervorragende Adresse ausschlaggebend gewesen sein. Siehe dazu Koldehoff (2008:335).

⁹⁸ Benjamin Buchloh, für den die Ermordung der Stammheimhäftlinge eine Tatsache darstellt, vertritt ebenfalls diese Lesart – im Gegensatz zu Gibson dient sie ihm aber dazu, die herausgehobene Bedeutung des Zyklus zu untermauern: „Moreover, through their [the painting’s] acts of aesthetic commemoration, they resist the constantly renewed collective prosecution of those victims in the form of their eradication from current memory, thereby dignifying the victims of a state whose opponents they had become because of their public challenge“ (Buchloh 1989:93). Buchlohs Interpretation zeigt auch, dass eine ideologische Instrumentalisierung der Bilder sehr wohl möglich ist, selbst wenn Richter die Chancen dafür gering einschätzt.

parody of inclusiveness – ‘people like us,’ driven by ‘desperation’ and ‘anger’ – to explain an atrocity like Sept. 11? (2002:online)⁹⁹

Die Kritik an Richter muss, ebenso wie die an Richard Drews Falling Man-Fotografie, als Kritik der „bösen Bilder“ im Kontext einer „fundamentalistischen Sicht von Repräsentation“ gesehen werden, die Sabine Sielke in den USA in unmittelbarer Reaktion auf den 11. September konstatierte (2002:257). Politisch hören Richters Bilder mit ihrer Verweigerung einer eindeutigen Antwort nicht auf unbequem zu sein, sondern gewinnen vielmehr in Zeiten des globalen ‘War on Terror’ eine neue Dimension hinzu. War „jeder Versuch, die Terroristen zu verstehen oder gar mit ihnen zu sympathisieren [...] im Deutschland des Jahres 1988 reichlich riskant“, so ist dies „[n]ach 9/11 [...] noch viel gefährlicher geworden“ (Danchev 2011:74). DeLillo wird das in dem aufgeheizten post-9/11-Klima kaum entgangen sein. In seiner Fiktionalisierung des Oktoberzyklus sind für ihn gerade jene Aspekte bedeutsam, für die Richter hier kritisiert wird: Seine Strategien zur Erzeugung einer radikalen Offenheit bzw. Suspension des Urteilsvermögens und der damit verbundenen Freilegung affektiver Dimensionen – von Trauer, Mitleid und Betroffenheit.

⁹⁹ Ähnlich harsch wie Gibsons Kritik fällt auch jene von Hilton Kramer (2001:online) aus.

6.2 Gerhard Richters Fotomalerei als doppelte Negation und Remedialisierung

Es geht mir ja nicht darum, ein Foto zu imitieren, ich will ein Foto machen. Und wenn ich mich darüber hinwegsetzte, dass man unter Fotografien ein Stück belichtetes Papier versteht, dann mache ich Fotos mit anderen Mitteln, nicht Bilder, die was von einem Foto haben. Und so gesehen sind meine Bilder, die ohne Fotovorlage entstanden sind (abstrakte usw.), auch Fotos. (Elger/Obrist 2008:60)

Mit seiner eigenwilligen Erweiterung des Fotografie- und Malereibegriffs konnte Gerhard Richter sich durchsetzen. Die Bezeichnung „richteresk“ ist zur Signatur seiner charakteristischen Technik der Vermalung geworden, mit der er das zufällige oder misslungene Moment fotografischer Unschärfe als Idiom der Fotografie in der Malerei zitiert. Seine komplexe Inszenierung des Dialogs zwischen Fotografie und Malerei betont die „zentrale Rolle des Mediums in der Kunst als Ergebnis der Unterschiede zwischen den Medien“ (Hawker 2011:111). Denn wenn Richter behauptet, er male Fotos, macht er deutlich, dass gerade in der Verschränkung der Medien deren spezifische Medialität hervortritt. Seine Übertragung fotografischer Eigenschaften in die Malerei liefere „den überzeugenden Beweis, dass eine Malerei möglich ist, die zugleich Photographie sein kann“ (Elger 2002:209). Wie erfolgreich Richter Fragen des Mediums aufgeworfen hat, zeigen die Arbeiten von Künstlern wie Andreas Gursky, Thomas Demand und Jeff Wall. Sie alle haben Konsequenzen aus Richters Arbeitsweise gezogen und Vorstellungen von Bildlichkeit entwickelt, die sich nicht mehr in den engen Grenzen eines Mediums allein nachvollziehen lassen. Rosemary Hawker spricht in diesem Zusammenhang von der hermaphroditischen oder androgynen Verfasstheit der Bilder Richters, deren Hybridität verschiedentlich als Indikator für die Post-Medium-Kondition seiner Werke angeführt worden ist (2002:118).¹⁰⁰ Diese poststrukturalistische Lesart sei laut Hawker allerdings nur eingeschränkt auf Richters Malerei anwendbar, da zwar modernistische Vorstellungen von Medienspezifität und Medienreinheit abgelehnt würden, die Bedeutung des Mediums in der Produktion und Rezeption von Kunst jedoch nicht negiert werde. Post-Medium-Kondition bedeute hier nicht, dass das Medium keine

¹⁰⁰ Hawker bezieht sich hier auf Foucaults Aufsatz zur photogenen Malerei Fromangers. In der Tat findet Richter mit seinem künstlerischen Ansatz zu jener „ungewöhnlichen Freiheit“ zurück, die Foucault mit dem Aufkommen der Fotografie ausmacht (2008:149). Seine Malerei wird zum „Durchgangsort, zum unendlichen Übergang [...]. Und indem sie sich nun ebenda so vielen Ereignissen öffnet, denen sie wieder Auftrieb gibt, fügt sie sich sämtliche Techniken des Bildes ein; sie knüpft wieder an die Verwandtschaft mit ihnen an, um sich über sie zu verzweigen, zu übersetzen, um sie zu beunruhigen oder vom Wege abkommen zu lassen“ (ebd.:156). Gleichzeitig, das zeigt sich in Richters Selbstverständnis und der dezidiert malerischen Qualität seiner Arbeiten, ist unübersehbar, dass in dieser Öffnung „eine Bejahung und ein Wille des Malers“ liegen (ebd.).

zentrale Rolle in der Kunst mehr spielen, sondern dass sich Medialität vornehmlich über Differenzverhältnisse, über das Zitieren rhetorischer Strategien und idiomatischer Aspekte, erschließe. Zurückgewiesen werden also vor allem Vorstellungen von Medienspezifität, die nach Greenberg im Wesentlichen auf dem materiellen Träger und den immanenten Beziehungen beruhen. Für diese Erweiterung des Medienbegriffs erweist sich der Begriff des Idioms, den Hawker mit Rekurs auf Derrida und zur Analyse der spezifischen Vermalungstechnik Richters gebraucht, als besonders hilfreich:

Es ist das Idiom, das Bilder in die Lage versetzt, eine Reihe vergleichender Beziehungen zu simulieren, um auf diese Weise die Unterschiede deutlicher hervorzuheben und dabei ein bei weitem größeres Maß an Bedeutung innerhalb, zwischen und quer durch die Medien zu generieren. (Hawker 2011:130)

Indem Hawker die idiomatische Qualität von Richters Darstellungen herausarbeitet, zeigt sie einerseits, dass Medialität nur in der verdeckten Differenz sichtbar wird und andererseits, dass der Repräsentationsanspruch jedes Mediums auf diese Weise als ungenügend ausgewiesen und damit unterlaufen wird. Denn das Idiom, das für jene Dimension einer Sprache bzw. eines Mediums steht, die sich nicht übersetzen, reproduzieren oder repräsentieren lässt, ist uns paradoxerweise vor allem durch die Übersetzung und deren Scheitern bekannt: „Das Idiom wirkt unsichtbar als Selbstidentität einer Sprache, und Momente einer idiomatischen Anwendung werden in der Übersetzung nur da sichtbar, wo sie nicht mehr idiomatisch funktionieren“ (ebd.:122). Dieses Scheitern ist in zweifacher Hinsicht aufschlussreich: Zum einen wird mit ihm die Vorstellung medialer Hybridität als Vermischung der Medien, wenn nicht widerrufen, so doch eingeschränkt. Zum anderen ist es „die Funktion des Idioms als Scheitern der Übersetzung, die dazu führt, dass die Malerei nur in einem anderen Medium fassbar wird“ (ebd.:120). Das Idiomatische an der Fotografie ist die Behauptung objektiver und wahrhaftiger Repräsentation. Diesen Wahrheitsanspruch konterkariert Richter, wenn er seine Aufmerksamkeit auf die Verwischung bzw. die Unschärfe als Idiom der Fotografie richtet. Die Verwischung, die rein zufällig und marginal für die Fotografie ist, ist für das Gemälde wesentlich. Hier stellt sie das Ergebnis eines aufwendigen Arbeitsprozesses dar, an dessen Anfang die detaillierte, hyperrealistische Darstellung steht. Doch es ist nicht allein die spezifische Indexikalität der Fotografie, die Richter hinterfragt, sondern die grundsätzliche Möglichkeit adäquater Repräsentation. Diese größere, allumfassende Wahrheit könne nur durch die gescheiterte Übersetzung des fotografischen Idioms sichtbar gemacht werden. In der wechselseitigen Kommentierung der beiden Medien und ihrer Darstellungsstrategien gebe Richter

„jedweden Anspruch auf, dass Malerei – und entsprechend auch Fotografie – eine Ganzheit angemessen darstellen könnte“ (Hawker 2011:125).

Within painting this citation of photographic idiom is able to represent truth, as per photography, but also more generally as the truth of the limits of representation in both media, all media. The truth of representation is, like Parhassios' curtain, that all representation takes place as staged, mediated event where curtain, paper, canvas are the transport for the idea. (Hawker 2002:553)

Die wechselseitige Erhellung spezifischer Medialität beschreibt Peter Osborne ebenfalls *ex negativo*, nämlich als doppelte Negation. Richters Fotomalerei vollziehe diese doppelte Negation, wobei die erste – die Negation der Malerei durch die Fotografie – neben der zweiten – der Negation der Fotografie durch die Malerei – bestehen bleibe und „eine Art Pattsituation“ (2011a:155) entstehe. Weder löse sich diese wechselseitige Negation von Malerei und Fotografie in einer höheren Positivität im Sinne Hegels auf; es wäre wohl der höchste historische Anspruch, den man für Richters Werk überhaupt erheben könnte, wenn seiner Malerei die dialektische Durcharbeitung ihrer Widersprüche und damit Überwindung ihrer historische Situation gelänge. Noch bedeute die zweite Negation – also die Negation der Fotografie durch die Fotomalerei – „die Auslöschung der ersten, wie es das mathematische Modell als Rückkehr zum Ausgangspunkt vorgibt“ (ebd.:153).

6.3 Die Fiktionalisierung der ästhetischen Erfahrung des Oktoberzyklus

Im wechselseitigen Aufscheinen verdeckter Differenz wird in Richters Fotomalerei eine Leerstelle als medialer Zwischenraum sichtbar, der die Darstellung in einer Art statischen Oszillation hält. In der Wirkung vergleichbar mit einer Doppelbelichtung, überlagern sich hier verschiedene Repräsentationsmodi und Realitätsebenen, so dass eine „Pattsituation“ entsteht, die eben jene Suspension des Urteilsvermögens evoziert, die DeLillo in seiner Ekphrasis des Zyklus so hervorhebt. DeLillo inszeniert die ästhetische Erfahrung des Oktoberzyklus, die sich im Wesentlichen über die ästhetische Erfahrung der Frau erschließt, als ein Moment grundsätzlicher Verunsicherung.

Auch in diesem Text haben wir es mit einer personalen Erzählsituation zu tun. Die Darstellung des Geschehens erfolgt größtenteils aus der Perspektive der Frau, deren Gedanken und Emotionen (im Gegensatz zu jenen des Mannes) geschildert werden. Definierendes Moment ihrer ästhetischen Erfahrung ist zunächst ein Gefühl grundlegender Verunsicherung und Ungewissheit. DeLillo inszeniert hier die gelungene Wirkung von Richters Fotomalerei, die sich als Verfahren der Remedialisierung durch seine Technik der Vermalung, sowie seinen spezifischen Gebrauch von Hell-Dunkel- und Weichzeichnungstechniken auszeichnet. Die Inszenierung der ästhetischen Erfahrung ist typisch für DeLillo, ist sie doch bestimmt von zwei Merkmalen, die in seinem Werk stets wiederkehren: Zum einen ist es wieder einmal eine Frau, die als Kunstexpertin ausgezeichnet wird. Zum anderen ist auch diese ästhetische Erfahrung von einer potenziellen Unabschließbarkeit gekennzeichnet. Letzteres ist Konsequenz ästhetischer Verfahren, die als Verfahren der Abstraktion die „unausschöpfliche semantische Potentialität“ (Rebentisch 2013:39) der Repräsentation herausstellen und damit der Erzeugung einer offenen Form dienen. So treiben sie jene Verunsicherung hervor, um die es DeLillo hier primär geht. Denn der Zustand grundsätzlicher Ungewissheit, den Richter so gelungen zu erzeugen weiß, beschreibt die Fassungslosigkeit der amerikanischen Nation angesichts der Anschläge: „We could not catch up to it“ (RF:39).

Richters Oktoberzyklus übt, auch noch am dritten Tag ihres Ausstellungsbesuchs, eine außerordentliche Anziehungskraft auf die Frau aus, deren Blick sich kaum von den Gemälden zu lösen vermag. Zu keinem Zeitpunkt des sich zögerlich zwischen ihr und dem Mann entwickelnden Gesprächs wendet sie sich ihm ganz zu und unterbricht ihre Betrachtung. Flüchtig sieht sie ihn aus den Augenwinkeln an und auch später, als sie gemeinsam in der Bar sitzen, kehrt sie in Gedanken zu den

Gemälden und spezifischen Einzelheiten der Darstellung zurück (BM:111-112). Geradezu emphatisch bekennt sie ihm gegenüber: „I am here because I love the paintings. More and more. At first I was confused, and still am, a little. But I know I love the paintings now“ (ebd.:109). Im Verlauf ihrer Tage andauernden Bilderbetrachtung verfestigt sich bei der Frau die Einsicht in die Unabschließbarkeit dieser ästhetischen Erfahrung: „I realize now that the first day I was only barely looking. I thought I was looking but I was only getting a bare inkling of what’s in these paintings. I’m only just starting to look“ (ebd.:109). Eingenommen von den „nuances of obscurity and pall“, der „disparity or uncertainty“ (ebd.), scheint es ihr unmöglich, einen eindeutigen (räumlichen) Standpunkt in der Betrachtung der Gemälde einzunehmen. Neben einem eher flüchtigen Blick auf die Gemälde *Zelle* und *Jugendbildnis* sind es vor allem die als „Miniserien“ angelegten Darstellungen *Tote (1-3)*, *Erschossener (1-2)* und *Gegenüberstellung (1-3)*, die ihr Interesse finden. Am längsten jedoch verweilt sie vor *Beerdigung*, dem am meisten vermalten Gemälde des Zyklus. Was sowohl die Miniserien als auch *Beerdigung* auszeichnet, ist der Eindruck filmischer Bewegung, den Richter durch die serielle Darstellung als filmische Sequenz bzw. durch eine einheitlich-horizontale Verwischung in *Beerdigung* herzustellen weiß. Er verleiht den Bildern auf diese Weise eine Bewegungsdynamik, die sie deutlich von der fotografischen Vorlage unterscheidet und sie als Imitation eines „filmisches Sehen[s] mit den Möglichkeiten der Malerei“ (Elger 2002:377) erscheinen lässt. In der Simulation von Bewegung entzieht sich die Darstellung dem Zugriff der Betrachterin, ein Eindruck, der durch den von Richter angewandten Zooming-Effekt noch verstärkt wird. Den statischen Motiven der Serien *Tote* und *Erschossener* scheint sich eine Kamera zu nähern, doch mit jeder Vergrößerung des Bildausschnitts nimmt der Grad an Abstraktion und Auflösung zu.

[T]he painter has obscured Baader’s dead stare and the pool of blood under his head, and lent his torso a brittle, insubstantial aspect accentuated in the second painting in which everything floats in a ghostly void. The progression from muted realism to the near-total dematerialization of the images in *Dead 1*, *Dead 2*, and *Dead 3*, follows the same pattern. [...] With each iteration Meinhof withdraws from us. (Storr 2000:108)

Eine ähnliche Verkehrung nimmt in *Gegenüberstellung* Gestalt an, wo das Bild von Gudrun Ensslin sich erst dort scharf stellt, wo sie sich von den Betrachter*innen abwendet. Richter nutzt seine Technik der Vermalung für ein solches Spiel von Nähe und Distanz mit den Betrachter*innen auch bei *Beerdigung*. Aus geringer Distanz lassen sich auf der drei Meter breiten Leinwand nur diffuse, zwischen hellen und dunklen Grautönen

chargierenden Farbflecken ausmachen. Tritt man hingegen weiter zurück, nimmt die Menschenprozession Form an.

The contradictory impression resulting from Richter's *unpainting* is to push the physical reality of the painting forward while pushing the image back, so that it seems to retreat as the viewer advances to have a better view of the painterly manipulations that body it forth. (ebd.:111)

Im Gegensatz zum hyperrealistischen Bild, das von den Betrachter*innen „natürlich“ gedacht werden kann, erlaubt das vermalte Bild nicht die Rekonstruktion konkreter Einzelheiten. Mit seiner Technik des Verwischens unterläuft Richter so voyeuristische Impulse nach mehr Details und schafft Distanz. Die Bilderserien, mit denen Richter scheinbar auf den ersten Blick die Geschichte der Terroristen erzählen will, widerrufen den Eindruck von Narrativität, den sie vordergründig erzeugen:

Doch im Gegensatz zu den Konventionen, die die gängigen Lesarten solcher filmischen und fotografischen Verfahren beherrschen, bleibt die Menge narrativer Informationen, die diese Miniserien vermitteln, begrenzt, da die Bilder immer dort, wo die Wiederholung oder Nahansicht es ihnen ermöglichen würden, ‚mehr zu erzählen‘, durch die zunehmende malerische Verwischung daran gehindert werden. (Borchhardt-Hume 2012:170)

Richters Gebrauch fotografisch-filmischer Eigenschaften und Techniken ist charakterisiert von einer Reihe von Verkehrungen, mit denen er deren Sinn und Zweck *ad absurdum* führt. Dies gilt auch für seine Variante der Hell-Dunkel-Malerei, die kunstgeschichtlich in Bezug zu Rembrandts Tenebrismus und da Vincis Chiaroscuro-Technik gestellt wird. Statt die Technik zu nutzen, um Kontraste herauszuarbeiten und der Darstellung so mehr Plastizität und Ausdruck zu verleihen, reduziert Richter das schwarz-weiße Farbspektrum, „leaving himself a grisaille range of ashen, slate, or anthracite tones that in their variously warm shades, cool bluish tints, and occasionally white-streaked accents deflate rounded shapes, slow the darting eye on the lookout for surprises, and dampen the pictorial ambiance like a low, hushed cello drone“ (Storr 2000:113). Mit dieser trüben Farbpalette, die alle harten Kontraste auflöst und die figurative Darstellung damit geradezu verhüllt, verkehrt Richter die Wirkung der Hell-Dunkel-Malerei als illusionistisches Spiel mit Licht und Schatten zur Erzeugung von Räumlichkeit und Ausdruck in ihr Gegenteil. Mit seinen Techniken versucht Richter, jede ideologisch geführte Diskussion um die RAF-Terroristen zu unterlaufen und allem Schwarz-Weiß-Denken den Rücken zu kehren.

DeLillos Protagonistin bringt die Ungewissheit, die sich über den Entzug von Information und Gewissheit in den Darstellungen Richters einstellt, zum Ausdruck, wenn sie in geradezu formelhafter Wiederholung viermal hintereinander ihre Antworten gegenüber dem Mann mit dem Satz: „I don't know“ einleitet (BM:106-107). Obwohl sie eine instinktive Abneigung gegen ihn verspürt, sogar Groll und Unmut ihm gegenüber hegt und ihn zurechtweist, ist sie nicht in der Lage, sich gegenüber seinen Avancen abzugrenzen. Entgegen ihrem ersten Impuls, ihm bestimmte Informationen vorzuenthalten, gibt sie diese gegen ihren Willen, aber doch freiwillig, preis. So erzählt sie ihm, wo sie wohnt und dass sie bereits den dritten Tag in Folge die Galerie besucht.¹⁰¹ Auch lässt sie sich, zu ihrer eigenen Überraschung und völlig unvermittelt, zu Äußerungen hinreißen, die gar nicht ihrer Gesinnung entsprechen: „She wanted to be annoyed but felt instead a vague chagrin. It wasn't like her to use this term – the state – in the ironclad context of supreme public power. This was not her vocabulary“ (BM:106).

Die Zweifel und Widersprüche, die Richter in seinem Werk zum Ausdruck bringt, führen bei der Frau, die sich so sehr empfänglich dafür zeigt, nicht nur dazu, dass sie wieder und wieder in die Galerie zurückkehrt. Sie setzen sich auch in ihrem widersprüchlichen Verhalten, ihrer Passivität und Sprachlosigkeit gegenüber dem Mann fort. In der Folge ist es gerade ihre Bereitschaft, sich auf die Komplexität der Darstellung einzulassen, die sie verletzlich und relativ machtlos gegenüber den Manipulationen des Mannes macht: „I think I feel helpless. These paintings make me feel how helpless a person can be“ (BM:109). Mit diesem spezifischen Zuschnitt der ästhetischen Erfahrung der Frau bewegt sich DeLillo wieder einmal in auffälliger Übereinstimmung mit der Kunstkritik. So schreibt der Kurator Robert Storr über die Rezeption der Zyklusbilder im öffentlichen Raum:

However, encountering such images in public – even in the safe precincts of a museum – lowers our defenses. The history of art (and, for that matter, the history of film) prepares the way for this. The presence of paintings and sculptures (or the expanse of the big screen) makes the specter of death stronger than on the tube or glossy page, and the proximity of strangers leaves our suppressed discomfort and fear more exposed to scrutiny than they would be in the company of familiars whom we can count on to excuse our nervous responses. (2000:105)

¹⁰¹ Auch hier geschieht dies wieder in formelhafter Wiederholung: „She didn't want to tell him [...]. [...] Then she told him“ (BM:107,112).

Die ästhetische Erfahrung des Mannes ist kontrapunktisch zu derjenigen der Frau angelegt. Nur zufällig hat er in die Ausstellung gefunden, will die Zeit zwischen zwei Vorstellungsgesprächen totschlagen, und betrachtet distanziert die Darstellung der Terroristen. Für ihn sind die Gemälde farb- und bedeutungslos – „so shadowy, no color“, „no meaning“ –, und ihre verschatteten und verwischten Flächen lassen kaum etwas erkennen: „I can’t tell the people apart“ (BM:107). Der Tod der Terroristen ist für ihn lediglich die logische Konsequenz ihrer Identität als Staatsfeinde und Gewalttäter: „They were terrorists, weren’t they? When they’re not killing other people, they’re killing themselves,’ he said“ (BM:106). In den Äußerungen des Mannes wiederholt sich die Kritik Eric Gibsons, der Richters ästhetische Strategien als unangemessen kritisiert. Die Ungewissheit, die der Darstellung der Toten eigen ist, erscheint dem männlichen Besucher als äußerst unpassend: „How else could it end?“ (BM:110).¹⁰² Die ästhetische Erfahrung der Frau hingegen inszeniert DeLillo scheinbar genau entsprechend Richters Vorstellungen von dem, was ein Bild sein soll:

Ein Bild stellt sich dar als das Unübersichtliche, Unlogische, Unsinnige. Es demonstriert die Zahllosigkeit der Aspekte, es nimmt uns unsere Sicherheit, weil es uns die Meinung und den Namen von einem Ding nimmt. Es zeigt uns das Ding in seiner Vielbedeutigkeit und Unendlichkeit, die eine Meinung und Ansicht nicht aufkommen lassen. (Elger 2002:377)

Die Empfänglichkeit der Frau für eben jene Unübersichtlichkeit und Vielbedeutigkeit macht sie zum Opfer der Manipulationen des Mannes, der selbst immun gegenüber der komplexen Selbstreflexivität und Ambiguität der Darstellung scheint.¹⁰³ Dass sie ihm in Folge dieser tiefen Verunsicherung in all ihrer Verletzlichkeit erscheint – „like someone convalescing“ (BM:115) – unterstreicht, dass DeLillo ihre ästhetische Erfahrung als eine Erfahrung intensiver und eindringlicher Trauer inszeniert.

Schweremütig und zutiefst bewegt betrachtet die Frau über Tage den Bilderzyklus in der Galerie.

¹⁰² Auch Rosemary Hawker stellt das besonders krasse Verhältnis von Darstellungsmodus und Bildgegenstand mit Hinblick auf den Oktoberzyklus heraus, wenn sie schreibt: „The issues raised in the other photo-paintings that I have shown are compounded in this particular series because what is at stake for representation is amplified by its relation to controversial events in recent history – events that were presented from radically different political points of view at the time and since.“ (2002:548)

¹⁰³ Insofern lese ich diese Fiktionalisierung ästhetischer Erfahrung anders als Karin L. Crawford (2009), da sie die primäre Wirkung der ästhetischen Verfahren Richters darin sieht, Empathie und Mitleid in der Betrachterin zu erregen. Dass sich die Frau gegenüber dem Mann nicht besser zu behaupten weiß und seinen Manipulationen zum Opfer fällt, führt sie allerdings *nicht allein* auf den Umstand zurück, dass sie so ergriffen von der Darstellung der Toten ist. Ihre Verunsicherung kann wesentlich der Wirkung zugeschrieben werden, die Richter mit dem selbstreflexiven Gebrauch verschiedener Repräsentationstechniken erzeugt.

She'd been alone for a time, seated on a bench in the middle of the gallery with the paintings set around her, a cycle of fifteen canvases, and this is how it felt to her, that she was sitting as a person does in a mortuary chapel, keeping watch over the body of a relative or a friend.

This was sometimes called the viewing, she believed. (BM:105)

Im Spiel mit der Doppelbedeutung von „viewing“ als (ästhetischer) Betrachtung und Totenwache – im Gegensatz etwa zu alternativen Bezeichnungen wie „wake“ oder „vigil“ – leitet DeLillo bereits im ersten Absatz das Motiv der Trauer als Grundstimmung der ästhetischen Erfahrung ein. Wie bereits gezeigt, entspricht dies ganz der Intention Richters und der kunstkritischen Darstellung Robert Storrs. David Cowarts Beobachtung, die Kurzgeschichte sei bestimmt von einer Atmosphäre des Terrors (2003:211), trifft insofern nur für die Wohnungsszene, nicht aber die Galerieszene, zu. So verweilt die Frau am längsten vor *Beerdigung* und vor diesem Gemälde tritt auch der Mann erstmals neben sie. Hier gibt er ihrem, bis dahin ohne Blickkontakt stattfindenden Gespräch, die angemessene äußere Form. Es ist auch das einzige Bild, das sie sich gemeinsam anschauen. Und nicht zuletzt bildet das Gemälde den Schlussakkord der Geschichte und rückt damit das Thema der Vergebung in den Mittelpunkt der Darstellung. Denn DeLillos anonyme Ausstellungsbesucherin erweist sich, wenn nicht als Kunstexpertin, so doch zumindest als höchst aufmerksame Beobachterin. Ihr besonderes Interesse findet die Darstellung eines Baumes am oberen Rand des großformatigen Panoramas, der auch in der Kunstkritik vielfach diskutiert wird. Versehen mit einem schwach zu erkennenden Querbalken erscheint ein Baum, der in der fotografischen Vorlage nicht existiert, als Kreuz. Fragil flackert so am Bildhorizont die Hoffnung auf Erlösung auf, wird jedoch nicht zur Gewissheit, sondern bleibt unbestimmte Verheißung. Richter wie DeLillo scheinen ihren elementaren Zweifel weder ganz bezwingen zu können, noch vollkommen auf die Möglichkeit einer Andeutung von Vergebung verzichten zu wollen: „God is the voice that says, ‚I am not here‘“ (FM:236). So bleiben auch bei DeLillos Betrachterin Zweifel und Wunsch unauflöslich nebeneinander bestehen: „It *was* a cross. She saw it *as* a cross [...]“ (BM:109, meine Hervorhebung, C.H.). Für sie bleibt das Kreuz als Element der Vergebung Bestandteil der Bildkomposition und Zeichen dafür, „that the two men and the woman, terrorists, and Ulrike before them, terrorist, were not beyond forgiveness“ (BM:110). Dem Mann gegenüber verschweigt sie dies, rechnet sie doch mit seinem entschiedenen Widerspruch. Dabei wird mit dem Perspektivwechsel am Schluss der Geschichte angedeutet, dass er es schließlich ist, der nach der massiven Verletzung ihrer Privatsphäre Vergebung sucht. Der Rollentausch, der sich hier ankündigt, deutet sich ebenfalls an, wenn DeLillo den

Mann, gleich Richters Darstellung der Toten, wie einen Sterbenden an der Badezimmertür der Frau zusammensacken lässt – „the dead weight of him [...] not pushing but sagging, sinking into the door“ (BM:117). Der Mann, der – vermutlich – auf dem Bett masturbiert hat, während sie sich im Badezimmer verschanzt hat, kehrt er am folgenden Tag in die Galerie zurück, „looking at the last painting in the cycle, the largest by far and maybe most breathtaking, the one with the coffins and cross, called *Funeral*“ (BM:118).

Letztlich erlaubt diese Kurzgeschichte, darin ganz exemplarische Vertreterin ihrer Form, keine eindeutige Antwort auf die Frage, wie mit Schuld und Vergebung verfahren wird – die Verweigerung einer eindeutigen Antwort bleibt die bestimmende künstlerische Haltung in der Repräsentation der Ereignisse. Jedoch macht DeLillo in seiner Fiktionalisierung des Zyklus deutlich, dass die Empfindung von Trauer und Mitleid, die in der Idee der Versöhnung kulminieren, sich über die ästhetische Erfahrung der Malerei Richters einstellen. Mit der Rückkehr vor das Gemälde deutet sich am Ende von „Baader-Meinhof“, wenn nicht die Möglichkeit von Vergebung, so doch zumindest von Trauer an – wir erinnern uns: in *Point Omega* ist es an dieser Stelle die Möglichkeit eines Mordes, die evoziert wird. Mit dieser Möglichkeit liest sich die letzte Szene auch als Plädoyer für die Möglichkeiten einer Malerei, die in ihrer Aneignung des fotografischen Mediums und Öffnung für den Stellvertretercharakter *jeder* Repräsentation einen Reflexionsraum eröffnen kann. Im Kontext der verschiedenen Gewalterfahrung, die hier aufgerufen werden, bietet dieser Reflexionsraum des Ästhetischen Möglichkeiten zur Vergegenwärtigung und Erfahrung von Trauer, ist potenzieller Ermöglichungsraum zur Versöhnung.

Es [das Gemälde] soll ja auch anders sein als das Foto. Vielleicht kann ich den Unterschied so benennen: hier bei diesem Beispiel [das Bild der toten Ulrike Meinhof] würde ich sagen, das Foto löst Entsetzen aus und das Bild mit dem gleichen Motiv eher Trauer. Das würde auch meiner Absicht sehr nahekommen. (Thorn-Prikker 2008:234)

Der Unterschied zwischen Fotografie und Malerei, den Richter hier geltend macht, ist in Fotografietheorien ein etablierter Topos und von der Kunstkritik entsprechend aufgenommen worden. Auch DeLillo ruft ihn, wie wir gesehen haben, in seiner Bezeichnung der Kamera als „time-collapsing device“ (PH:online) immer wieder auf. So wird die spezifische Qualität der malerischen Repräsentation Richters in der Erfahrung einer Zeitlichkeit bestimmt, die das fotografische Bild als „Beglaubigung von Präsenz“ (Barthes 2019:97) nicht zu vermitteln vermag. Im Gegensatz zu Richters Gemälden wird

das Foto als Medium bestimmt, um die Todesfurcht zu bannen und die Erinnerung an den Tod zu verdrängen (Kracauer 2010:232). Richter gelänge mit seiner Fotomalerei die Umwandlung „potentiell antimnemonischer Fotos in potente Gedächtnisbilder“ (Foster 2011:90), wofür insbesondere der Oktoberzyklus ein eindrucksvolles Beispiel sei. Seine Gemälde fügten „der Erfahrung des fotografischen Bildes ein Moment der kognitiven Reflexion, des historischen und darstellerischen Selbstbewusstseins hinzu“ (Osborne 2011a:152). Ähnlich äußert sich auch der Kurator Robert Storr, wenn er schreibt:

[P]hotography does not allow us to contemplate death. In order to do that, duration must reenter the equation, for without a measure of time's passage the depiction of time arrested becomes tautological, senseless. Painting, which takes time to make – time indelibly marked in its skin – restores duration to images of death. *October 18, 1977* introduces an existential contradiction between painting's slowness and photography's speed, between the viewer's condition, which allows one to spend time, and that of the subject for whom time has ceased to exist. Because of this, one might say, painting chose the images of the dead over those of the living when Richter went to work on the Baader-Meinhof cycle because painting could open up the experiential space that photography reduces to zero [...]. (2000:104)

Storr argumentiert hier mit der unterschiedlichen Wirkung zwischen einer handwerklich hergestellten und mechanisch erzeugten Repräsentation und setzt diese Argumentationslinie fort, wenn er auf die unterschiedliche Bedeutung des Readymade bei Richter und Warhol (bzw. Pop Art und Anti-Kunst) zu sprechen kommt. Grundsätzlich bedeutete die Arbeit mit fotografischen Vorlagen auch für Richter die Erschließung eines neuen künstlerischen Freiraums, der als exemplarisch postmodern zu bezeichnen ist. Die Legitimation des Mechanischen in der Malerei durch Warhol bezeichnete Richter als befreiend und provokativ zugleich. Es sei eine Methode die, wie er sagt, eben weil sie „ohne allzuviel Denkarbeit“ (Storr 2008:408) vonstatten gehe, etwas geradezu Utopisches habe. In den sechziger Jahren macht er sich die antimalerische Haltung der Neoavantgarde zu eigen, um sich von traditionellen Vorstellungen künstlerischer Originalität, Kreativität und Kunstfertigkeit abzugrenzen.¹⁰⁴ In diesem Sinne ist auch seine Verwendung fotografischer Vorlagen zu verstehen:

Zunächst ist die objektive Gegebenheit des fotografischen Abbilds ein Mittel gegen den augenscheinlichen Subjektivismus der Malerei auf zwei Ebenen: einmal rein äußerlich, indem sie das Bild der Verantwortung für den gegenständlichen Inhalt enthebt und diese dem Foto zuschreibt, und darüber hinaus, indem sie die Bildkomposition von vornherein festlegt und ihre

¹⁰⁴ Zur Bedeutung des Readymade für Richters malerische Praxis siehe Buchloh (2003:365-403, insb. 367 und 2009:1-33, insb. 7)

Gegenständlichkeit auf die offensichtliche Kopie oder simple Reproduktion des mechanisch produzierten Bildes beschränkt. (Osborne 2011a:151)

Diese Funktionen der Fotografie in der Malerei bleiben für Richters gesamtes Werk bestehen, und doch unterscheiden sich die Zyklusbilder von den Fotobildern des Frühwerks. Hier wird deutlich, dass Richter dem mechanischen Bild mit der Vermalung etwas zurückzugeben sucht – ein „etwas“, das sich in Differenz zur Nüchternheit Warhols vollzieht: „a vulnerability and elusive quality that is very affecting. By the time you get to the Baader-Meinhof paintings, this is absolutely crucial, because they are all about what you can't hold on to and yet what you can in certain subliminal ways feel“ (Storr 2002b:104). Diese Wirkung der Zyklusbilder ist vor allem ihrer malerischen Qualität geschuldet. Ihre Readymade-Qualität tritt weniger hervor, weil Richter „der Farbe jetzt kein Umbra beimischt, wodurch das zarte Grauspektrum der frühen Fotobilder durch einen kräftigeren Schwarz-Grau-Kontrast ersetzt wird“ (Elger 2002:362). So imitieren die Bilder weniger fotografische Vorlagen, was auch daran liegen mag, dass Richter nicht nach Originalfotos oder Reproduktionen aus Illustrierten, sondern nach Fotokopien gemalt hat, auf denen das zarte Grauspektrum des Zeitschriftendrucks wegfällt. Die Arbeit mit fotokopierten Fotos stellt sich als ein weiterer Abstraktionsgrad seines Remedialisierungsverfahrens dar, das mit der Technik der Vermalung zur vollen Ausprägung kommt. Mit ihr vermeidet er zugleich jegliche Art von Voyeurismus und distanziert sich von den teilweise sehr brutalen Originalaufnahmen, die in den Medien veröffentlicht wurden. Malerischer sind die Bilder auch deshalb, weil Richter das Medium, dem er seine fotografischen Vorlagen entnimmt, nicht ebenfalls mitabbildet, wie etwa bei *Faltbarer Trockner* (1962) oder *Ferrari* (1964).

Der Grad an Abstraktion, der die Zyklusbilder auszeichnet, ist das Ergebnis eines aufwendigen Malprozesses. Am Anfang steht ein, wie Richter sagt, in jeder Hinsicht unerträgliches, weil hyperrealistisches Bild, das im Verlauf eines mehrstufigen Schichtungs- und Bearbeitungsprozesses mit Pinsel, Schwamm oder Rakel vermalt wird. Mit seinem Vorgehen insistiert Richter in geradezu formalistischer Manier auf der Materialität des Mediums und rückt die Leinwand als Objekt und Oberfläche der Repräsentation in den Fokus der Betrachtung. Damit schränkt er die Bedeutung des Readymade als Idee einer totalen Entkopplung von Gegenstand und Medium bzw. der Unmöglichkeit der Benennung dessen, was als Bild zu bezeichnen ist, ein. Richter versteht sein Werk als „Befragung der Möglichkeiten von Malerei vermittelt der Malerei selbst“, als „gänzlich interner, selbstkritischer Zugriff, der herauszufinden versucht, was in der Malerei ‚irreduzibel‘ ist und dies in der Malerei selbst sichtbar machen will“

(Hawker 2011:113). Eine solche Praxis „ist viel eindeutiger ‚malerisch‘ im herkömmlichen Sinn [...] als andere immanente Pop- oder konzeptuell begründete Negationen gemalter Bilder wie beispielweise beim frühen Andy Warhol, bei John Baldessari [...] oder On Kawara“ (Osborne 2011b:164-165). Diese Absicht Richters verhält sich durchaus analog zu jener DeLillos: Sowohl der dominant ekphrastische Modus des Spätwerks als dezidiert *literarischer*, wie auch die zunehmende Herausarbeitung der graphischen und performativen Dimensionen der Sprache sind Versuche, die Eigenständigkeit und Idiosynkrasien dieser Repräsentationsform in den Vordergrund zu stellen. Die spezifisch malerische Qualität der Bilder hebt DeLillo mit seiner Fiktionalisierung der ästhetischen Erfahrung als „Trauerarbeit“ hervor und wiederholt dies in *Falling Man* in der Ekphrasis der Gemälde Morandis. Es ist diese Qualität, die Richters Remedialisierung – auch gegenüber Douglas Gordons konzeptueller Dekonstruktion – auszeichnet. Während Gordon durch die Freistellung der konzeptuellen Idee Bilder produziert, hinter deren Monumentalität und absoluten Präsenz die Betrachter*innen zu verschwinden drohen, spielt Richter mit ihrem Standpunkt unaufhörlich, unterläuft den Prozess der stetigen Dematerialisierung des Bildinhaltes und mobilisiert ihn gleichzeitig für seine Darstellung. Die Bilder des Oktoberzyklus befindet sich auf dem Rückzug vor den Betrachter*innen, sind „agency and emblem of doubt“ (Storr 2000:113). So steht am Ende von „Baader-Meinhof“ keine spekulative Anverwandlung von Betrachter und *image*, sondern ein Perspektivwechsel, der sich interpersonal vollzieht und damit das kommunikative Potenzial der Darstellung zur kritischen Revision des Gesehenen, Erlebten und Gelesenen hervorhebt. Statt in der absoluten Präsenz der überzeitlichen Bilder zu verschwinden, nehmen Mann und Frau am Ende der Erzählung den Standpunkt der/des jeweils anderen ein. So wiederholt sich in diesem Perspektivwechsel Richters Spiel mit dem Betrachter*innenstandpunkt und unterstreicht die gelungene Umsetzung einer offenen Form in der Inszenierung der Unabschließbarkeit der ästhetischen Erfahrung.

6.4 „The normal mess, if you like“: Ungewisse Zustände, unlösbare Widersprüche

Ruft man sich noch einmal in Erinnerung, dass DeLillo in seiner Fiktionalisierung des Oktoberzyklus neben Trauer und Mitleid vor allem das Gefühl grundsätzlicher Verunsicherung und Ungewissheit herausstellt, relativiert sich die Bedeutung des Gegensatzes zwischen Fotografie und Malerei. Denn die für DeLillo so wichtige Suspension des Urteilsvermögens erzeugt Richter gerade nicht durch die Inszenierung eines Wettstreits der Künste, aus dem die Malerei als eindeutige Gewinnerin hervorgeht. Ihre ästhetische Wirkung beziehen seine Arbeiten gerade aus der „Versicherung der Präsenz der Fotografie in der Malerei“ (Hawker 2011:128), indem sie sowohl den unmittelbaren fotografischen Affekt, als auch die malerische Empfindung bewahren. Es ist die radikale Unentschiedenheit im Nebeneinander zahlreicher und unlösbarer Widersprüche, die Richters Fotomalerei so exceptionell machen – und so besonders geeignet für DeLillos Ekphrasis. So wie DeLillo weiterhin mit den Möglichkeiten des Romans experimentiert, malt auch Richter noch nach dem angeblichen Ende der Malerei – und im vollen Bewusstsein dieses Endes: „Aber damit beginnt er die Malerei nicht von vorne, sondern hält sich lebendig in eben jenem dauerhaft *ungenissen Zustand*, in den sie durch die Erforschung dieses Zustandes innerhalb der Malerei selbst geraten ist“ (Osborne 2011a:155, meine Hervorhebung, C.H.). Während Benjamin Buchloh im Nebeneinander der Widersprüche in Richters Werk – „a totally abstract, gestural, self-reflective quality on one hand and on the other the function of depiction“ – eines der großen Dilemmata des 20. Jahrhunderts sieht, bezeichnet es Richter selbst als „perfectly normal state of affairs. The normal mess, if you like“ (Buchloh 2009:26). Von dieser „messiness“ zeugt Richters gesamtes Werk, in dem der Oktoberzyklus neben Landschaften, konzeptuellen Farbtafeln, abstrakten Bildern und dezidiert trivialen Motiven, wie der *Klorolle* (1965), steht. Dieses Nebeneinander charakterisiert auch DeLillos Werk, in dem sich postmoderne, modernistische und neorealistic Erzählweisen vereinen. Und so wie DeLillo will auch Richter seine Arbeiten nicht als postmoderne Demontage malerischer/literarischer Konventionen bzw. als reine Satire historischer Stile/Genre verstanden wissen (Buchloh 2009:30-31). Richters demonstrativ anti-malerische Haltung, die er noch in den frühen 1960er Jahren zur Schau trug (etwa mit Aussagen wie: „Die Motive in meinen Bildern haben keinerlei Bedeutung.“ und „Ich könnte auch einen Kohlkopf malen.“), muss als Strategie zur Sicherung künstlerischer Freiräume gelesen werden. Gerade der Oktoberzyklus macht deutlich, dass es Richter

kaum darum gehen kann, den Betrachter*innen das „Spektakel der Malerei“ selbstreflexiv vor Augen zu führen, *ohne* die illusionäre Überzeugungskraft der Darstellung für sich zu reklamieren. So wie er an der Fortführung der großen Traditionen der Malerei festhält, ist für ihn auch deren mimetische Funktion unhintergebar:

A picture with a dead dog in it shows a dead dog. It only gets difficult if you try to convey something above and beyond that, if the content gets too complex for straightforward depiction. But that doesn't mean that depiction can't convey anything. (Buchloh 2009:15)

Richter bezieht sich auf Pop Art und Fluxus, betont die konzeptuelle Dimension seiner Arbeiten. Gleichzeitig will er seine Fortschreibung traditioneller Genres und Ikonographien, von Landschaftsmalerei, Historienbild, Porträt und Stilleben bis hin zu Darstellungen von Madonnen, Totenschädeln und Kerzen, als durchaus erstgemeinstes Anliegen und nicht bloßes Zerspielen malerischer Rhetorik verstanden wissen. Figurative und abstrakte Darstellungsmodi werden von ihm ebenso kombiniert, wie referenzielle und selbstreferenzielle; Repräsentation wird in ihrer Scheinhaftigkeit ebenso enthüllt wie in ihrer Unhintergebarkeit betont; die mediale Form wird entgrenzt und gleichzeitig wird formalistisch auf ihrer Materialität bestanden. Die Offenlegung dieser Widersprüche, das macht DeLillo in seiner Ekphrasis deutlich, birgt die Möglichkeit, Affekte und Reflexionsprozesse in den Betrachter*innen auszulösen, wie sie weder moderne, postmoderne oder realistische Darstellungsverfahren je für sich allein beanspruchen können. Insofern bleibt der Oktoberzyklus auch immer Abbild toter Terroristen, Historienbild wider Willen – und mit diesem gesellschaftspolitischen Bezug von immenser Bedeutung für DeLillo in der Verhandlung der Ereignisse des 11. Septembers. Wenn Richter postmoderne Ironie mit einer geradezu stoischen Naivität zurückweist, indem er für seine Bilder „eine ganz gewöhnliche Art von Ernsthaftigkeit“ (Buchloh 2009:28) beansprucht, dann muss das angesichts seines Reimports anti-malerischer Prinzipien als anhaltender Glaube in das kommunikative und affektive Mobilisierungspotenzial seiner Kunst gelesen werden. In seiner Fiktionalisierung des Zyklus bestätigt DeLillo diesen Glauben, schließlich verfallen seine Charaktere nicht in affektlose Gleichgültigkeit und apathische Indifferenz. DeLillo und Richter können als frühe Vertreter jener Generation zeitgenössischer Künstler*innen gelten, „[who] reterritorialize languages of simulation to suggest not the final stage in a history of depthlessness but the first one in another chronicle of depthiness.“ (Vermeulen 2015:online) Hinter den Schein der Dinge vorzudringen bleibt ein ähnlich vages

Unternehmen, wie der Glaube an Gott und Vergebung. Für die/den Metamodernist*in gilt: “[D]epth both exists, positively, in theory, and does not exist, in practice, since he does not and cannot, reach it.” (ebd.:online) DeLillo und Richter zielen nicht auf eine *Transzendierung* sondern eine *Mobilisierung* der Gegensätze, so dass Abstraktion auch nicht modernistisch, als Ausdruck mystischer Wendung oder reiner Spiritualität, verstanden werden sollte.¹⁰⁵ Mit seiner Ekphrasis des Oktoberzyklus zeigt DeLillo, dass er Richters Versuch, „das Unterschiedlichste und Widersprüchlichste in möglicher Freiheit lebendig und lebensfähig zusammenzubringen“ für gelungen hält (Foster 2011:84). Denn Richter setzt sich, ebenso wie DeLillo, Widersprüchen aus, ohne sie auflösen: „Weil er sich dieser Ratlosigkeit ausliefert – Entwertung des Bildinhaltes einerseits, Bewahrung der Bildform andererseits –, ist seine Malerei hoch ambivalent, kritisch und formal zugleich, kritisch *weil* formal“ (ebd.:84). Utopisch – und damit potenziell kathartisch und gesellschaftlich relevant – bleibt die Kunst beider im Glauben an die Möglichkeit, Trauer, Mitleid und vielleicht sogar Versöhnung in ihrem Schein aufgehen lassen zu können. Sie tut dies allerdings im vollen Bewusstsein ihrer Grenzen: „For indeed, that is the ‚destiny‘ of the metamodern wo/man: to pursue a horizon that is forever receding“ (Vermeulen/van den Akker 2010:online).

¹⁰⁵ So schreibt Foster: „Richter misstraut also dem metaphysischen Ansinnen eines modernistischen Künstlers wie Paul Klee, der in seiner berühmten Formulierung ‚das Unsichtbare sichtbar‘ machen wollte“ (Foster 2011:97). Vgl. dazu DeLillos Kritik an modernistischen Abstraktionsverfahren im Kapitel zu *Point Omega*, die als Kritik an eben diesem modernistischen Credo interpretiert wird.

7 Vier Fallbeispiele: Performance, Fotografie, Malerei und Literatur in *Falling Man*

Don DeLillos *Falling Man* ist von der Kritik wiederholt als einer der „literarisch anspruchsvollsten und schwersten 9/11-Romane“ (Schmid 2010:356) bezeichnet worden.¹⁰⁶ Im Wesentlichen verdankt sich diese Einschätzung dem facettenreichen ästhetischen Diskurs, den DeLillo hier zur Verhandlung der Krise der Repräsentation, die sich mit dem 11. September verbindet, inszeniert und der ein Alleinstellungsmerkmal seines Romans ist. Angelegt als vielstimmiges Zwiegespräch der Künste – von Performance, Fotografie, Malerei und Literatur –, erlaubt es die Analyse des ästhetischen Diskurses hier auf besonders prägnante Weise danach zu fragen, unter welchen medienspezifischen Voraussetzungen sich die jeweiligen Künste dem Krisenereignis nähern, wie sie es vermitteln und welchen spezifischen Zuschnitt die ästhetische Erfahrung dabei erhält. Der Titel des Romans kündigt bereits an, dass der Performance zentrale Bedeutung in der Relationierung der verschiedenen Medien zukommt. Vielfach hat diese Kunst Eingang in die späten Romane DeLillos, die in ihrem Spiel mit „lyrisch-poetischen Aneignungsmustern“ (Bieger 2017:316) selbst eine performative Dimension besitzen, gefunden: Als intime, introspektiv-autobiographische Körperkunst in *The Body Artist*, als Activist Art (und damit als Nexus zwischen sozialen Reformbewegungen und künstlerischer Avantgarde) in *Cosmopolis*, als spektakuläres Kunstereignis in *Falling Man*. Nicht zum ersten Mal also öffnet DeLillo den Referenzbereich von Ekphrasis für diese Kunstform und macht damit zentrale Entwicklungen der Gegenwartskunst zum Gegenstand des ästhetischen Diskurses, die bisher unter dem Begriff der Entgrenzung gefasst worden sind: Die Destabilisierung der Grenze zwischen Kunst und Leben und die Entgrenzung traditioneller Werkkategorien. Der Wettstreit der Künste wird nun also vor allem auf der Grundlage der Performativierungsschübe verhandelt, die seit den 1960er Jahren in den verschiedensten Künsten zu beobachtenden sind (Fischer-Lichte 2003:138). Dabei ist Janiak's performativer Inszenierung eines „Jumpers“ die Krise der Repräsentation auf dreifache Weise eingeschrieben: Als Grenzüberschreitung dessen, was im Rahmen der Debatte um eine angemessene 9/11-Erinnerungskultur als zulässig

¹⁰⁶ So bezeichnen Ingo Irsigler und Christoph Jürgensen den Roman als „den in ethischer und ästhetischer Hinsicht vielleicht ambitioniertesten Text“ (2012:244) der amerikanischen Literatur zum 11. September. Ähnlich formuliert es auch Birgit Däwes, die *Falling Man* im Vergleich zu Martin Amis' und John Updikes 9/11-Romanen als den ausgewogensten und radikalsten bezeichnet (2010:513, Übersetzung von mir, C.H.).

betrachtet wurde; als Wiederholungszwang, der in Reaktion auf die symbolische Katastrophe und als eine Form der Realitätsversicherung folgte; als reale Inszenierung, die sowohl die brutale Realität der Anschläge in der „tatsächlichen“ Ausführung der Sprünge, wie ihrer bedachten medialen Inszenierung, ihrem Aufführungscharakter als performative Darstellung, reflektiert.

Auch in *Falling Man* erschließt sich der ästhetische Diskurs über die Fiktionalisierung ästhetischer Erfahrung. Janiak's Live-Art steht als Kunstereignis – als zeitlich- und räumlich gebundenes Darstellungsformat, das ganz auf die Einmaligkeit und Unmittelbarkeit eines situativen ästhetischen Erlebens setzt – im Gegensatz zu einem objektivistischen Werkbegriff, für den sowohl die Malerei Morandis, wie auch der Roman selbst, stehen. Die neuartige Rolle, die Performance-Kunst dem Publikum in der (postdramatischen) Aufhebung von fiktivem Bühnengeschehen und realem Zuschauerraum zuweist, unterstreicht auch noch einmal die Relevanz eines performativen Repräsentationsbegriffs für die ekphrastische Darstellung. Der partizipatorische Gedanke dieser Kunst realisiert sich ganz zentral über die kalkulierte Aufhebung der vierten Wand. Es ist diese Grenzaufhebung, die DeLillo in seiner Inszenierung der ästhetischen Erfahrung Lianne's perspektiviert. Besondere Eindringlichkeit gewinnt sie in der Schilderung der physischen und seelischen Bedrängnis, die Lianne als Zuschauerin/Augenzeugin angesichts der unvermittelten Sprünge Janiak's erfasst. Der Schock, den sie erlebt und der sie zu einer panisch-fluchtartigen Reaktion antreibt, weist die ästhetische Erfahrung hier in der Tat als eine „Krisen- oder Schwellenerfahrung“ (Fischer-Lichte 2003:139) aus. Kontrastierend dagegen wirkt Lianne's ästhetische Erfahrung der Stillleben Morandis, die in ihrer Darstellung trivialer Alltagsgegenstände absolut ereignislos und unspektakulär erscheinen und deren Betrachtung ganz im Zeichen einer intimen, kontemplativen Ruhe und Innerlichkeit steht. Diese so verschiedenen imaginativen und affektiven Mobilisierungen Lianne's sind auch hier wieder auf die Gestaltung des Spannungsverhältnisses zurückzuführen, das jeden Repräsentationsakt als Akt der Stellvertretung auszeichnet und das sich in der Gegenwartskunst unter veränderten Vorzeichen vollzieht. DeLillo's Positionsbestimmungen der einzelnen Künste im erweiterten Feld und die Bedeutung, die er ihnen in der Bewältigung der Repräsentationskrise und des „nationalen Traumas“ zuschreibt, soll über die Relationierung der jeweiligen Mediengebundenheit der ästhetischen Erfahrung erschlossen werden.

7.1 Die Künste, die Fallenden und die Grenzen des Zeigbaren

Mit dem Bild des kopfüber in den Tod stürzenden Anschlagsoffers, wie es das berühmte Agenturfoto von Richard Drew zeigt, wählte DeLillo ein Motiv für seinen Roman, das die Krise der Repräsentation ebenso unumwunden adressierte, wie es seine künstlerischen Gestaltungsfreiheiten unter Beweis stellte.¹⁰⁷ Wie schon bei *Underworld* und *Mao II* war es auch dieses Mal ein Pressefoto, das DeLillo als Inspiration und Leitmotiv diente. Dessen ikonischer Status gründet nicht zuletzt auf dem heftigen Proteststurm, der die Veröffentlichung begleitete. Drews Bild, das nur einen Tag nach den Anschlägen in der *New York Times* erschienen war, wurde als voyeuristisch und obszön empfunden. Nachdem es in zahlreichen anderen US-amerikanischen Zeitungen veröffentlicht und unzählige Male um die Welt geschickt worden war, wurde es, in einem Akt der Selbstzensur, aus den nationalen Medien verbannt. „Falling Man“ avancierte zu jenem Bild, „das dem traumatischen und verstörenden Charakter des Attentats vom 11. September am nachhaltigsten Ausdruck zu verleihen schien“ (Jahn-Sudmann 2010:158-159). Dabei war Drews extrem stilisierte Fotografie nur eine von vielen Darstellungen von „Fallenden“, die nicht Teil des offiziellen, visuellen 9/11-Narrativs sein sollten: „the image of the falling figure has defined the limits of post-9/11 remembrance“ (Gross/Snyder-Körper 2010:376).¹⁰⁸ Die Bilder der Herabstürzenden erwiesen sich als „the most powerful and controversial afterimages of the attacks, returning prominently in artistic responses to the event, but at the same time subject to divisive debates over artistic and journalistic but also [...] the moral limits of representation“ (Gross/Snyder-Körper 2010:375).

In der Gegenwartskunst gewann diese ästhetisch-moralische Krise beispielhafte Sichtbarkeit in der Beseitigung von Eric Fischls Bronzeplastik *Tumbling Woman* (2002) aus dem Rockefeller Center, der vorzeitigen Beendigung der Ausstellung *Falling* (2002) von Sharon Paz im Jamaica Center for the Arts, der Entfernung des Gedichts „Photograph from September 11“ (2005) von Wislawa Szymborska aus der Installation Jenny Holzers im 7 WTC und der Kritik Michael Bloombergs an Kerry Skarbakkas Performance *Life Goes On* (2005) als „nauseatingly offensive“. Diese Arbeiten riefen die tragische

¹⁰⁷ DeLillos Wahl dieser kontrovers diskutierten Fotografie ist in den Rezensionen teilweise ebenso wenig gewürdigt worden, wie seine Darstellung der Ereignisse im Flugzeug und den Türmen des World Trade Centers. Dagegen wurde der Roman für seine Darstellung der Alltagswirklichkeit einer New Yorker Familie kritisiert, weil dieser Rückzug ins Private dem Ausmaß der Katastrophe nicht gerecht würde (siehe dazu auch die folgende Diskussion der Rezensionen Kakutanis und Woods).

¹⁰⁸ Zur Selbstzensur der Medien bezüglich der Bilder der Herabstürzenden siehe Gross/Snyder-Körper (2010:376), Raspe (2008:370) sowie den *Esquire*-Artikel von Tom Junod zu Drews Fotografie (2003:online).

Verzweiflung in Erinnerung und ließen sich nur schwer mit dem nationalistischen Narrativ heroischer Selbstbehauptung vereinbaren, wie es in Thomas E. Franklins populärer Fotografie *Raising the Flag at Ground Zero* (2001) zur Geltung kam. Die Debatte um eine angemessene Erinnerungskultur wurde kontrovers geführt und polarisierte. Das brachte auch Eric Fischl in seinem Statement anlässlich des Wettbewerbs zur Gestaltung des *National September 11 Memorial and Museum* zum Ausdruck. In der *New York Times* kritisierte der Künstler die symbolische Überhöhung der Zwillingstürme in den Entwürfen, durch die er ein Gedenken der menschlichen Tragödie verhindert sah.

They do not speak of the cruelty and the horror, of the vulnerability and desperation, of the valor and sacrifice. Above all, they fail to capture the destruction and injustice. In fact, these sanitized designs could be memorials to anything almost anywhere. [...] By trying to honor the buildings' footprints, and by placing the intimate and sacred memorial spaces underground, covered with a false sense of tranquility, they are regrettably doing what the attack did to the people inside: making them disappear. Not only is the coffin being put in the ground, the tombstone is being buried along with it. (2003:online)

Wie ein Über- und Weiterleben – vor allem aber ein *Zusammenleben* – angesichts der tragischen Katastrophe möglich sein kann, das steht, ganz im Sinne Fischls, im Mittelpunkt von *Falling Man*. Waren sich die Rezensenten auch uneins in der Frage, wie gut DeLillo dies gelungen sei, so stellten sie doch mehrheitlich fest: „[H]is new novel is a surprisingly earnest and straightforward inquiry into the emotional effects of the attacks on the lives of victims and survivors“ (Kirsch 2007:online). Gleichzeitig, das ist ebenso klar, stellt DeLillo mit der erfundenen Performance Janiaks die Grenzen des Zeigbaren, die Fischel so eindringlich kritisiert, zur Verhandlung und reflektiert die Rolle des Künstlers und der Kunst in der Bewältigung gesellschaftlicher und politischer Krisen. So begründet auch Sam Anderson die zentrale Bedeutung des Pressefotos für den Roman:

DeLillo [...] has built his novel around a neat symbol of the problem of the very existence of 9/11 art. [...] *Falling Man* [the photo], in other words, raises all the relevant questions about *Falling Man* [the novel]: Too soon? Too painful? Suitably reverent? Overly reverent? Exploitative? Healing or wounding? Which should we prefer? And what can art possibly add to an event we've already experienced and reexperienced so often? (2007:online)

Die ekphrastische Darstellung fokussiert jene Frage, mit der sich alle künstlerischen (Re)Präsentationen des 11. Septembers, ob visuell, verbal, plastisch oder performativ, konfrontiert sehen und die gleichzeitig einen Anspruch an sie formuliert: „Können Geschichten, können Bilder heilen?“ (Waitz 2015:224). Als „fictional re-enactments necessary for cultural catharsis and healing“ (Däwes 2010:495), sei es Aufgabe der Kunst,

Repräsentationsformen zu entwerfen, die einen neuen Zugang zum traumatischen Ereignis eröffnen und Heilungsprozesse katalysieren. Es herrscht überwiegend Einigkeit in der Sekundärliteratur, dass sich die Funktion des ekphrastischen Darstellungsmodus in der Bewältigung des kollektiven Traumas erschließt. Damit erhält der Wettstreit der Künste einen spezifischen Zuschnitt: Nicht nur wird er, wie Anderson bereits deutlich macht, im Bewusstsein der übermächtigen Konkurrenz der Bildmedien ausgetragen, von der die Performance als Neuinszenierung der Fotografie Drews ja selbst zeugt. Er richtet sich auch an einem ästhetischen Wirkungskonzept aus, dessen „reinigende“ (und damit befreiende und heilende Kraft) unweigerlich auf das aristotelische Katharsis-Konzept verweist, auf das gerade in der Diskussion um die Performance-Kunst der 1960er und 1970er Jahre verstärkt zurückgegriffen wurde (Lüthy 2009:199). Damit ist nicht nur ein erster Deutungsansatz für die Fiktionalisierung von Performance-Kunst gegeben. Es lässt sich auch weiter mutmaßen, dass DeLillo den ästhetischen Diskurs in *Falling Man* gerade deshalb als ein so vielstimmiges Zwiegespräch der Künste angelegt hat, um die Frage nach der heilenden Kraft der Kunst nuanciert zu verhandeln. In der DeLillo-Kritik ist, das wurde bereits in der Einleitung deutlich, die literarische Darstellung von Performance-Kunst als Hinwendung zu einer „gestischen Poetik“ interpretiert worden (Duvall 2011:155). Der Literatur wird damit eine vermeintliche Unterlegenheit im Wettstreit der Medien attestiert, die uns speziell im Diskurs über Literarisierung von 9/11 immer wieder begegnet. Denn dieser Diskurs ist bestimmt von „einer besondere[n] Variante des Unsagbarkeitstopos“ (Irsigler/Jürgensen 2012:235). Angesichts der Konkurrenz visueller Massenmedien erscheint einigen Interpreten das (re-)kreative Potenzial der Sprache und die ästhetischen Möglichkeiten des Romans – gerade auch im Hinblick auf eine kathartische Wirkung – erschöpft. DeLillos Darstellung von Performance-Kunst sehen sie von der Hoffnung motiviert, eben dieses Potenzial zu besitzen. Gegen eine solche Lesart spricht allein die Tatsache, dass DeLillo sich als einer der ersten Literat*innen schon kurz nach den Anschlägen zu Wort meldete und seine besondere Rolle als Schriftsteller zur Einordnung und Bewältigung der Ereignisse hervorhob. Schien sich das Ereignis, gerade auch angesichts der Allgegenwart der Bilder, jeder sprachlichen Bewältigung zu widersetzen, so bilanziert DeLillo dennoch in seinem Essay: „But living language is not diminished“ (RF:39). Insofern lese ich seine Darstellung der Performance-Kunst weniger als Zeichen seines nachlassenden Glaubens an die Literatur, den Roman oder die Sprache. Sie steht vielmehr in unmittelbarem Zusammenhang mit der Kontroverse um eine angemessene Erinnerungskultur, in der die

Grenzen des Zeigbaren – auch und gerade für die Kunst – ausgelotet werden und die Rolle von Kunst und Künstler*innen in der Bewältigung der Krise zur Diskussion steht.

Es liegen ebenso Arbeiten zu *Falling Man* vor, die das Verhältnis von Literatur und Performance nicht Antagonismus, sondern als Allianz deuten. Demnach würden die Künste unter dem Eindruck von 9/11 gemeinsam und gleichberechtigt ein poetologisches Ziel verfolgen, nämlich die Erzeugung einer kathartischen Wirkung – auch wenn diese Wirkung nach Aristoteles allein der Tragödie zugeschrieben werden kann. So schreibt Jaqueline Zubeck:

What is the role of art after 9/11? Performance artists seem to speak for the author, in their courageous, difficult, and bodied-forth art, living up to the call for answerability and a prosaic engagement in life and art. Like Don DeLillo, they continue to electrify, challenge, and speak to us, calling forth our pity and fear, and providing the experience of catharsis that helps us to be whole again. (2016:125)

Zubecks Ansatz bestätigt die Beobachtung, dass Performances als kathartische Rituale aufgefasst werden bzw. auf Katharsis angelegt sind (Lüthy 2009:200f). Mit der Übertragung des Katharsis-Konzepts auf Performance-Kunst, wie auch der vergleichenden Betrachtung von Literatur und Performance stellt sich aber die Frage, inwiefern nicht „jede kathartische Kunst eine ihr spezifische Katharsis haben müsste: Die *differentia specifica* liegt in den Emotionen, die die jeweilige Kunst erregt und dabei reinigt bzw. wieder beseitigt“ (Seidensticker 2009:9). Um diese Differenzen herauszuarbeiten (sie sind sowohl für den ästhetischen Diskurs, als auch die Grenzüberschreitung, die Janiaks Performance darstellt, relevant), müssen zunächst jene künstlerischen, konzeptionellen und kommunikativen Strukturen aufgezeigt werden, welche die Rezeptionssituation von Performance-Kunst charakterisieren. Sie bilden die Grundlage für die Betrachtung des Verhältnisses von Literatur und Performance-Kunst im Wettstreit der Künste.

7.2 Reale Inszenierung: Die Kunst der Performance

DeLillos Entscheidung, über die Figur eines Performance-Künstlers die Verdrängung des Schicksals der „Jumper“ aus dem öffentlichen Gedenken zu thematisieren, ist kunsthistorisch betrachtet ebenso logisch wie aufschlussreich. Seit ihren historischen Anfängen ist der anarchisch-provokante Impetus ein Kennzeichen dieser Kunstform, der sich in ihrem offensichtlich „gespaltene[n], zwischen Zuwendung und Aggression schwankende[n] Verhältnis zum Publikum“ ausdrückt (Lüthy 2009:204). Handelt es sich bei der Performance Janiak auch um eine frei erfundene, so fügt sie sich dennoch recht nahtlos in die Geschichte dieser Kunst, wie sie sich im 20. Jahrhundert von den Avantgardebewegungen – von Dadaismus, Futurismus und Surrealismus –, bis hin zu ihrer Etablierung als eigenständige Ausdrucksform in den späten 1960er und 1970er Jahren entwickelt hat. Die Aufführungen sind und waren stets darauf angelegt, die Zuschauer*innen zu schockieren, ihre Vorstellungen von Kunst herauszufordern und neue Wege abseits der etablierten Kulturinstitutionen zu finden, um Kunst und Leben in ein neues Verhältnis zueinander zu setzen. Als künstlerische Maßnahmen zur Wiederbelebung eines gleichmütigen, narkotisierten, entfremdeten oder – wie in *Falling Man* – potenziell traumatisierten Publikums, zeichnen sich Performances dadurch aus, dass sie besonders effektiv das Außerkraftsetzen gültiger Normen und Regeln inszenieren. Normen, die nicht zuletzt auch dazu dienen, die Grenzen von Realität und Fiktion zu markieren. Die Rezeptionssituation ist wesentlich dadurch bestimmt, dass „die Grenzen des ästhetischen Gegenstandes – in diesem Fall der Aufführung oder Performance – im Unklaren gehalten werden, wodurch eine Zone der Unbestimmtheit entsteht, die auf die Situation ausgreift, in der das Ereignis stattfindet“ (Rebentisch 2013:74). Im Kontext einer Theorie der ästhetischen Erfahrung von Performance-Kunst wird dieser Rezeptionssituation das Potenzial zugesprochen, eine „Schwellen- oder Krisenerfahrung“ zu evozieren, die „zu einer Transformation desjenigen führen kann, der die Erfahrung durchlebt“ (Fischer-Lichte 2003:139). In diesem Sinne wird auch Janiak Performance als Krisenerfahrung mit potenziell kathartischer Wirkung gedeutet: „In the disturbing, transgressive art that DeLillo’s performance artist Falling Man produces, an art that invokes (and perhaps transcends) Drew’s forbidden image of 9/11, the possibility for a degree of healing arises“ (Duvall 2011:167). Als „Hüter von New Yorks traumatisiertem kollektiven Bewusstsein“ (Rickli 2009:115), widme sich Janiak gezielt dessen Erforschung und seine Kunst, „whether definable as truth or lie, ultimately provides a small bit of solace“ (Duvall 2011:167). Janiak Kunstereignis bricht

unvermittelt in das städtische Alltagsgeschehen ein, und seine performativen Sprünge erscheinen den Passanten als „Flashbacks“, als Wiederkehr traumatischer Erinnerungsfragmente, die sich, eben weil sie sich unfreiwillig einstellen, der Kontrolle durch das erlebende Subjekt entziehen:

He brought it back, of course, those stark moments in the burning towers when people fell or were forced to jump. [...] There were people shouting up at him, outraged at the spectacle, the puppetry of human desperation, a body's last fleet breath and what it held. It held the gaze of the world, she [Lianne] thought. There was the awful openness of it, something we'd not seen, the single falling figure that trails a collective dread, body come down among us all. (FM:33)

Als Krisenerfahrung stellt sich auch Liannes ästhetische Erfahrung der Performance dar, die zutiefst irritiert und schockiert auf Janiaks Aufführung reagiert. Panisch ergreift sie schließlich die Flucht, als sie Zeugin von Janiaks Sprung an den Bahngleisen wird. Dabei ist hervorzuheben, dass sie, trotz aller Vorbehalte gegenüber der Performance, ihr beiwohnt, ihr Verbleiben reflektiert und ihre Furcht, anders als bei der ersten Begegnung mit ihm, überwindet. Lianne wird auf diese Weise nicht nur als Kunstliebhaberin ausgewiesen; sie erscheint auch als eine Art weiblicher Perseus, dessen „größte Tat [...] vielleicht nicht darin [bestand], daß er die Medusa köpfte, sondern daß er seine Furcht überwand und auf das Spiegelbild des Kopfes im Schild blickte. Und war es nicht gerade diese Tat, die ihn befähigte, das Ungeheuer zu enthaupten?“ (Kracauer 1975:396). Genauso vermittelt wie Perseus' Blick auf den Kopf der Medusa erscheint, reflektiert Lianne über die Performance des Falling Man die schrecklichen Bilder und das Schicksal der „Jumper“. Dabei ist es ihre Furchtlosigkeit, oder besser, ihre Bereitschaft, mitdenkend zu partizipieren und sich emotional zu beteiligen, die ihr im Kontext des weiteren Romangeschehens letztlich einen Weg aus der Krise aufzeigen. Gegen Ende der Erzählung ist sie es – und nicht Keith, der eigentliche Überlebende der Anschläge –, der ein Weg zurück in ihr Leben vor der Katastrophe möglich scheint: „She was ready to be alone, in a reliable calm, she and the kid, the way they were before the planes appeared that day, silver crossing blue“ (FM:236). Insofern sich hier eine Überwindung der (potenziell traumatischen) Krisenerfahrung andeutet, stellt sich in der Tat die Frage, inwiefern Performances auf Katharsis angelegt sind bzw. eine kathartische Wirkung haben?

Mit kaum einer anderen Kunstform ist die Entgrenzung der Gattungen so sichtbar und entschieden vorangetrieben worden wie mit der Performance-Kunst. Als künstlerisches Genre lässt sie sich nur vage definieren und bietet ein vielfältiges

Spektrum von Spielarten, so dass die Grenzen zu anderen künstlerischen Praktiken, wie Body Art, Aktionskunst oder Happening, oft fließend sind.

Es liegt in ihrer Natur, dass sie [Performance-Kunst] sich präziseren oder einfacheren Definitionen entzieht, die über die simple Erklärung hinausgehen, dass es Live-Kunst von Künstlern ist. Jede strengere Definition würde die Möglichkeiten der Performance unmittelbar negieren. Denn sie bezieht ihr Material freimütig aus allen möglichen Disziplinen und Medien – Literatur, Poesie, Theater, Musik, Tanz, Architektur und Malerei, ebenso wie Video, Film, Dias und Geschichten – und setzt dies in allen denkbaren Kombinationen ein. Tatsächlich besitzt keine andere künstlerische Ausdrucksform ein solch grenzenloses Manifest, denn jeder Performer schafft seine oder ihre Definition in dem speziellen Vorgang und der Methode der Aufführung. (Goldberg 2014:8-9)

Doch selbst in Anbetracht dieses weiten Spektrums an Gestaltungsmöglichkeiten lassen sich medienspezifische Charakteristika herausarbeiten, die dazu beitragen, DeLillos erfundenen Performance-Akt kunsthistorisch zu kontextualisieren. Janiak schafft mit seiner Performance, in der er sich physisch wie psychisch nur schwer zu ertragenden Grenzzuständen aussetzt, eine aufgeladene Rezeptionssituation, die charakteristisch für die Kunstform und paradigmatisch für die Entgrenzungstendenzen in der Gegenwartskunst ist. Seine dramatische Aufführung steht in der Tradition einer Form von Performance-Kunst, deren schockierende Wirkung primär auf den Einsatz von Gewalt und Verletzung zurückzuführen ist. Denn mit seinen riskanten Sprüngen nimmt Janiak bewusst reale Gefährdungen in Kauf und geht an die Grenzen des körperlich Erträglichen, wie dies so oft der Fall ist – ob nun bei Chris Burden, Vito Acconci, Marina Abramovic, den Künstlern des Wiener Aktionismus oder auch DeLillos fiktiver Körperkünstlerin Lauren Hartke. Die Interaktion mit dem Publikum wird durch die Arbeit des Performers mit seinem Körper als Medium, der in seiner Materialität und Gegenwärtigkeit ausgestellt wird, auf eine neue Grundlage gestellt. Denn der performative Akt, der in der Regel zugunsten einer kritischen Reflexion identitätspolitischer oder gesellschaftlicher Verhältnisse vollzogen wird, stellt sich als Überlagerung von realer und symbolischer Handlung dar (dies wird besonders im häufigen Rückgriff auf rituelle Praktiken deutlich): „Der reale und symbolische Körper berührten sich, indem die Aktionen nicht nur repräsentiert wurden, sondern sich am konkreten Körper vollzogen“ (Lüthy 2009:204). Performances, die wie Janiaks als inszenierte Aufhebung der Differenz von realer und symbolischer Gewalthandlung konzipiert sind, sind darauf angelegt, das Publikum in physische, seelische und moralische Bedrängnis zu bringen und starke emotionale Spannungen zu erzeugen – „Spannungen im Inneren des Künstlers, zwischen Künstler und Betrachter sowie im

Inneren des Betrachters“ (ebd.:199). Die so hergestellte Rezeptionssituation ist nicht nur von einer grundsätzlichen Offenheit gekennzeichnet, insofern sie „zu kaum kontrollierbaren Verstehensvollzügen“ (ebd.:201) führt; ihre reinigende Wirkung kann auch ganz unterschiedlich aufgefasst werden.

Entweder wurde sie als Reinigung von genau den Emotionen verstanden, die von der Performance erzeugt wurden, das heißt als Abreaktion oder aber Abhärtung. Gegensätzlich dazu konnte die produzierte Emotionalität als aufrüttelnde Schockerfahrung erfahren werden, die vom Zustand innerer Leere und Entfremdung befreite. Eine dritte Variante erkannte den Sinn der Performance in der Sensibilisierung für diejenigen Körper- und Seelenzustände, von denen die Performance handelte. Darin spiegeln sich dieselben Lesarten, die auch der Kernsatz der aristotelischen Katharsis-Lehre, die Tragödie erreiche eine Katharsis der Emotionen, erlaubt. Denn auch darunter konnte man dreierlei verstehen: die Reinigung *von* den Emotionen, die Reinigung *durch* Emotionen oder aber die Reinigung *der* Emotionen. (2009:202)

Verdeutlicht der Rückbezug auf das aristotelische Katharsis-Konzept auch, wie sehr Performance-Kunst eine Öffnung der bildenden Kunst in Richtung Theater bedeutet, so sind die strukturellen Differenzen zwischen ihnen dennoch erheblich. Das gilt auch für die Anwendung eines psychoanalytischen Katharsis-Begriffs, der eine vergleichende Betrachtung von Performance-Kunst und psychoanalytischer Therapie nahelegt und gerade im Hinblick auf die Dominanz des Trauma-Konzepts als kulturellem Deutungsmuster für die Interpretation von *Falling Man* attraktiv scheint.¹⁰⁹ Demnach werden Performances als „kathartische Kuren“ aufgefasst, die es Zuschauer*innen und Performer*innen gleichermaßen ermöglichen, „das in ihrem Unbewußten Aufgestaute oder Verdrängte hervorzuholen und abzuführen“ (2009:220). Ich folge Lüthy in seiner Einschätzung, dass beide Katharsis-Konzepte wenig geeignet sind, um die spezifischen künstlerischen Strukturen von Performances zu fokussieren, die Eigenart und Wirkung dieser Kunstform charakterisieren. Denn sie sind wesentlich durch die Entgrenzung von tatsächlicher und symbolischer Gewalthandlung bzw. von realem Ereignis und inszenierter Darstellung bestimmt, und verhalten sich damit gegenläufig zu jener Rezeptionssituation, die Aristoteles für das Vergnügen an tragischen Gegenständen voraussetzte. Eine kathartische Wirkung wird erst durch die „ontologische Differenz von Abbildung und Realität als auch [...] die ästhetische Distanz, die durch die Verwandlung von Realität in Kunst entsteht“, hervorgerufen (Seidensticker 2009:3-4). Die Aufhebung dieser Differenz bzw. Distanz jedoch bestimmt DeLillo als zentrales künstlerisches

¹⁰⁹ Zur Kritik der Anwendung des Katharsis-Konzepts auf die psychoanalytische Praxis siehe Lüthy (2009:219ff).

Anliegen Janiaxs. Dies wird auf verschiedenen Ebenen der ekphrastischen Darstellung deutlich: In der *Anlage der Ekphrasis*, die sich in drei Passagen gliedert, in der *spezifischen Perspektivierung und narrativen Struktur*, welche die Fiktionalisierung der ästhetischen Erfahrung Liannes auszeichnet, und in der *Darstellung der konzeptuellen Idee* der Performance. Auf diese Weise werden die Ambivalenzen, die Performances als „reale Inszenierungen“ auszeichnen, stärker hervorgetrieben. Dem ekphrastischen Darstellungsmodus kommt hingegen die Funktion zu, sie durchzuarbeiten. Diese Ambivalenzen zeichnen Performance-Kunst ebenso aus, wie sie konstitutiver Bestandteil des Entgrenzungsprozesses in der Gegenwartskunst und damit zentraler Verhandlungsgegenstand des ästhetischen Diskurses sind.

7.2.1 Die Fiktionalisierung der ästhetischen Erfahrung der Performance

DeLillo rückt die Tendenz zur Entgrenzung der künstlerischen Aufführung hin zu einer „Wirklichkeitserfahrung“ mit jeder Schilderung der Performance Janiaxs stärker in den Vordergrund. In der ersten kurzen Passage an der Grand Central Station – sie umfasst kaum eine Seite – wird der Falling Man, einer Momentaufnahme gleich, kopfüber hängend im „Freeze“ seiner stilisierten Pose vorgestellt. Lianne identifiziert ihn sogleich als Künstler, als „performance artist known as Falling Man“ (FM:33). Im Mittelpunkt dieser ekphrastischen Darstellung steht der „signature stroke“ des Künstlers, mit dem der Aufführungscharakter der Performance, ihr Status als „little theater piece“, hervorgehoben wird (ebd.:33). Die abschließende Pose, die das Ende der Performance markiert, fungiert als deutliches „Fiktionssignal“, um das dargestellte Ereignis, d.h. den quasi-suizidalen Sprung, „im Modus des Als-Ob zu präsentieren“ (Iser 2014:41). In der zweiten Passage hingegen, der ausführlichen Fiktionalisierung der ästhetischen Erfahrung, steht die *Tilgung* dieses Fiktionssignals ganz im Vordergrund. Hier perspektiviert DeLillo über Lianne als Reflektorfigur Janiaxs Anliegen, Voraussetzungen zu schaffen, die den Aufführungscharakter seiner Darstellung grundsätzlich verschleiern. Im Verlauf ihrer Betrachtung erschließt sich Lianne, dass die Performance an den Bahngleisen für die im Zug vorbeifahrenden Passagiere konzipiert ist. Für jene muss allerdings, aufgrund ihrer Perspektive und der dadurch potenzierten Flüchtigkeit der Darstellung, vollends unklar bleiben, ob sie *Zuschauer*innen* einer künstlerischen Aufführung oder *Zeug*innen* eines Unglücks sind:

Then she began to understand. Performance art, yes, but he wasn't here to perform for those at street level or in the high windows. He was situated where he was, remote from station personnel and railroad police, waiting for a train to come, northbound, this is what he wanted, an audience in motion, passing scant yards from his standing figure. She thought of the passengers. The train would bust out of the tunnel south of here and then begin to slow down, approaching the station at 125th Street, three-quarters of a mile ahead. It would pass and he would jump. There would be those aboard who see him standing and those who see him jump, all jarred out of their reveries or their newspapers or muttering stunned into their cell phones. These people had not seen him attach the safety harness. They would only see him fall out of sight. [...] There was one thing for them to say, essentially. Someone falling. Falling man. (FM:164-165)

Für die Zugpassagiere soll sich die ästhetische Erfahrung als Wirklichkeitserfahrung darstellen, die sich, zumindest in den Reaktionen, die sie auslöst, potenziell analog (und damit als Wiederholung) zu den Ereignissen vom 11. September verhält. So fragt sich Lianne, ob Janiak damit rechnet, dass die Zugpassagiere zu ihren Telefonen greifen, „to spread the word this way, by cell phone, intimately, as in the towers and in the hijacked planes“ (ebd.:165). Mit dieser spezifischen Inszenierung der Performance für die Zugpassagiere hebt DeLillo hervor, dass sich die Performance als unmittelbares Ereignis darstellen soll, das den „je gegenwärtige[n] Moment in seiner Totalität wie Zeitlichkeit zur einzig adäquaten Möglichkeit von Wirklichkeitserfahrung überhaupt erklärt“ (Almhofer 1986:14). Performances stellen als flüchtige und situative Darstellungen eine Absage an den klassischen Repräsentationsanspruch der Kunst dar, da mit ihnen keine fixier- und tradierbaren Artefakte geschaffen werden. Im Gegensatz zum klassischen Werkbegriff kann sich das spezifisch Ästhetische hier gar nicht in der Materialität des Gegenstandes manifestieren, sondern rein relational, im Wechselbezug zu einem erfahrenden Subjekt. Was geschaffen wird ist „einmalig und unwiederholbar: ein Ereignis“ (Fischer-Lichte 2003:145). Janiak will seine Kunstaktion ganz im Hier und Jetzt verortet wissen und treibt mit der Aufhebung von Bühnen- und Zuschauerraum die Auflösung einer angemessenen ästhetischen Distanz zwischen Performer*in und Zuschauer*in zugunsten einer Nivellierung von Kunst und Leben voran. In ihrer Plötzlichkeit, Kürze und Tatsächlichkeit erscheint das performative Geschehen übernahm und darauf angelegt, Gefühle von Faszination, Schrecken, Entsetzen und Angst zu evozieren, um „zu einer Veränderung des körperlichen Zustands des Zuschauers [zu] führen – seines physiologischen, energetischen, affektiven und motorischen Zustands“ (ebd.:147). Die Ungewissheit und das Unverständnis, mit dem die Schüler*innen und Anwohner*innen auf Janiaks Vorbereitungen zur Performance an den Gleisen reagieren – so wird ihm zugerufen: „What you doing?“ und „You don't be here.“ (FM:163, 164) –

erscheinen aus der Perspektive der Zugpassagiere damit ebenso getilgt, wie das Fiktionssignal der abschließenden Pose, die sie nicht zu sehen bekommen.

Janiaks konzeptueller Plan, den letzten Sprung ohne Sicherheitsseil auszuführen, markiert schließlich den Höhepunkt jener Logik der Entgrenzung, die seine Performance-Kunst auszeichnet. Diese konzeptuelle Dimension der Performance wird in der dritten und damit abschließenden ekphrastischen Passage weiter ausgeleuchtet. Mit den Ergebnissen von Lianes Internetrecherche präsentiert DeLillo eine Fülle von Informationen, die über die Grenzen der klassischen Kunstbeschreibung hinausgehen und ihm die Möglichkeit einer kunstkritischen Kontextualisierung bieten. Sie eröffnen Lianne und den Romanleser*innen einen weiteren „Blick hinter die Kulissen“. Wesentliche konzeptuelle Aspekte werden mittels des fiktiven dokumentarischen Materials, der Fotografien, Zeitungsberichte und Interviews, herausgestellt. Mit dem Verweis auf Medienberichte und Äußerungen des Bruders Janiak bestimmt DeLillo die Straße als alleinige Bühne des Performers. Er unterstreicht dies, indem er Janiak eine Einladung des Guggenheim Museums ausschlagen lässt, dort zu vorher bestimmten Zeiten vom Gebäude zu springen. Damit nimmt DeLillos erfundener Performance-Künstler eine ungleich radikalere Position ein als sein realer Counterpart, der Performer und Fotograf Kerry Skarbakka. Für dessen Performance *Life Goes On* (2005), die er explizit im Gedenken an die Opfer der Anschläge vom 11. September ausführte, sprang Skarbakka vom Museum of Contemporary Art in Chicago und ließ die Sprünge fotografisch dokumentieren und medial begleiten (die Fotos sind das zentrale Element seiner performativen Arbeiten). Janiak hingegen lehnt jede fotografische Dokumentation seiner Sprünge ab und weigert sich, gegenüber den Medien seine Aktionskunst zu kommentieren: „He had no comments to make to the media on any subject“ (FM:222). Denn diese Form des institutionellen oder medialen Framings würde ihn *als Künstler* und seine Sprünge *als Kunst* identifizieren. Planmäßig aufgeführt ständen die Chancen nicht schlecht, dass sich die Wirkung seiner Performances, wie im Falle Skarbakkas, schnell erschöpft: Hier „reduzierte sich der mimetische Akt dieser Kunstperformance auf die Re-Evozierung eines (ästhetischen) Schocks, nicht mehr“ (Jahn-Sudmann 2010:167). Nur indem Janiaks Kunst unvermittelt in die alltägliche Lebenswelt einbricht, kann sie ihre schockierende Wirkung bewahren und als Krisenerfahrung das Publikum verunsichern.¹¹⁰ Aufgeführt in einem Kunstraum, würde seine Performance die Rezipient*innen von vornherein dazu auffordern, der performativen Handlung neue Bedeutungsdimensionen

¹¹⁰ Insofern ist Versluys zu widersprechen, der Janiak als Alter Ego Skarbakkas bezeichnet (2009:22).

zuzuschreiben, die deren schockierende Wirkung im Kontext einer metareflexiven Betrachtung eindämmen. Mit dem geplanten Suizid schreibt DeLillo dem Entgrenzungsprozess eine Tendenz zur Radikalisierung ein, die den Performance-Künstler zum unheimlichen Doppelgänger der Terroristen macht. Oder machen würde. Denn bevor es zur Umsetzung seiner konzeptuellen Idee eines inszenierten Realtots kommt, macht Janiak das Leben einen Strich durch die Rechnung: Er verstirbt an einem Herzleiden. Die Diskrepanz zwischen konzeptuellem Plan und tatsächlichem Verlauf entbehrt nicht einer gewissen Ironie, treibt sie doch die Paradoxie des Konzepts einer Angleichung von Kunst und Leben auf die Spitze. In jedem Fall markiert das Ausbleiben der letzten Performance ebenso die konzeptuelle Dimension der künstlerischen Arbeit, wie die Grenzen des ästhetischen Diskurses. Erst in der Zusammenstellung der fiktiven dokumentarischen Zeugnisse kann die konzeptuelle Dimension der Performance Kontur gewinnen, wodurch sich ihr flüchtiger Charakter als Kunstereignis verliert und sie in die symbolische Ordnung der Literatur als einem klassischen Repräsentationssystem überführt wird.

Es mag dieser konzeptuellen Ausrichtung der Performance geschuldet sein, dass in der Sekundärliteratur weniger die Ambivalenzen der Grenzaufhebung im Vordergrund stehen, wenn es darum geht, das transgressive, kathartische Potenzial der Performance Janiaks zu analysieren. Statt die gezielte Destabilisierung des Verhältnisses zu fokussieren, wie sie sich mit der Perspektivierung durch die Reflektorfigur Lianne darstellt, werden vor allem jene künstlerischen Strukturen von Performance-Kunst herausgearbeitet, die so bedeutsam für die *Aufhebung* der Differenz von Realität und Inszenierung, von Kunst und Leben, sind. So heben Interpretationsansätze, die eine kathartische Wirkung zu begründen suchen, die Ereignishaftigkeit der Darstellung, die Verkörperung der vollzogenen Handlung und die Rolle des Publikums als Zeug*innen hervor.

Janiak's art [...] carries with it an element of witness precisely because of its effect on the unsuspecting audience: Janiak's art, in other words, allows his viewers themselves to become witness of the horror. Rather than simply represent what happened when people jumped from the World Trade Center, Janiak's art extends the moment of 9/11 into the present. By doing so, DeLillo suggest that his imagined performance artist creates an act commensurate with the tragedy. (Duvall 2011:161)

Auch Zubeck lokalisiert die heilende Kraft der Performance-Kunst wesentlich im Moment unmittelbarer Gegenwärtigkeit und Verkörperlichung:

Falling Man's torment communicates itself as wonder and horrified engagement for the audience who cannot turn away from his non-mediated performance. His vivid fall communicates to them and for them the pinprick particularity of the 'worst day' and frames its tragic encounter by way of their own associations with 9/11. [...] In his performance, Janiak brings the actual person and his awful descent back to the present tense, in the space of his own body in free fall. (2017:110-111)

Diese Interpretationsansätze bestätigen Lüthy Beobachtung, dass Performance-Kunst gerade dann eine kathartische Wirkung zugeschrieben werden kann, wenn einzelne Elemente aus dem konzeptuellen Gesamtgefüge herausgelöst werden. Ihnen wird dann „die Kraft zugeschrieben, Emotionen abzuführen oder aber innere Erstarrungen aufzubrechen“ (2009:210). Nicht zuletzt bestätigen diese Interpretationsansätze eine grundsätzliche Einsicht der Traumaforschung: „Trauma cannot be represented; it manifests itself through testimony, a performative or non-representational mode of articulation“ (Gross/Synder-Körper 2010:373).

Begründet die Ereignishaftigkeit der Performance auch primär ihre Schockwirkung, zeichnet sich Liannes ästhetisches Erleben doch wesentlich dadurch aus, dass sie den Doppelcharakter der Performance als reale Inszenierung reflektiert. Die Ambivalenzen der Grenzaufhebung strukturieren die Darstellung ihrer ästhetischen Erfahrung und die Pointe dieser ekphrastischen Passage erschließt sich auch hier über die hohe selbstreflexive Potenz des Darstellungsmodus. Erzähltechnisch wird dies nicht nur durch Liannes „gedoppelten“ Betrachterinnenstandpunkt umgesetzt, der sie einerseits in unmittelbare Nähe zum Falling Man selbst setzt, „with no one closer to him than she was“ (FM:168). Der spezifische Ausblick, der sich ihr hier bietet, erlaubt es ihr, die Inszenierung des Sprungs für die Zugpassagiere (und damit die konzeptuelle Dimension der Performance) zu reflektieren. DeLillo bricht die Gegenwärtigkeit des Augenblicks, die so wesentlich die ästhetische Erfahrung als Wirklichkeitserfahrung bedingt, zudem durch die Segmentierung der Erzählstruktur, die den Roman als Ganzen, wie die Ekphrasis, auszeichnen (dazu später mehr). Die Erzählung teilt sich mit der Schilderung des Heimwegs von Keith und Justin und Liannes ästhetischer Erfahrung der Performance in zwei, zeitlich parallel verlaufende Handlungsstränge, so dass sich die Augenblickserfahrung des Kunstereignisses aus Leser*innenperspektive in der Hin- und Herbewegung des sprunghaften Erzählverlaufs zergliedert. Die ekphrastische Darstellung steuert nicht auf direktem Wege auf ihren Höhepunkt, den Sprung, zu, sondern setzt immer wieder aus und eröffnet den Leser*innen einen multiperspektivischen Blick auf das Handlungsgeschehen. Dieser Eindruck wird durch Ellipsen noch verstärkt; so wissen

wir Leser*innen bereits vor Abschluss der ekphrastischen Passage, dass Lianne kurz nach ihrer Begegnung mit dem Falling Man auf Keith und Justin an der nächsten Kreuzung treffen wird. Die – wenn auch temporäre und höchst fragile – Familienzusammenführung bildet den Schlussakkord der Ekphrasis: In der Masse der Passanten erscheinen Keith und Justin Lianne plötzlich als Lichtblick, „bright with urgent life“ und „undisguised“ (FM:170), so dass sich die schockierende Wirkung der „Wirklichkeitserfahrung“ in der Geborgenheit des familiären Zusammenhalts auflöst. Die Auflösung der durch die Performance erzeugten Spannungen ist damit allerdings auf die Eben der Narration der Erzählung verlegt und erfolgt nicht im Rahmen der Fiktionalisierung ästhetischer Erfahrung. Hier werden die Möglichkeiten der Literatur zur Gestaltung eines dramatischen Handlungsverlaufs und der Erzeugung einer kathartischen Wirkung ausgespielt, da Performances selbst keine narrative Dimension entfalten, sondern „strukturelle Anordnungen für sich darin ereignende Interaktionen“ sind (Lüthy 2009:205). Die kathartische Wirkung der ekphrastischen Passage erschließt sich nicht über die effektvolle Inszenierung einer spektakulären Handlung, sondern in eben jenem kunstvollen Erzeugen und Lenken der Emotionen durch den dramatischen Handlungsverlauf, der von Aristoteles schon für die Tragödie gefordert wurde. Das ästhetische Erleben der Performance dagegen zeichnet sich durch eine „Lücke in der Kommunikationsstruktur“ aus, die sich aus dem Spannungsfeld der „Übersichtlichkeit der Handlung“ und der „Opazität der Aktion“ (ebd.:209-210), zwischen dem äußeren und inneren Zusammenhang des Geschehens, ergibt. Während die performative Handlung Janiaks offenkundig und überschaubar ist, gewährt sie keinerlei Einblicke in seine Beweggründe, die tiefere Bedeutung des sich vollziehenden Ereignisses oder erlaubt es dem Publikum, sich mit dem Performer als „tragischem Helden“ zu identifizieren. Die Einblicke, die sich drei Jahre später mit der Internetrecherche Lianne einstellen, sind auch eher dazu geeignet, diese Lücke weiter hervorzutreiben, als sie zu schließen. Entsprechend bilanziert Lianne:

The man eluded her. All she knew was what she'd seen and felt that day near the schoolyard, a boy bouncing a basketball and a teacher with a whistle on a string. She could believe she knew these people, and all the others she'd seen and heard that afternoon, but not the man who'd stood above her, detailed and looming. (FM:224)

Auf der Ebene der literarischen Darstellung stellt sich die „Lücke in der Kommunikationsstruktur“ dann ganz buchstäblich als jene zwischen den einzelnen Absätzen, Texteinzügen und Zeilenumbrüchen dar, welche die verschiedenen

Perspektiven, Reflexionen und Assoziationen markieren. Die ambivalenten Reaktionen jedenfalls, die DeLillo bezüglich Janiaks Kunst schildert, sind maßgeblich Produkt dieser „Lücken“. Sie charakterisieren Performance-Kunst als entgrenzte Kunst, die wesentlich durch den Umstand bedingt ist, dass sie, wie Lüthy es formuliert, auf zwei Seiten zugleich agiert:

Die Performance-Kunst agierte auf zwei Seiten zugleich, auf der Seite des Lebens und auf der Seite der Kunst, und sie tat es so, daß sie nicht das eine ins andere überführte, sondern beides so übereinanderlegte, daß das eine nur durch das andere hindurch sichtbar wurde. Performances zielten auf Augenblicke der Berührung, die zugleich eine Einheits- *und* eine Zweierheitserfahrung eröffneten. [...] Indem die Pointen dieser Arbeiten sich vor allem denjenigen Betrachtern erschlossen, die deren Grenzgang zwischen Kunst und Leben erkannten und zu schätzen wußten, stellten sie hohe Anforderungen an die Rezipienten. (2009:228-229)

So stellt sich in der Performance-Kunst eine Rezeptionssituation her, deren Spannungsverhältnis ihre Verwandtschaft mit dem postdramatischen Theater bezeugt (und weniger jene zur klassischen Tragödie). Für beide gilt: „Alles, was sich hier ereignet, ereignet sich immer auch wirklich und nicht bloß fiktiv – und bleibt dennoch Teil eines Darstellungszusammenhangs“ (Rebentisch 2013:74). Die Zuschauer finden sich in einer mindestens ebenso ungewissen Situation wieder, wie der in der Luft schwebende Performance-Künstler: Wohnen sie einer Inszenierung bei, die sie frei sind, zu betrachten oder sind sie Augenzeugen eines wirklichen Geschehens, in das es gilt, zu intervenieren? Die Anwohnerin an den Bahngleisen jedenfalls ruft Janiak drohend zu: „I call nine one one“ (FM:163). Lianne hingegen „tried to understand why he was here and not somewhere else“ (ebd.:163). Sie reflektiert – als Kunstkennerin – das Spannungsverhältnis und ist sich zu jeder Zeit des Aufführungscharakters und Verlaufs der performativen Handlung bewusst. Im Gegensatz zu ihrer ersten Begegnung mit dem Falling Man entscheidet sie sich bewusst dazu, der Performance beizuwohnen: „She did not think of walking away. [...] She did not think of turning and leaving“ (ebd.:163, 164). Sie praktiziert, was in Umkehrung der rezeptionsästhetischen Formel Coleridges als *willing suspension of belief* beschrieben werden kann: Während Rezipient*innen literarischer Fiktionen die Bereitschaft zeigen müssen, ein fiktionales Geschehen auch dann als wahr anzusehen, wenn es fantastisch, unmöglich oder widersprüchlich ist, sind die Zuschauer*innen einer Performance dazu aufgefordert, „die *tatsächlich* vollzogene Handlung als Handlung der Kunst zu begreifen“ (Lüthy 2009:207). Mit der abgewandelten Formel beschreibt Lüthy das „stille Einverständnis“ des Publikums, das

man „sowohl ästhetisch wie juristisch verstehen müsse“ (ebd.:207) und das eine grundsätzliche Gemeinsamkeit der Rezeptionssituation von Performances und anderen Künsten anzeige.

Es gehört zu den Mythen der Performance-Kunst, viele davon seien abgebrochen worden, weil das Publikum eingeschritten sei. Dies geschah höchst selten, und wenn doch, war es zumeist Teil des künstlerischen Konzepts. Performances basierten vielmehr, wie Kathy O'Dell überzeugend argumentiert, auf einem Kontrakt zwischen Künstlern und Betrachtern. Da diesen die spezielle Kunst-Situation der Performance jeweils klar gewesen sei, hätten sie dem Geschehen bis auf ganz wenige Ausnahmen seinen Lauf gelassen. (ebd.)

Gelingt es Lianne auch, in stillem Einverständnis dem Geschehen seinen Lauf zu lassen, so teilt die Mehrheit der Zuschauer*innen diese Rezeptionshaltung nicht. Angesichts der Tatsächlichkeit des Sprungs und des tragischen Geschehens, das er in die Gegenwart zurückholt, sind sie entweder nicht gewillt oder, wie die Zugpassagiere, nicht in der Lage, die performative Handlung unter fiktionalen Vorzeichen zu betrachten. So stellt sich das Ausbleiben der ästhetischen Erfahrung, ein Strukturmerkmal der Ekphrasen DeLillos, hier nicht als Langeweile und Desinteresse, sondern, proportional zum „Realitätsgehalt“ der Darstellung, als empörte und aggressive Reaktion des Publikums dar.

Dem breiteren, mit den Regeln der ‚Kunstwelt‘ nicht vertrauten Publikum hingegen mißlang die ‚willing suspension of belief‘, welche die Performance-Handlungen als Kunsthandlungen etablierten und dadurch erst erträglich und sinnhaft werden ließen, in den meisten Fällen. Sofern es Zeuge von Performances wurde oder – was häufiger geschah – durch die Presse davon erfuhr, reagierte es aufgebracht und ablehnend. (ebd.:229)

Dem breiteren Publikum, wie den offiziellen Behörden – Janiak wird verprügelt und wiederholt wegen „criminal trespass, reckless endangerment and disorderly conduct“ (FM:220) festgenommen –, bleibt verborgen, dass die schockartigen Zustände, in die seine Performances das Publikum versetzen, „jeweils nicht das Ziel [...], sondern lediglich ein Mittel [sind], der Untersuchung die nötige Schärfe zu verleihen“ (Lüthy 2009:223). Obwohl Lianne bewusst den Aufführungscharakter der Performance und ihr Verbleiben am Aufführungsort reflektiert, ist sie dennoch körperlich zutiefst ergriffen von dem, was sie sieht: „Lianne does not so much witness the performance that unfolds before her, as experience it in and through the body“ (Carroll 2013:121). Die Bedeutung der phänomenologischen Dimension ihres ästhetischen Erlebens – und damit auch der Glaube an die dargestellte Welt – bricht sich in Liannes aufmerksamer Beobachtung der technischen Sprungvorbereitungen und Anwohnerreaktionen, ihren Reflexionen

bezüglich des Aufführungsortes und den Rezeptionsbedingungen sowie ihren Spekulationen über mögliche (Publikums)Reaktionen. Deutlich wird hier, dass Performance-Kunst als entgrenzte, voraussetzungsreiche Kunstform „ebenso sehr an das emotionale ‚Mitgehen‘ wie an die kognitive Verarbeitung seitens der Zuschauer [appelliert], ja, die Untrennbarkeit der beiden Verläufe gehörte zu den Grundüberzeugungen der Performance-Kunst“ (Lüthy 2009:221). Würde sich dieser Doppelcharakter auflösen, wäre keine ästhetische Erfahrung möglich. Wie in der Fiktionalisierung der ästhetischen Erfahrung Liannes deutlich wird, löst sich das Spannungsverhältnis von Kunst und Leben hier nicht auf, sondern bleibt bis zuletzt bestehen. Das Performance-Kunst, wie Lüthy schreibt, eine „Einheits- und eine Zweierheitserfahrung eröffnet“ reflektiert Lianne selbst, als sie den Aufführungsort an den Gleisen fluchtartig verlässt: „She was doubled over, like there were two of her, the one who’d done the running and the one who didn’t know why“ (FM:169). Insofern ist die ästhetische Erfahrung auch nicht eine reinigende oder befreiende, sondern offenbart einmal mehr jene Lücke in der Kommunikationsstruktur, die Performance-Kunst zu inszenieren sucht.¹¹¹ In Anbetracht der „Unerbitterlichkeit“, die Performances in der Überlagerung von realer und symbolischer Gewalthandlung offenbaren und der Offenheit, in die sie die Zuschauer*innen entlassen, hält Lüthy es sogar für wahrscheinlich, dass Performance-Künstler „es darauf anlegten, Katharsis im Sinne einer kontrollierten Emotionsabfuhr zu verweigern“ (2009:224). Insofern sollten Performances weder als kathartisch wirkende theatrale Aufführungen noch als kathartische Kuren gedeutet werden, sondern als „präzise konzipierte Herausforderungen künstlerischer Normen, die in kritischer Absicht vollzogen werden“ (ebd.:221).

In seiner Darstellung des *Kunstereignisses* als Überlagerung von realer und symbolischer (Gewalt)Handlung reflektiert DeLillo kritisch jene Destabilisierung der Normen zur Differenzierung von Realität und Fiktion, die sich in der Beschreibung der Anschläge als *Medienereignis* niedergeschlagen hat. Das spezifische ästhetische Potenzial von Performance-Kunst liegt in der Inszenierung eines drastischen Grenzanges, im ständigen Ineinanderschlagen realer und inszenierter Momente und der daraus resultierenden Verunsicherung. Mit der konzeptuellen Ausrichtung der Performance wird diese Grenzaufhebung in den Vordergrund gerückt und kommentiert kritisch die

¹¹¹ Diese Lücke bezeugt auch der Begriff der Schwellenerfahrung, der deutlich macht, dass der Zuschauer in einen Zustand versetzt werden kann, „der ihn seiner alltäglichen Umwelt, den in ihr gültigen Normen und Regeln, entfremdet, *ohne ihm immer Wege zu weisen, wie er zu einer Neuorientierung zu gelangen vermöchte*“ (Fischer-Lichte 2003:149, meine Hervorhebung, C.H.).

Dominanz der Bildmedien, deren Bedeutung sich in der kalkulierten Inszenierung der Anschläge als Medienereignis manifestierte. Die Rolle der Massenmedien als „strategischer Verstärker in der Austragung asymmetrischer Konflikte“ wurde mit den Anschlägen vom 11. September für jeden ebenso offensichtlich, wie die Tatsache, dass die Terroristen sich voll auf die Kommunikationsbedingungen des 21. Jahrhunderts einzustellen wussten (Fischer 2007:99). Nur mit Superlativen ließ sich das Erstaunen über die „Ungeheuerlichkeit“ beschreiben, „dass ausgerechnet die Anhänger eines ikonoklastischen Fundamentalismus eines der eindringlichsten Bilder hervorbrachten, mit dem die Welt es je zu tun hatte“ (Jahn-Sudmann 2010:157). Als Medienereignis sind die Terroranschläge vielfach zum Gegenstand kulturtheoretischer Überlegungen gemacht worden. So unterschiedlich die Analysen jeweils auch ausfallen mögen, der Eindruck der Virtualität der Ereignisse markiert in der Regel den Ausgangspunkt weiterer Deutungsversuche.¹¹² Kaum ein Kommentar kommt in diesem Zusammenhang ohne den Verweis auf die populären Katastrophenfilme Hollywoods und ihre imaginären Vorwegnahmen der Anschläge aus: „das Udenkbare, das geschah, war schon Gegenstand der Fantasie, sodass Amerika in gewisser Weise dem begegnete, worüber es fantasierte, und das war die größte Überraschung“ (Zizek 2001:online).¹¹³ Unwirklich erschienen die Bilder also nicht nur, weil sie in endlosen Wiederholungen gezeigt wurden, sondern auch und gerade, weil sie auf unheimliche Weise vertraut erschienen:

Die Wiederholung des oft Gezeigten verstärkte das Gefühl eines unheimlichen Wiedererkennens, denn die Bilder waren zwar nur schwer begreiflich, aber dann doch wiederum vertraut: *deja-vu* in phantastischen Katastrophen- oder Actionfilmen. Sie zwangen aber gerade deswegen umso mehr, sich die Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit unbedingt bewusst zu machen. (Ickstadt 2002:97)

„Sich die Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit unbedingt bewusst machen“ – diese Notwendigkeit stellt sich auch mit besonderer Dringlichkeit in Bezug auf die Live-Art Janiaks, in der, wie in keiner anderen Kunstform, diese Grenzaufhebung unmittelbarer Gegenstand der künstlerischen Darstellung ist und die ihr ästhetisches Potenzial aus eben dieser Verunsicherung bezieht. Die Perspektivierung dieser Grenzaufhebung ist das

¹¹² Zu den Auswirkungen des 11. Septembers auf Grundparadigmen zeitgenössischer Kulturtheorien und den unterschiedlichen Ausdeutungen siehe Poppe/Schüller/Seiler (2009), insb. Thorsten Schüllers umfassende Überblicksdarstellung.

¹¹³ So bezeichnet auch Baudrillard die Anschläge des 11. Septembers als einen „Katastrophenfilm aus Manhattan“ (2003:75). Sowohl Zizek wie auch Baudrillard stellen heraus, dass die weitreichende Bedeutung von 9/11 sich über die symbolische Bedeutung der Terroranschläge erschließt und nicht über das konkrete Ausmaß der Zerstörung oder die Zahl der Opfer.

gestalterische Prinzip der Fiktionalisierung der ästhetischen Erfahrung Liannes, durch die der ästhetische Diskurs seinen spezifischen Zuschnitt erhält. Zweckmäßig ist daher auch die Wahl der personalen Erzählsituation, beinhaltet sie doch, im Gegensatz zu anderen Formen der internen Fokalisierung, die sich hier anbieten würden, ein weiteres Moment distanzierender Betrachtung seitens der Leser*innen. Insgesamt, so lässt sich die Interpretation der ästhetischen Erfahrung Liannes zusammenfassen, zeichnet sich Performance-Kunst weniger durch ihre kathartische Wirkung als ihre metareflexiven Möglichkeiten in der Bewältigung der Krise der Repräsentation aus. Konzipiert als eine Art fortgesetzte Wiederholung stellt sich die Frage, inwiefern diese Möglichkeiten bereits in der Fotografie Drews angelegt sind.

7.3 Inszenierter Schnappschuss: Die Fotografie Richard Drews

Die bewusste Inszenierung der Anschläge als Medienereignis und die symbolpolitische Durchschlagskraft der Bilder stellten ein „Schockerlebnis für die Kunst“ (März 2002:2) dar, dem Karlheinz Stockhausen mit seiner berüchtigten Formulierung vom größten Kunstwerk versuchte Ausdruck zu verleihen. Auch Damien Hirst zog diese Analogie von Kunst und Terror. So sagte er, als er ein Jahr nach den Anschlägen in einem BBC Interview zu den Folgen zu 9/11 befragt wurde: „The thing about 9/11 is that it’s kind of an artwork in its own right. It was wicked, but it was devised in this way for this kind of impact. It was devised visually“ (Allison 2002:online). Beide Äußerungen sind „gescheiterte Versuche, die sinnlich-ästhetische Überwältigung und Größe der Ereignisse vom 11. September auf den Begriff zu bringen“ (Jahn-Sudmann 2010:166). Die Empörung, mit der auf diese Äußerungen reagiert wurde, spiegelt die ablehnenden Reaktionen wider, die auch Drews Fotografie auslöste. Markiert sein Bild auch die Grenzen des Zeigbaren, so tut es dies auf höchst ambivalente Weise – und die empörten Reaktionen sind wesentlich auf diese Ambivalenzen zurückzuführen: Einerseits ist es „Bild des unkündbaren Todes“ (Versluys 2009:23), dessen Eindringlichkeit sich im Wissen um seine Beweiskraft als Fotografie und „Spur eines Wirklichen“ (Dubois 1990:102) umso deutlicher im Bewusstsein niederschlägt. Andererseits scheint das schreckliche Schicksal der „Jumper“ hinter der minimalistischen Symmetrie und kompositorischen Ordnung des Bildes zu verschwinden. Horror, Grauen und Tod erschließen sich, eben weil wir es *nicht* mit einem typischen Katastrophenbild zu tun haben, nur über das entsprechende Kontextwissen. Insofern ist Drews Fotografie für Andreas Jahn-Sudmann „Antizipation der ästhetisch-künstlerischen Praktiken nach dem 11. September oder schlicht das erste Post-9/11-Bild“ (2010:167).

Die strenge Struktur der Fassade, die keinen Horizont der Betrachtung bietet und insofern umso mehr die Person genau an der Schnittlinie zwischen den dunklen Streifen des näheren Nordturms und den helleren Streifen des Südturms in das Zentrum rückt, ihre aufrechte Körperhaltung, das angewinkelte Bein, die eng am Körper anliegenden Arme scheinen *eine* Assoziation nachgerade zu verbieten, nämlich die eines fallenden, in den Tod stürzenden Menschen. Zieht man das kontextuelle Wissen über das Bild ab, enthält es im Grunde nichts, was sein schreckenerregendes Umfeld erahnen lässt. Es gibt kein Anzeichen von Zerstörung, kein Feuer, keinen Rauch, keine schreienden oder weinenden Menschen. Die Fotografie strahlt Ruhe aus, beinahe so, als wäre sie in einem künstlichen Raum entstanden. (2010:159-160, Hervorhebung im Original)

Diese sinnlich-ästhetische Dimension hebt DeLillo hervor, wenn er die „entsetzliche Schönheit“ des „fallenden Engels“ (FM:222, Übersetzung von mir, C.H.) beschreibt und

vergleichsweise abstrahierend vom tatsächlichen Geschehen festhält: „It is the *ideal* falling motion of a body that is subject only to the earth’s gravitational field“ (221, meine Hervorhebung, C.H.).¹¹⁴ Nicht zuletzt ist es die inszenierte Qualität des Schnappschusses, die Assoziationen zu den bedächtig arrangierten Stillleben Morandis weckt. Geht Kristiaan Versluys davon aus, dass DeLillo Bezug auf Drews Fotografie nimmt, weil sie nüchtern und direkt den Schrecken darstellt, sehe ich die hier dargestellten Ambivalenzen als instruktiv für seine Verarbeitung der Fotografie. Indem er diese Ambivalenzen herausarbeitet, eröffnet er Möglichkeiten, die Diskussion über das „zensierte“ Bild wiederaufzunehmen und sich über jene künstlerischen Normen zu verständigen, die Kunst und Leben voneinander trennen – Normen, die Fotografie und Performance auf je unterschiedliche Weise herausfordern.

Dem fotografischen Medium ist als eine der wichtigsten Formen zeitgenössischer Ästhetik die Auflösung der Grenze zwischen Fiktion und Realität auf besondere Weise eingeschrieben: Einerseits ist das Foto „Spur eines Wirklichen“ (Dubois 1990:102) und „Nachricht ohne Code“ (Barthes 2010:85), andererseits ist es eine zutiefst kulturell codierte und in Abhängigkeit von menschlichen Entscheidungen geformte Repräsentation. So alt wie das Medium selbst ist die Diskussion über den Kunststatus der Fotografie und auch Drews nachträglich bearbeiteter, dokumentarisch-automechanischer Schnappschuss, bietet hier Diskussionsstoff. In jedem Fall eignet sich das Foto – im Gegensatz etwa zu Fischls Bronzeskulptur – sehr viel besser, jenes Spannungsverhältnis zu fokussieren, das im Zentrum des ästhetischen Diskurses in *Falling Man* steht. Im Sinne ekphrastischer Ambivalenz werden in der Inszenierung der Fotografie *als Performance* bereits zentrale Spannungen, Widersprüche und Gegensätze durchgearbeitet, fortgeschrieben und potenziert, die dem fotografischen Medium eigen sind. In der Performance kann die Spur des Wirklichen auf eine Art und Weise zur Darstellung gebracht werden, von der das Bild zwar zeugt, deren Eindringlichkeit es aber nie besitzt. Gleichzeitig, auch daran ist zu erinnern, stehen Fotografie und Performance von jeher in einem quasi-tautologischen Verhältnis, ist die Fotografie doch (neben dem Video) *das* Medium, das die Ausführung der performativen Handlung bezeugt und ihr auf diese Weise ihren Platz in der Kunstgeschichte sichert. Die Geschichte der

¹¹⁴ Wie im Falle Stockhausens deutlich wurde, ist die Deutung von 9/11 als Kunstwerk vielfach einer Ästhetik des Sublimen verpflichtet, die auch in DeLillos Formulierung der „entsetzlichen Schönheit“ des „fallenden Engels“ anklingen mag. In seiner Verhandlung der künstlerischen Verarbeitung des Ereignisses geht es ihm in letzter Konsequenz aber nicht um eine modernistische Kultivierung des Zerstörerischen zugunsten von Erneuerung und Kreativität. Wie Heinz Ickstadt zeigt, sind „DeLillos Terroristen keine Verfechter eines kreativen Chaos, sondern einer Gegenordnung, die vom Chaos lebt, weil sie es manipulieren kann“ (2002a: 109).

Performativierungsschübe in der Gegenwartskunst wäre nicht ohne diese pragmatische Dimension der Fotografie als Indexzeichen denkbar. Was etwa wären die Bilder Pollocks ohne die Fotografien Hans Namuths? Mit der wechselseitigen Perspektivierung fotografischer und performativer Darstellung kommentiert DeLillo kritisch die Entgrenzung, die sich mit der Verlagerung vom Prinzip der Repräsentation zu dem der Präsentation vollzieht.

Über den „Gegensatz zwischen dem kulturellen Code und dem natürlichen Nicht-Code“ erschließt sich für Roland Barthes der eigentümliche Charakter der Fotografie und die „anthropologische Revolution“ (1964:87), die sie in der Menschheitsgeschichte auslöste. Mit Bezug auf Peirce’ Index-Begriff konnte die konstitutive Bedeutung des Entstehungsprozesses der Fotografie als Lichtabdruck in Fotografiethorien reflektiert, und der Realitätsbezug des Mediums auf neuer Grundlage erörtert werden. Indem Peirce die Natürlichkeit der indexikalischen Referentialität aufzeigte, bot sich eine neue Möglichkeit, jene Spur des Wirklichen zu fassen, die, beharrlich und jenseits aller Codes, jede Fotografie in sich trägt. Ohne in die „Falle des mimetischen Analogismus“ (Dubois 1990:103) zu tappen, konnte in Zeichen-, Kultur-, und Medientheorien auf dem Gewicht des Wirklichen in der Fotografie insistiert werden, wie Barthes es tut, wenn er das „Es-ist-so-gewesen“ zum Noema der Fotografie erklärt (2019:87).¹¹⁵ Mit der Performance nimmt DeLillo Bezug auf die Indexikalität der Fotografie, den Umstand, dass „der festgehaltene referentielle Gegenstand, ob man nun will oder nicht, über alle Codes und alle Tricks der Abbildung hinweg unaufhaltsam wiederkehrt“ (Dubois 1990:103). Ebenso wie für den Fotografen Drew entzieht sich für Lianne dieser Moment der Kontrolle – schließlich ist das Bild einer ganzen Serie von Einzelaufnahmen entnommen, die von der Kamera automatisch aufgezeichnet wurden. Von dem Sprung Janiaks an den Bahngleisen existiert keine Fotografie – hier ist Lianne selbst „the photograph, the photosensitive surface“ (FM:223). Mit Walter Benjamin könnte man sagen, dass „das winzige Fünkchen Zufall, [das] Hier und Jetzt, [...] mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchsenkt hat“ (2010:252) sich in ihrem Bewusstsein einbrennt. Ist dieser Augenblick auch von konstitutiver Bedeutung für das Medium, so ist er gleichzeitig immer nur *einer* von vielen im gesamten fotografischen Ablauf:

¹¹⁵ Vgl. dazu auch Rosalind Krauss’ Ausführungen zum Index: “The connective tissue binding the objects contained by the photograph is that of the world itself, rather than that of a cultural system” (1977:60).

Nur hier, *aber wirklich nur hier* greift der Mensch nicht ein und kann auch nicht eingreifen, da er andernfalls den grundlegenden Charakter der Fotografie modifizieren würde. Hier ist ein Riß, ein momentanes Aussetzen der Codes, ein nahezu reiner Index. Dieser Augenblick dauert nur einen Sekundenbruchteil und wird sofort wieder von den Codes eingeholt, die ihn dann nicht mehr loslassen werden (das sei angemerkt, um die Macht der Referenz in der Fotografie zu relativieren) [...]. (Dubois 1990:111-112, Hervorhebung im Original)

Mit seiner Übertragung der Fotografie in eine Live-Performance aktiviert DeLillo diesen Riss, den der Index als momentanes Aussetzen der Codes anzeigt, radikal, um ihn schließlich in der stilisierten Pose des „Freeze“, die als Fiktionssignal die Performance als Inszenierung ausweist, wieder einzuholen. Lianne reflektiert das Spannungsverhältnis, in dem der Augenblick reiner Indexikalität zu dem „davor“ und „danach“ steht – all jener Entscheidungen (für ein Sujet, einen Blickwinkel, einen Bildausschnitt, einen Aufführungsort, technisches Equipment, Kleidung, Pose), die Foto wie Performance als codierte Repräsentation ausweisen. Unter Berücksichtigung all dieser Aspekte, die Teil ihres ästhetischen Erlebens sind, holt Lianne die Realität des Sprungs ein und reflektiert im Kern, was die Krise der Repräsentation im Kontext von 9/11 ausmacht – die brutale Realität des Sprungs/der Anschläge und deren gleichzeitige Inszenierung als Performance/Medienergebnis. Die Pointe der Fiktionalisierung ihrer ästhetischen Erfahrung besteht darin, dass sich der Aufführungscharakter des Sprungs immer wieder in den Vordergrund schiebt. So wird klar, dass es hier nicht darum geht, den Raum der Inszenierung zugunsten einer realen Situation zu überwinden. Erst indem die Scheinhaftigkeit der Performance und damit ihr *ästhetischer* Charakter reflektiert werden, kann die ästhetische Erfahrung als Transfer- und Aktualisierungsprozess ihr produktives Potenzial entfalten. Die Darstellung der Umstände des Sprungs, wie die Schlusspose, setzen ihn als Ereignis „in Klammern“: „Die Einklammerung zeigt an, daß nun alle ‚natürlichen‘ Einstellungen zu dieser dargestellten Welt zu suspendieren sind. Folglich kehrt die dargestellte Welt weder um ihrer selbst willen wieder, noch wird sie sich in der Beziehung einer Welt erschöpfen, die ihr vorgegeben wäre“ (Iser 2014:37). Im Bewusstsein des Aufführungscharakters und in Erinnerung an Keiths traumatische Erlebnisse reflektiert Lianne bewusst die Gründe für ihr Verbleiben und suspendiert ihre „natürlichen Einstellungen“, d.h. ihren Impuls, den Aufführungsort zu verlassen: „But why was she standing here? Because she saw her husband somewhere near“ (FM:167). Voraussetzung für diese Aneignung oder Aktualisierung der Darstellung in den subjektiven Erfahrungshorizont ist die Reflexion des Spannungsverhältnisses von Kunst und Leben. Durch die *Aufrechterhaltung* dieses Spannungsverhältnisses entfaltet sich das

ästhetische Potenzial der Performance und nicht, wie Duvall argumentiert, durch dessen Aufhebung:

This time, Janiak's art removes for Lianne all distance between reenactment and the actual horrific moment when people chose to jump rather than burn to death. [...] After Janiak's fall, Lianne panics and runs in terror. For her, then, witnessing Falling Man's full performance is not a representation of the horror of 9/11, it is the horror of 9/11 itself. (2011:162)

Die Fiktionalisierung der ästhetischen Erfahrung Liannes verdeutlicht, dass sich auch diese Kunst, selbst wenn ihr die Tendenz zur radikalen Entgrenzung eingeschrieben ist, nicht in der Beziehung zur der ihr vorgegebenen Welt erschöpft. Der spezifische Zuschnitt, den der ästhetische Diskurs mit der potenziellen Entgrenzung der Performance durch den letzten, tödlichen Sprung erhält, kann als Kritik am konzeptuellen Charakter dieser Kunst gelesen werden, wie dies Hetman tut: „DeLillo identifies the artistic goals of performance art as utopian. This does not mean that he denounces this form of art, he merely refrains from idealizing its conceptual potential“ (2015:93). Die Funktion dieser Ausrichtung kann aber auch im Sinne ekphrastischer Ambivalenz in der Sichtbarmachung der Überlagerung von realem Ereignis und Medien- bzw. Kunstereignis gesehen werden. In Bezug auf den Wettstreit der Künste bleibt allerdings festzuhalten, dass das literarische Medium hier seine Vorzüge in der komplexen Perspektivierung der Krise der Repräsentation gekonnt ausspielt.

7.3.1 Im Loop: Die Wieder(ein)holung uneinholbarer Distanz

DeLillos performative Inszenierung der Fotografie muss an dieser Stelle auch in Bezug zum Wiederholungszwang als einem wesentlichen Strukturmerkmal medialer Berichterstattung betrachtet werden. Die öffentliche Wahrnehmung der Terroranschläge wurde „[i]n kaum vergleichbarem Maße [...] von der medialen Konstruktion des Ereignisses gesteuert, genauer: von den Fernsehbildern, dem ‚Loop‘ der immer wieder einstürzenden und ‚auferstehenden‘ Türme“ (Irsigler/Jürgensen 2012:233). Dem ekphrastischen Darstellungsmodus, wie der Kunst allgemein, kommt in diesem Zusammenhang die Funktion zu, mediale Darstellungskonventionen, wie überhaupt die intensive Medienerfahrung des 11. Septembers, zu reflektieren. Mit dem Begriff des „medial erzeugten Traumas“ wird dieser Bezug konkretisiert und die metaphorische Qualität, die der Trauma-Begriff zur Bezeichnung einer allgemeinen Krise der Repräsentation besitzt, zurückgenommen.

Jedes Medium wird in der Darstellung eines wie auch immer gearteten Ereignisses von einer Krise der Repräsentation erfasst. Das Ereignis bleibt als Hier und Jetzt in uneinholbarer Distanz, ist „ebenso (vorgängig) unantizipierbar wie (nachgängig) unrepräsentierbar“ (Deupmann 2009:140).

Nimmt man Ereignisse derart radikal beim Wort, so entziehen sie sich nicht nur jedem vorgängigen Zugriff der Erwartung, sondern auch jeder nachträglichen Aneignung durch wiederholende Verzeichnung und Repräsentation. Sie durchkreuzen so die lineare Ordnung der Kontinuitätserwartungen nach vorn wie der Kontinuitätssicherung nach hinten. ‚Wiederholen‘ aber definiert nicht nur die Beziehung der modernen Massenmedien der Information auf zeitgeschichtliche Ereignisse, sondern auch diejenige literarischer Texte. (ebd.:140)

Offenkundig ist die Anlage der Ekphrasis der Performance durch das Prinzip der (dreifachen) Wiederholung gekennzeichnet. Mit jeder Wiederholung verflüchtigt sich der Ereignischarakter der Aufführung zunehmend und wird schließlich mit Lianes Internetrecherche von den dokumentarischen Zeugnissen, den visuellen und verbalen Repräsentationen, eingeholt. Schreibt sich Janiak mit seiner selbstreflexiven Darstellung der bekannten Fotografie in den Zyklus der endlosen Bildproduktionen und medialen Vermittlungsprozesse ein, so gehen seine Performances wiederum, so flüchtig und ephemere sie auch konzeptualisiert sein mögen, als Fotografien in das kollektive Gedächtnis des Webs ein. Im digitalen Zeitalter ist dieser Prozess unverzüglich abrufbar: „The advanced search took no time. There he was, David Janiak, in pictures and print“ (FM:219). Die konzeptuelle Anlage der Ekphrasis macht einmal mehr deutlich, dass sich die literarische Darstellung keine Illusionen über die Unverfügbarkeit ihres Gegenstandes macht: „Zwar bringt das Erzählen selbst die Nähe zum Erzählten hervor, doch schließt der Rahmen der Fiktion jede Erschließung konkret traumatischer Erfahrung zugleich ins Zeichensystem des Textes ein, der am Ende vor allem über sich selber Auskunft gibt“ (Deupmann 2009:149-150).

Eine solch distanzierende Reflexion schien sich mit den Bildern vom 11. September, die in Endlosschleifen auf allen Fernsehkanälen zu sehen waren, nicht einzustellen – ja, sie schien dadurch geradezu verhindert. Über acht Stunden lang verfolgten die amerikanischen Bürger*innen im Durchschnitt die Geschehnisse vor den Bildschirmen (Rickli 2009:106). Die ständige Wiederholung der „potenziell traumatischen Bilder“ leistete der Idee eines nationalen Traumas wesentlich Vorschub, imitierten die Endlosschleifen doch jenes „Wiedererleben, das Menschen mit einer posttraumatischen Belastungsstörung widerfährt“ (2009:106-107). Diese Beobachtung

Ricklis ist auf kollektiver wie individualpsychologischer Ebene relevant, denn sie verweist auf die so wichtige Differenzierung zwischen *medial erzeugtem* und *tatsächlich erlebtem* Trauma.¹¹⁶ Sie verdeutlicht, dass je verschiedene Ansätze zur Heilung nötig sind, wirkt ernüchternd auf die Rhetorik eines „nationalen Traumas“ und unterläuft damit Versuche einer politischer Instrumentalisierung der Ereignisse. DeLillo kommt auf diese Differenzierung immer wieder zurück, am prägnantesten in seiner Konzeption der Romanfiguren: Während Keith, das traumatisierte Anschlagopfer, in keinerlei Kontakt oder Interaktion mit medialen Repräsentation tritt, ist Lianne diesen immer wieder ausgesetzt – ob in Form der Fotografie, der Fernsehbilder oder der Performance: „Lianne’s experience [of the attack] is characterized by repetition and multiplicity and, with this, DeLillo suggests the ways in which September 11 becomes displaced by its representations and asks what it means to witness an event as – or through – representation“ (Carroll 2013:123). Die mediale Konstruktion und Vermittlung der Ereignisse tritt mit Lianne in den Vordergrund und begründet die Funktion der Ekphrasis. Charakteristisch für Lianne’s medial erzeugtes Trauma ist, dass sie sich, analog zur endlosen Wiederholung der Bildschleifen, geradezu zwanghaft den Repräsentationen des Ereignisses aussetzt. Auch das ist, wie wir bereits gesehen haben, ein etablierter Topos in DeLillos Darstellungen von Fernseherfahrungen. Statt der „little pellets of human flesh“, die sich als „organic shrapnel“ (FM:16) im Gewebe der direkt betroffenen Anschlagopfer wiederfinden, ist es hier das Bildmaterial, das sich im Körper einnistet.

Every time she saw a videotape of the planes she moved a finger toward the power button on the remote. Then she kept on watching. The second plane coming out of that ice blue sky, this was the footage that entered the body, that seemed to run beneath her skin, the fleeting sprint that carried lives and histories, theirs and hers, everyone’s into some other distance, out beyond the towers. (ebd.:134)

Wie tief die medialen Repräsentationen des 11. Septembers in Lianne’s Bewusstsein verankert sind, wird in der Ekphrasis der Fotografie Drews deutlich. Hier ist die Bildbeschreibung nicht Resultat ihrer eingehenden Betrachtung, sondern erfolgt allein aus der *Erinnerung an das Bild*:

She did not read further but knew *at once* which photograph the account referred to. It hit her hard when she first saw it, the day after, in the newspaper. The man headlong, the towers behind him. The mass of the towers filled the

¹¹⁶ In ihren Ausführungen zum medial erzeugten Trauma verweist Rickli auf den aus der Psychologie stammenden Begriff der „flashbulb memories“, die „mehr oder weniger starre Erzählungen“ darstellen und im Gegensatz zum traumatischen Erinnern bewusst abgerufen und kommuniziert werden können. (2015: 107)

frame of the picture. The man falling, the towers contiguous, she thought, behind him. The enormous soaring lines, the vertical column stripes. The man with blood on his shirt, she thought, or burn marks, and the effect of the columns behind him, the composition, she thought, darker stripes for the nearer tower, the north, lighter of the other, and the mass, the immensity of it, and the man set almost precisely between the rows of darker and lighter stripes. Headlong, free fall, she thought, and this picture burned a hole in her mind and heart, dear God, he was a falling angel and his beauty was horrific.

She clicked forward and *there was the picture. She looked away*, into the keyboard. (ebd.:222, meine Hervorhebung, C.H.)

In der Erinnerung ist das Bild schlagartig gegenwärtig – und dies, obwohl die Anschläge zu diesem Zeitpunkt bereits drei Jahre zurückliegen. Die Passage verdeutlicht auch, dass Ekphrasis sich nicht in der detaillierten Beschreibung erschöpft, sondern die Interaktion zwischen Rezipient*in und ästhetischem Objekt fokussiert: „As the repetition of the phrase ‚she thought‘ suggests, Lianne’s is just one way of interpreting this image and DeLillo is foregrounding the act of interpretation that takes place in memory over and alongside the act of representation“ (Carroll 2013:121-122).

Doch nicht nur Lianne, auch wir Romanleser*innen bedürfen einer solchen Reflexion medialer Darstellungskonventionen, die der ekphrastische Darstellungsmodus besonders geeignet ist hervorzutreiben. Denn auch in unseren Köpfen sind die Bilder des Ereignisses fest verankert und ihre stetige Wiederholung bildet eine Voraussetzungsbedingung unserer literarischen Rezeption. Das zeigt sich selbst – oder vielleicht gerade – dort, wo explizite literarische Darstellungen zugunsten allegorischer und symbolischer vermieden werden:

Vor allem die von Beginn an hohe mediale Präsenz der Ereignisse des 11. Septembers in gedruckten wie audiovisuellen Nachrichten lieferte die Voraussetzung dafür, dass diese indirekten Thematisierungen vom Rezipienten permanent mit konkreten Bildern in Verbindung gebracht werden können. Eine solche *kollektive Assoziationsleistung* wäre unter anderen medialen Bedingungen in dieser Form gar nicht möglich. (Poppe 2009:10, meine Hervorhebung, C.H.)

Die Beobachtung Poppes lässt sich insofern verallgemeinern, als das sich jede Darstellung der Ereignisse nie ohne eine Korrelierung mit den medial vermittelten Bildern im rezipierenden Bewusstsein vollzieht. So beschreibt Adam Kirsch DeLillos Darstellung des Chaos auf den Straßen New Yorks treffend als „prose transcript of the video images we all know so well“ (2007:online). Ebenso präsent wie die Bilder, sind auch die Chiffren und Worthülsen fest in unserem Bewusstsein verankert und scheinen das Ereignis fast vollständig aufgenommen zu haben. Durch seine gezielten Aussparungen geläufiger Begrifflichkeiten wie „9/11“, „Ground Zero“, „War on Terror“

oder „Twin Towers“, die er so schlicht wie nüchtern durch „the towers“ oder „the planes“ ersetzt, ruft DeLillo seinen Leser*innen unweigerlich das „ready-made lexicon of 9/11“ (Anderson 2002:online) ins Bewusstsein und demonstriert dessen Wirksamkeit. Die ästhetische Wirkungsstruktur des Romans ist auf allen Darstellungsebenen ganz darauf gerichtet, eine neue Dynamik in der Rezeption der Bilder zu stimulieren und dem Loop der Bilder Einhalt zu gebieten. So werden alle Künste in diesem Roman nach ihren jeweiligen ästhetischen Strategien befragt, Momente zu inszenieren, die in uns die Vorstellung wecken, aus der Zeit zu fallen und den je gegenwärtigen Augenblick in einer Art zeitlichen Ausdehnung zu erfahren. Die Wahl Morandis als einem Künstler, der ausschließlich Stillleben malte, ist hier ebenso aufschlussreich, wie die Wahl einer fotografischen (anstelle einer filmischen) Repräsentation als „Vorlage“ für die Performance Janiaks. Auch wenn, wie Susan Sontag immer wieder betont, die vom Standfoto vermittelte Erkenntnis „letztlich doch nie ethische oder politische Erkenntnis sein kann“ (1977:300), so bietet sich das Foto im Gegensatz zum Film der Erinnerung und Reflexion doch unverwandter an.

Fotos sind einprägsamer als bewegliche Bilder – weil sie nur einen säuberlichen Abschnitt und nicht das Dahinfließen der Zeit zeigen. Das Fernsehen ist eine Flut allzu wahllos aneinandergereihter Bilder, deren jedes das Vorhergehende aufhebt. Jedes Standfoto ist ein bevorzugter Augenblick, verwandelt in ein dünnes Objekt, das man aufbewahren und immer wieder betrachten kann. (ebd.: 294)¹¹⁷

Im Vergleich zur Bilderflut des Fernsehens stellt das Foto bereits eine Zäsur dar. Noch spannungsreicher reflektiert die Performance den Gegensatz von Bewegung und Stillstand und damit auch all jener Diskontinuitäten und Brüche, die dauerhafte Live-Berichterstattungen als ständige Wiederholungen absoluter Jetztzeit auszeichnen. Erst indem DeLillo „die Gestalt des ‚falling man‘ von den visuellen ‚screens‘ auf unvorausehbare Weise in die Alltagswirklichkeit ‚hinüberkopiert‘, wird das Ereignis in jene unwillkürliche Nähe gerückt, welche die mediale Rahmung der Fernsehbilder auf Distanz stellt“ (Deupmann 2009:149). Performance-Kunst erweist sich als besonders geeignet, jene Strukturen zu konterkarieren, die Voraussetzungsbedingungen eines medial erzeugten Traumas sind.

¹¹⁷ Vgl. dazu auch Sontag in *Regarding the Pain of Others*: „Nonstop imagery (television, streaming video, movies) is our surround, but when it comes to remembering, the photograph has the deeper bite. Memory freeze-frames; its basic unit is the single image. In an era of information overload, the photograph provides a quick way of apprehending something and a compact form for memorizing it. The photograph is like a quotation, or a maxim or proverb“ (2003:22).

Performance-Kunst von heute reflektiert den schnellen Rhythmus der Kommunikationsindustrie, ist aber gleichzeitig ein wirksames Gegenmittel zu den Verfremdungseffekten von Technik. Denn es ist die tatsächliche Anwesenheit des Performance-Künstlers in Echtzeit, dem Live-Performer, der die ‚Zeit anhält‘, das dem Medium seine zentrale Stellung einräumt. (Goldberg 2014:249)

Ist es dieser Kunstform auch nicht möglich, Dimensionen des Vergangenen oder Zukünftigen darzustellen, so kann sie Zeitlichkeit doch spürbar werden lassen: Ob in Form von ausgedehnten Handlungen, die das Verstreichen der Zeit verdeutlichen oder, wie im Falle des Sprungs, in „kurzen, schlaglichtartigen Aktionen, die in, auf die Spitze getriebenen, Höhepunkten erscheinen [...]: Hier erscheint nicht etwas bereits vorher (in einem Bereich der Vergangenheit) Entstandenes, sondern es entsteht ein lebendes Bild als Präsenz vor den Augen von Zeugen“ (Meyer 2008:63). Gleichzeitig erfährt der Sprung als Moment intensiver Plötzlichkeit in Folge der stilisierten Pose eine zeitliche Ausdehnung; die „awful openness“ (FM:33) der Pose und die sich mit ihr einstellende Ereignislosigkeit und Stille empfindet Lianne als besonders schrecklich: „There was something awful about the stylized pose, body and limbs, his signature stroke. But the worst of it was the stillness itself and her nearness to the man [...]“ (ebd.:168). Indem sich hier, ähnlich wie in der Live-Berichterstattung, *Ereignishaftigkeit* und *Ereignislosigkeit* verschränken, es letztlich aber den Zuschauer*innen überlassen bleibt, die Dauer dieses Zustandes (und damit der Performance) zu bestimmen, wird deutlich, dass „Performance-Handlungen [...] bestimmte systemische Zustände [exponieren]“ (Lüthy 2009:219).

Im Kontext der Krise der Repräsentation wird allen Künsten, ebenso wie dem ekphrastischen Modus, die Funktion zugewiesen, eine „Bewältigungsstrategie“ gegenüber den „zahlenmäßig überwältigenden medialen Abbildungen der Anschläge“ (Apitzsch 2012:441) darzustellen. Im Folgenden sollen die formal-ästhetischen Verfahren der Literatur auf diese Funktion hin untersucht werden. Stets gilt es dabei zu berücksichtigen, dass die massenmedialen Repräsentationen integraler Bestandteil der künstlerischen sind und damit Voraussetzungsbedingungen jedes Rezeptionsaktes. Inwiefern hält DeLillos Roman also eine Lektüererfahrung bereit, die sich gegenläufig zur Medienerfahrung des 11. September verhält? Welchen Mehrwert kann seine Darstellung bieten, wenn die medialen Bilder der Ereignisse unser Imaginäres bereits kassiert haben und uns der Ausgang der Ereignisse bereits bekannt ist?

7.4 Lückenhafte Dopplung: *Falling Man*, der Roman

Dieser Mehrwert erschließt sich, wenn wir den „signature stroke“ des im freien Fall verharrenden Performance-Künstlers nicht nur in seiner Funktion als Fiktionssignal betrachten, sondern auch als Signum des Romans lesen. Dessen zirkuläre, segmentierte und achronische Erzählstruktur sucht uns Leser*innen in eine „world of total stasis and pure sensation“ (Versluys 2009:43) zu versetzen. Anfangs- und Endpunkt der Erzählung verschränken sich in der Beschreibung der einstürzenden Türme zu einem Loop, so dass die weiteren Geschehnisse im Leben der Protagonist*innen „as if all of this, themselves included, might be placed in a state of abeyance“ (FM:4). Der literarische Text verschreibt sich der Darstellung jener Momente „gefrorener Zeit“, die das poetische Prinzip des ekphrastischen Modus ebenso charakterisieren, wie den Wettstreit der Künste seit Lessing. Dabei verdeutlicht die dialogische Struktur des ästhetischen Diskurses in *Falling Man*, dass die jeweiligen medienspezifischen Voraussetzungen zur Erzeugung solcher Momente auch hier Unterschiede des Grades und nicht der Art sind. Stehen jedem Medium je eigene ästhetische Verfahrensweisen zur Verfügung, so stellt sich nun die Frage, *wie* die Literatur sich diesem Ziel nähert (nicht, *ob* sie es überhaupt kann). Denn, wie Gombrich deutlich macht, *jeder* Rezeptionsakt ist ein Vorgang in der Zeit, so dass die Idee eines „punctum temporis“ immer nur eine Vorstellung bleibt, die es im literarischen Text zu figurieren und im Rezeptionsakt zu vermitteln gilt. Der künstlerische Versuch, die „Unfaßbarkeit des gegenwärtigen Augenblicks, der zwischen einer Zukunft, die es noch nicht gibt, und einer Vergangenheit, die es nicht mehr gibt, eingekellt ist“ (Gombrich 1984:46) zur Darstellung zu bringen, beschreibt jene uneinholbare Distanz, in der das Ereignis ungeachtet aller Wiederholungen verbleibt. Die selbstreflexive Annäherung an ihn ist von der Hoffnung getragen, einen „alternative space of slower aesthetic contemplation“ (Zuber 2016:216) zu eröffnen. Der Mehrwert der Fiktion erschließt sich in diesem Erinnerungs- und Reflexionsraum, von dem aus das Trauma und die Krise der Repräsentation neu anvisiert werden können. Marie-Christine Leps Frage: „What are the ethics of this fictional stillness?“ (2010:188) ließe sich auf eben diese Weise beantworten.

Vielfach ist dieser scheinbare Stillstand der Handlung, jene für das Spätwerk so charakteristische Ereignislosigkeit, beschrieben und, wie eingangs gezeigt, kritisiert worden. Für Peter Boxall vollzieht sich die Romanhandlung „in a kind of evacuated time which has lost its narrative quality“ (2006:216), für Joseph Dewey ist *Falling Man* eine „narrative of retreat“ (2006:17) und für Hamilton Carroll erzeugt die Erzählstruktur eine

„narrative lacuna“ (2013:111). Dieses Aussetzen oder Abhandenkommen einer erzählerischen Ordnung setzt DeLillo durch eine Reihe narrativer und stilistischer Verfahren um, so dass sich die Lektüreerfahrung von *Falling Man* zeitweilig durch eben jene Orientierungslosigkeit auszeichnet, die auch das Leben der Figuren nach der Katastrophe bestimmt.

Mit seinen wechselnden Reflektorfiguren zergliedert sich der Text in einzelne Episoden, die wiederum in mehrere, zeitlich ungeordnete Passagen zerschnitten sind. Verstreut über die verschiedenen Kapitel brechen diese Passagen ebenso unvermittelt ab, wie sie später wieder aufgenommen werden. Dialoge werden manchmal erst sechzig Seiten später fortgeführt, oft weiß man, wie so häufig bei DeLillo, nicht gleich, wer spricht. Die einzelnen Passagen gleichen kurzen Szenen oder Momentaufnahmen, bestehen nur aus Dialogen oder beschreiben triviale, ritualisierte Alltagshandlungen und Gesten, in die das Leben der Protagonist*innen nach der Katastrophe zerfällt. Insgesamt entwickeln sich die verschiedenen Episoden nicht zu einzelnen Handlungssträngen, die, im Sinne klassischen Geschichtenerzählens, zu kausalen Bedeutungszusammenhängen verknüpft werden. In der vorab im *New Yorker* veröffentlichten Kurzgeschichte „Still Life“ (2007), in der DeLillo verschiedene Romanpassagen collagiert, tritt dieses Prinzip der offenen Erzählform mit ihren isolierten Einzelszenen, zeitlichen Diskontinuitäten und wechselnden Reflektorfiguren noch deutlicher – weil kondensierter in der Form – hervor. Hier bestätigt sich auch noch einmal, wie mühelos sich die einzelnen Passagen und Absätze vertauschen lassen (im Roman sind sie einander anders zugeordnet). Angesichts dieser (modernistischen) Montagetechnik vermag sich der „berühmte Faden der Erzählung“, wie es bei Robert Musil heißt, nicht zu spannen; die erzählerische Ordnung und mit ihr das Gefühl, „das Leben habe einen Lauf“ (1987:650) sind abhanden gekommen. Daran ändert auch das grobe Raster zur chronologischen Ordnung der Ereignisse, die sich, mit Ausnahme verschiedener Rückblenden, auf 10 Tage, 36 Tage und drei Jahre nach den Anschlägen datieren lassen, wenig. Sie bieten, ebenso wie die dreiteilige Kapitelstruktur, keine Orientierung zur Navigation des Textes. Die Kapitelüberschriften, überschrieben mit den Namen Bill Lawton, Ernst Hechinger und David Janiak, sind irreführend, weil sie die Personen, auf die sie verweisen sollen, als Doppelgänger ausweisen. Damit verdeutlichen sie einmal mehr das Prinzip der, wie es in *Point Omega* heißt, „renditions“ – des Rollenspiels, der Dopplungen, ständigen Verschiebungen und kontinuierlichen Transformationen, welche die ästhetische Wirkungsstruktur des Romans insgesamt bestimmen.

Der strukturellen Segmentierung des Textes entspricht auf stilistischer Ebene DeLillos Gebrauch der Parataxe. Nüchtern werden hier im Nacheinander der Sätze Sachverhalte präsentiert, ohne dass sie in direkte kausale Bedeutungszusammenhänge integriert werden. Dieser Stil, so Versluys, „conveys the sense of a world no longer hanging together [...] [and] mirrors the bleakness of experience“ (2009:42). Entsprechend sind die Sätze selbst häufig als fortlaufende Aufzählung einzelner Details und Beobachtungen, ohne verbindende Konjunktionen gestaltet, die gleichwertig nebeneinander bestehen. Ebenso wie die Kommata, die den Text in kleinste Einheiten zerteilen, wirken auch die anaphorischen Wiederholungen am Satzanfang rhythmisch-strukturierend auf den Lesefluss. Wie sehr der Prosatext lyrische Gestaltungsverfahren in seine Form aufnimmt, lässt sich beispielhaft anhand einer Passage illustrieren, die aus der Perspektive Keiths erzählt ist und seine Gedanken beschreibt, während er versucht, Lianne auf ihrem Nachhauseweg abzufangen. Der Text gliedert sich hier in 10 Absätze (oder „Verse“), die, kaum länger als zwei bis fünf Zeilen, mit dem gleichen Satz beginnen: „He would tell her about Florence“ (FM:161-162). Dieser Aufschub des Leseflusses steht in besonderem Kontrast zu Liannes Erfahrung des „Hier und Jetzt“ der Performance, die sie zeitgleich beobachtet. Eine weitere Steigerung dieser Technik der Segmentierung erreicht der Prosatext dort, wo die ohnehin schon kurzen Passagen als Abfolge einzelner, graphisch freigestellter Sätze konzipiert sind. In ihrer Kürze, Prägnanz und Paradoxie erinnern sie an Aphorismen, etwa wenn es heißt: „God is the voice that says, ‘I am not here.’“ (ebd.:236) oder „What was ordinary was not more ordinary than usual, or less.“ (ebd.:105) Einige Einzeiler sind kursiv gesetzte Zitate, die den Text durch ihre syntaktische Geschlossenheit und einprägsame Form ebenso verdichten, wie sie den Lesefluss durch ihre Wiederholung rhythmisch strukturieren. So beispielsweise das Koranzitat *“This Book is not to be doubted”* (ebd.:231, 233) oder die abgewandelte Zeile aus einem Haiku Bashô: *„Even in New York – I long for New York”* (ebd.:32, 34). Hand in Hand gehen diese Verfahren graphischer Freistellung und rhythmischer Wiederholung mit der Herausstellung der Klanglichkeit einzelner Lautfolgen. Wenn etwa Keith nachts arabische Musik aus der Nachbarwohnung hört, „men in chanted prayer, voices in chorus in praise of God“ (ebd.:38), ist die folgende Zeile durch Absätze, Einrückungen und Lücken freigestellt:

„Allah-uu Allah-uu Allah-uu“

Hinter diesem Hervortreiben der Klanglichkeit steht immer der Versuch der Aneignung und unmittelbaren Vergegenwärtigung durch die Leser*innen – des geschriebenen Wortes, aber auch ganz konkret des Fremden. So auch als Justin Lianne ein Flugblatt vorliest, auf dem Glaubensmaxime des Islam dargestellt werden:

He said, ‚The Hajj.‘
‚Yes.‘
He said, ‚The Shahadah.‘
‚Yes.‘
‚There is no god but Allah and Muhammad is His prophet.‘
‚Yes.‘
He recited the line again, slowly, in a more concentrated manner, drawing it toward him in a way, trying to see into it. (ebd.:184)

Es ist einer jener Dialoge DeLillos, die, wie Laura Bieger schreibt, vollkommen künstlich daherkommen und deren Funktion sich gerade darin erschließt. Mit dem Befremden, das sie wecken, richten sie die Aufmerksamkeit der Leser*innen auf die Struktur der sprachlichen Darstellung selbst (2018:6). Die verschiedenen Akte sprachlicher Aneignung, wie sie dieser lyrische Prosatext vorführt, sind im Kontext von 9/11 Akte der Selbstvergewisserung, wie der Vergewisserung über einen Zugang zur Welt überhaupt, aus der die Figuren zu fallen scheinen. Wenn DeLillo nüchtern von „den Flugzeugen“ spricht, so ist das nicht zuletzt auch als Beharren auf der referenziellen Funktion der Sprache zu verstehen. Der Verlust der Sprache (und damit auch der Gemeinschaft) bildet ein durchgängiges Motiv, das alle Figuren miteinander verbindet. Lianne's Studium antiker Alphabetschriften – wiederum ein klassisches Motiv in der Literatur DeLillos – ist von der Aussicht motiviert, einen Ursprung der Sprache auszumachen, über den sich eine stabile Beziehung zur Welt herstellen lässt. Justins Einsilbler-Sprache ist der Versuch, durch die Reduktion auf kleinste Einheiten die Sprache vor weiterem Zerfall zu schützen, die ihn aber bereits in ihre Struktur selbst aufgenommen hat (ebd.:149, 160). Keith schließlich „wonders what has happened to the meaning of things, to tree, street, stone, wind, simple words lost in the falling ash“ (ebd.:103). In einer jener selten Passagen, in denen der Erzähler auf das Geschehen blickt, heißt es über Keith und Lianne: „Words, their own, were not much more than sounds, airstreams of shapeless breath, bodies speaking“ (ebd.:212). Diese Tendenz zur Verflüchtigung und Formlosigkeit ist auch jenen rhythmischen Wiederholungsstrukturen eingeschrieben, mit denen, gleich einem Mantra oder Chant, dem Zerfall Einhalt geboten werden soll. Der Chant der Alzheimerpatientin – „*Do we say goodbye, yes, going, am going, will be going, the last time go, will go.*“ (ebd.:156) – bietet Schutz, ist als „extended version of a

single word, all the inflections and connectives, a kind of protection perhaps, a gathering against the last bare state, where even the deepest moan may not be grief but only moan“ (ebd.:156). Auch Liannes Rückwärtszählen ist diese doppelte Bewegung von Zerfall und Zusammenhalt eingeschrieben, ist ihre „form of lyric verse, subjective and unrhymed, a little songlike but with a rigor, a tradition of fixed order, only backwards, to test the presence of another kind of reversal, which a doctor nicely named retrogenesis“ (ebd.:188). In der Darstellung von Liannes Erinnerungen und Reflektionen kommt die Lyrizität des Stils ebenso zur Geltung, wie die religiös-rituelle Konnotation:

Human existence had to have a deeper source than our own dank fluids. Dank or rank. There had to be a force behind it, a principal being who was and is and ever shall be. She loved the sound of that, like chanted verse, and thought of it now, alone, over coffee and toast, and something else as well, the existence that hummed in the words themselves, was and is, and how the chill wind died at nightfall. (ebd.:231)

Lianne, darin ganz metamoderne Frau, ist „free to think and doubt and believe simultaneously“ (ebd.:65). Die Kraft des Göttlichen offenbart sich ihr weniger in der abstrakten Vorstellung einer absoluten Macht (wie im Falle Hammads), sondern in der konkreten, klanglichen Schönheit der Psalmodie selbst: „Because once you believe such a thing, God is, then how can you escape, how survive the power of it, is and was and ever shall be“ (ebd.:235).

DeLillos Roman ist hinsichtlich der Technik des lyrischen „spacing“ als formale Reflexion der von Unsicherheit, Angst und Orientierungslosigkeit geprägten Post-9/11-Stimmung gedeutet worden. Die zirkuläre Erzählstruktur ist als Indiz dafür gedeutet worden, dass DeLillo seine Leser*innen „in eine Endlosschleife eintreten [lässt], die nicht aus dem 9/11-Trauma herausführt“ (Rickli 2009:115).¹¹⁸ Der damit angezeigte Verzicht auf eine Moral oder ideologische Deutung, die Verweigerung einer eindeutig Antwort, wie es bei Richter heißt, scheinen angesichts der Katastrophe 9/11 nur schwer erträglich. So bezeichnet Michiko Kakutani den Roman denn auch als „small and unsatisfying and inadequate“ (2007:online) und kritisiert, dass DeLillo hier die historischen und kulturellen Auswirkungen der Anschläge für die USA und New York nur ungenügend aufzeigt. Diese Kritik scheint unweigerliche Konsequenz des Kompositionsprinzips der Kohäsion, des Sinns von Einheit anstatt der Einheit von Sinn, dem der Roman folgt. Für James Wood ist es denn auch an erster Stelle das Formexperiment DeLillos, das er in *Falling Man* gescheitert sieht.

¹¹⁸ Siehe dazu auch Versluys (2009:20) sowie Irsigler/Jürgensen (2012:247).

Don DeLillo's new book is not a 9/11 novel but a 9/11 short story, or perhaps a 9/11 poem. It is not a synthesis or an argument or even, really, a sustained narrative, but an arrangement of symbolically productive elements [...]. This highly formal, and quickly formalized, still life is sometimes affecting; more often it is mildly suggestive, with the reader feeling that a lot of white space on the page is glaring at him beseechingly. (2007:online)

Für Wood, so ist am Ende seiner Rezension zu lesen, ist der Roman „a book that is all limbs – many articulations and joints, an artful map of connections, but finally no living, pulsing center“ (2007:online). Der Mehrwert dieses poetischen Stilllebens des 11. Septembers erschließt sich für ihn, ebenso wie für Kakutani, nicht. Auch wenn ich mich diesem Urteil nicht anschließen mag, ist Woods Kritik sehr pointiert. Er benennt alle zentralen Aspekte der formalen Gestaltung: Das „spacing“ des Textes zugunsten einer Verlangsamung des Erzähltempos und der Freistellung der klanglichen und graphischen Qualität der sprachlicher Darstellung; das dichte „Netz von Beziehbarkeiten“ (Iser 2014:29), das sich in vielfältigen Spiegelungen, Dopplungen und Parallelen von Symbolen, Schemata und Motiven offenbart. Nicht zuletzt ist es dieses, von DeLillo in kunstvoller Symmetrie gesponnene Netz, mit dem das Kohäsionsprinzip eine weitere entscheidende Umsetzung erfährt. Es gebietet dem Auseinanderdriften des Textes Einhalt, dessen ästhetische Wirkungsstruktur wesentlich auf diesem Spiel von Nähe und Distanz, Offenheit und Entgrenzung, einem dichten innertextuellen Bezugsgeflecht metaphorischer Verknüpfungen und der Segmentierung der Erzählstruktur beruht. In seiner Komplexität entzieht sich dieses Bezugsgeflecht jedem reduktiven nationalistischen Narrativ und verdeutlicht das Potenzial der Fiktion zur ständigen Grenzüberschreitung – ihres kulturellen, sozialen und politischen Mehrwerts. So sieht es auch Brigit Däwes, wenn sie schreibt, DeLillo zeichne in *Falling Man* „a complex mosaic of narrative perspectives, voices, and symbols, thus unearthing the manifold, interrelated undercurrents of meaning beneath the all-too-familiar 9/11 imagery“ (2010:514). Seine Fiktion sei darauf angelegt, das Denken in dichotomisch-hierarchisierenden Polaritätsmodelle aufzubrechen und sich der Rhetorik des „Us and Them“ zu widersetzen: „DeLillo masterfully (and, one might add, quite beautifully) erodes the distinction between Self and Other and makes them face one another in a troubling series of images“ (2010:514). Exemplarisch kommt dies im Schlusszenario des Romans als Höhepunkt jenes Spiels der „renditions“ zur Geltung. Hier kollidieren nicht nur zwei gegensätzliche Erzählmodelle – das terroristische „plotting“ und das künstlerische „fiction-making“ – und die ihnen zugrunde liegenden Wirklichkeitsvorstellungen und

Deutungen.¹¹⁹ Indem DeLillo nahtlos von der Erzählperspektive der internen Fokalisierung Hammad in jene Keith Neudeckers überblendet und diesen Wechsel im fortlaufenden Satz, ohne graphische Absetzung, vollzieht, treibt er die strukturellen Parallelen zwischen Keith und Hammad, zwischen Self und Other, auf die Spitze: „The Other is not there to be instrumentalized; he or she is intimately linked to the Self“ (Däwes 2010:513). Das Wechselspiel der Identitäten zwischen Keith und Hammad, das hier kulminiert, inszeniert der Roman über weite Strecken der Darstellung (analog dazu das zwischen der Gruppe der Pokerspieler und der Terroristen). Zutiefst entfremdet und isoliert erscheint Keith sich selbst als ein „self-operating mechanism, like a humanoid robot“ (FM:226), der, zurückgezogen in den Hallen der Spielcasinos, alles Geschehen der Außenwelt im stumpfen, rhythmischen Nacheinander der immer gleichen Abläufe verschwinden zu lassen wünscht: „Days fade, nights drag on, check-and-raise, wake-and-sleep“ (ebd.:226). Ebenso von sich selbst entfremdet und mit gleicher parataktischer Rigidität vollzieht sich Hammad's Leben in Vorbereitung auf das Attentat: „He prays and sleeps, prays and eats“ (ebd.:176). Wie Keith versucht er, sich der Wirklichkeit seiner widersprüchlichen Empfindungen, Wahrnehmungen und Wünsche zu entziehen: „Forget the world. Be unmindful of the thing called the world“ (ebd.:238). DeLillos Charakterisierungen der Figuren erscheinen zuweilen austauschbar, wie in dieser Beschreibung Keiths: „He had memory, judgement, the ability to decide what is true, what is alleged, when to strike, when to fade. He had a measure of calm, of calculated isolation, and there was a certain logic he might draw on“ (ebd.:211). Lianne schließlich bringt diese konvergierende Entwicklung von Opfer und Täter auf den Punkt, wenn sie zu Keith sagt: „I know what you want. It's not exactly a wish to disappear. It's the thing that leads to that. Disappearing is the consequence. Or maybe it's the punishment. [...] You want to kill somebody, she said“ (ebd.:214). Im Regelwerk der Religion und des Pokerspiels, dieser „forbidden religion“ (ebd.:202), suchen Keith und Hammad die Grenzen eines stabilen Selbstbildes aufrechtzuerhalten. Und ebenso wie die Narration der Terroristen unweigerlich einer Logik der Eskalation folgend voranschreitet, „where everything converges to a point“ (ebd.:174), verbindet sich auch die Gemeinschaft der Pokerspieler „in the name of tradition and self-discipline“ über ein immer strikteres Regelwerk von Verboten: „Rules are good, [...] the stupider the better“ (ebd.:96, 99)

¹¹⁹ DeLillo konterkariert die offene Erzählform in jenen Kapiteln, die aus der Perspektive des Terroristen Hammad erzählt sind. Sie folgen einer linearen Chronologie und setzen sich mit ihrer konsistent durchgehaltenen Erzählperspektive von der Erzählung um Keith und Lianne ab. Mit dem Schlusszenario, das zeitlich wenige Minuten vor dem Anfang der Erzählung liegt, geht die auf Chronologie, Kausalität und Kohärenz ausgerichtete Erzählung der Terroristen im zirkulären Kompositionsprinzip des Romans auf.

Beiden männlichen Gemeinschaften schreibt DeLillo den Wunsch eines Bündnisses ein, das über den Tod hinaus Bestand hat. Im Fall der Pokerspieler hat dies allerdings mit Keith Geschichte der gemeinsam beerdigten Spieler, „with two of the gravestones facing the other two, each player in his time-honored place“ (ebd.:99), eine eher anekdotische Qualität, und DeLillo treibt hier das Spiel mit den „gefährlichen Parallelen“ (Anderson 2007:online) nicht übermäßig weiter fort. Dieses Wechselspiel der Identitäten setzt sich mit der Figur des Kunsthändlers Martin Ridnour fort, der als vermeintlicher RAF-Sympathisant als Doppelgänger Hammad bzw. Keiths erscheint, wenn Lianne gegenüber ihrer Mutter spekuliert: „Days and night in seclusion, hiding somewhere, renouncing every trace of material comfort. Maybe he killed someone“ (ebd.:147).

Kaum etwas in diesem Roman begegnet den Leser*innen nicht mindestens zwei Mal und erscheint so vor ständig wechselnden Bezugshorizonten. *Falling Man*, so Christine Leps, „[...] is haunted by the number two“ (2010:246) und für Birgit Däwes reflektieren diese Dopplungen die Architektur der Twin Tower selbst (2010:509). Mit jeder Wiederholung potenzieren sich die Relationen und das semantische Potenzial der einzelnen Elemente. So erzeugt der Text Ambivalenzen, die unser Urteilsvermögen suspendieren und uns selbst in einen „state of abeyance“, einen Schwebезustand, versetzen – ein Potenzial, das die Literatur, wie die Kunst überhaupt, in DeLillos Darstellungen auszeichnet. Dies führt er auch anhand eines eher unscheinbaren Details der Erzählung, der immer wieder auftauchenden Passbilder, vor. Gleich zu Beginn des Romans sieht Lianne in der Zeitung eine Passbildaufnahme von Mohammed Atta, „staring out of the photo, taut, with hard eyes that seemed too knowing to belong to a face on a driver’s licence“ (ebd.:19). Das Fahndungsplakat mit den Passbildern der 19 gesuchten Al-Qaida-Terroristen wird an späterer Stelle im Roman aufgerufen, wenn Lianne, in Fortschreibung des Doppelgängermotivs Hammad-Martin, ungläubig die Symmetrie zwischen ihm und dem in Martins Apartment hängenden RAF-Fahndungsplakat mit den 19 Mitglieder der Baader-Meinhof Gruppe erkennt: „These were his nineteen, these hijackers, these jihadists [...]“ (ebd.:149). Ganz anders konnotiert wiederum sind jene Passbilder, die als eine Art *Objet trouvé* an der Wand von Ninas Apartment hängen, diesem musealen Ort scheinbar entrückter Zeitlichkeit: „The passport photos on the opposite wall, Martin also, from his collection, aged documents, stamped and faded, history measured in inches, and also beautiful“ (ebd.:46). Neben den Stilleben Morandis hängend erscheinen die Bilder als Vanitas-Motive, die darauf abgebildeten Personen im Zeichen der Endlichkeit ihrer Existenz „so beautiful and so

dignified“ (ebd.:114). Wenn Lianne dann schließlich die konzentrierten Gesichter der schreibenden Alzheimerpatienten an die Passbilder aus Martins Sammlung erinnern, treibt diese Erinnerung emphatische Gefühle hervor, die in krassem Kontrast zu jenen stehen, die sie angesichts der Passbilder der Terroristen empfindet.

Pictures snapped anonymously, images rendered by machine. There was something in the premediation of these photographs, the bureaucratic intent, the straightforward poses that brought her paradoxically into the lives of the subjects. Maybe what she saw was human ordeal set against the rigor of the state. She saw people fleeing, there to here, with darkest hardship pressing the edges of the frame. [...] She didn't know anything about the people in the photographs. She only knew the photographs. This is where she found innocence and vulnerability, in the nature of old passports, in the deep texture of the past itself, people on long journeys, people now dead. Such beauty in faded lives, she thought, in images, words, languages, signatures, stamped advisories. (ebd.:142)

Mit diesem Prinzip zyklischer Wiederholung, der auf Makroebene die zirkuläre Erzählstruktur des Romans entspricht, wird das Passbild als Zeichen in seiner Bedeutung soweit entgrenzt, dass sich (wieder einmal) eine Inversionsbeziehung von Täter und Opfer – zumindest vorsichtig – andeutet: „Maybe what she saw was human ordeal set against the rigor of the state“ (ebd.:142). Das vom Himmel fallende weiße Hemd schließlich, Schlussbild des Romans, markiert den symbolischen Höhepunkt dieses Transformationsprozesses, den die Bilder durchlaufen. Abstrahiert und entkörperlicht tritt es an die Stelle des Fallenden, den Keith auf seiner Flucht aus dem WTC sieht, des Falling Man der Fotografie Drews, des fallenden Performance-Künstlers Janiak, und markiert eine Leerstelle, die einen Reflexions- und Erinnerungsraum eröffnet „like nothing in this life“ (ebd.:246).

‘Lifted,’ ‘drifting,’ and then ‘falling again,’ the shirt constructs an altered temporal space in which the ineluctable downward momentum of the falling bodies is, if only momentarily, arrested. In this arrest, space and time are created for reflection and the event is held in abeyance, thereby interrupting any telegraphic narrative momentum. (Carroll 2013:112)

Angesichts der ständigen Verschiebungen, die das dichte „Netz von Beziehbarkeiten“ in Gang setzt, aber auch des ständigen Aufschubs und der Lücken, welche die Erzählform produziert, sind die Leser*innen dazu angehalten „to stand dead still, and look, and experience, and remember“ (Leps 2010:190). Dass die von DeLillo geschaffenen ästhetischen Wirkungsstrukturen in konkreten Bezug zur politischen Realität zu setzen sind, zeigt sich in den Momenten der kritischen Selbstreflexion, die sie perpetuieren. So

reflektiert Lianne, die als ausgewiesene Kunstliebhaberin besonders empfänglich für sie ist:

She was privileged, detached, self-involved, white. It was there in her face, educated, unknowing, scared. She felt all the bitter truth that stereotypes contain. [...] These were a white person's thoughts, the processing of white panic data.“ (FM:184-185)

Im Anschluss an diese Analyse der ästhetischen Wirkungsstruktur des Romans richtet sich der Blick nun abschließend auf DeLillos Ekphrasis der Gemälde Giorgio Morandis. Hier fikionalisiert DeLillo eine ästhetische Erfahrung, in deren Vollzug die Bildgegenstände Transformationsprozesse durchlaufen, die in Analogie zu jenen des literarischen Textes gesetzt werden können. In einer „Art zyklischen Oszillation“ (Boehm 1999:19) offenbaren die unscheinbaren, alltäglichen Bildgegenstände Morandis (ebenso „unspektakulär“ wie DeLillos Momentaufnahmen der alltäglichen Lebenswirklichkeit nach den Anschlägen) eine Wandlungsfähigkeit, die die Betrachter*innen faszinieren und Momente des Inhaltens perpetuieren. Im Zeichen der politischen Krise markieren diese ästhetischen Erfahrungen Orte der Ruhe und Innerlichkeit; sie bergen die Möglichkeit, sich der Trauer über erlittene Verluste gewahr zu werden. Ganz so wie es Fischl in seiner Kritik der Erinnerungskultur fordert, kann die menschliche Dimension der Tragödie hier vergegenwärtigt werden: „Let the latent meanings turn an bend in the the wind, free from authoritative comment“ (FM:12).

7.5 Oszillation ins Gegenständliche: Die Stilleben Giorgio Morandis

Wie eingangs bereits bemerkt, fikionalisiert DeLillo mit Liannes wiederholter Betrachtung der Gemälde Morandis eine ästhetische Erfahrung, die sich in vielerlei Hinsicht kontrastierend zu ihrem Erleben der Performance ausnimmt. Vergleichsweise unspektakulär erscheinen Morandis kontemplative Stilleben in ihrer bescheidenen Anordnung trivialer Alltagsgegenstände – der immer gleichen Flaschen, Schüsseln und Vasen (auch Morandi war ein Künstler der Wiederholung) – und der gedeckten Tonalität ihrer zarten, erdigen Farben. Seine gegenständliche Malerei wirkt gegenüber Janiaks entgrenzter Kunst antiquiert. In der Tat verfolgte Morandi, der 1964 starb und seine Heimatstadt Bologna Zeit seines Lebens kaum verließ, im Vergleich zu den revolutionären Kunstströmungen der Zeit ein eher unzeitgemäßes Projekt. Seine Malerei galt „im Zeichen einer Kunst konzeptueller Stofflosigkeit, einer Dematerialisation, die am Ende den unsichtbaren, geistigen Akt allein mit Kunstcharakter ausstattete“, lange als überholt, er selbst als „Randfigur der modernen Kunstgeschichte“, „harmloser Konservativer“ und unpolitischer „Kleinmeister bürgerlicher Innerlichkeit“ (Boehm 1999:10). Ähnlich abschätzig, so erinnert sich die fiktive Kunstprofessorin Nina Bartos, äußerte sich auch der Kunsthändler Martin Ridnour, nachdem er zum ersten Mal Morandis Bilder in Bologna gesehen hatte: „Came back saying no, no, no, no. Minor artist. Empty, self-involved, bourgeois. Basically a Marxist critique, this is what Martin delivered“ (FM:145). Zwanzig Jahre später wird Martin Form, Farbe, Tiefe, Licht und Schönheit der Gemälde zu schätzen gelernt haben. Einen ähnlichen Bewusstseinswandel schildern, wie wir sehen werden, auch die realen Kunstkritiker, die sich mit Morandis Arbeiten beschäftigen. Weitaus bemerkenswerter ist jedoch, dass sich ausgerechnet vor den Stilleben dieses „unpolitischen“ Künstlers, die in keinerlei Bezug zu den Ereignissen des 11. Septembers stehen, eine heftige Diskussion über die politische Bedeutung der Anschläge und die Motivation der Terroristen entzündet. Offensichtlich sind die Maßstäbe zur Bestimmung der Grenzen des Zeigbaren, gerade in Zeiten politischer Krisen, schwerer zu bestimmen, als dies *de facto* nach 9/11 der Fall war. Darauf zielt wohl auch Liannes Frage an ihre Mutter ab: „Tell me this. What kind of painter is allowed to behave more unspeakably, figurative or abstract?“ (ebd.:13). Wie in der Fiktionalisierung der ästhetischen Erfahrung deutlich wird, sind die Assoziationen der Rezipient*innen vor den Stilleben weniger bestimmt durch das tatsächlich Abgebildete, als durch ihren ganz individuellen Erfahrungs- und Vorstellungshorizont.

Morandis Stilleben zeichnen sich, wie Gerhard Richters Zyklusbilder, durch eine eigentümliche Symbiose realistischer und abstrakter Darstellungsverfahren aus. Auch sind sie in ihrer konzentrierten Auseinandersetzung mit der Geschichte der Malerei und der Materialität des Mediums in einem traditionellen Sinn malerisch. Morandis Gemälde, so schreibt Douglas Hall, „demonstrate in the clearest possible way the ambiguity between ‘real’ and ‘abstract’ form, and between the thing seen and the painted image” (1966:89). „Das einzige Interesse“, schrieb Morandi 1957 an den Sammler und Kritiker Lamberto Vitali, „das die sichtbare Welt in mir erregt, betrifft den Raum, das Licht, die Farbe und die Formen.“ Seine einfachen Bildgegenstände, scheinbar entrückt, erwecken den Eindruck, „as if one is looking at the representations of ghosts of things, not of the things themselves, but then it is also true that the objects may reappear again as representations of matter“ (Hustvedt 2012:239). Sie erscheinen im Wechselspiel von Licht, Raum, Form und Farbe unverfügbar und enthüllen die „doppelte Natur des Bildes“: „Das formale, koloristische Gefüge oszilliert ins Gegenständliche, beide Sichtweisen verschränken sich“ (Boehm 1999:14). In den späten Arbeiten ab Mitte der 1950er Jahre, auf die DeLillo sich bezieht, dominiert dieses Chargieren zwischen gegenständlicher Körperform und abstrakten Formstrukturen die bildliche Darstellung.¹²⁰ Und trotzdem fügt sich Morandis künstlerisches Konzept, das sich sowohl vom Impressionismus und Kubismus, wie von der metaphysischen Malerei beeinflusst zeigt, nicht in die „Geschichte der Moderne als einem Prozess fortschreitender Reduktion“ (Boehm 1999:9), an dessen Ende schließlich der Ausstieg aus dem Bild steht. Nina Bartos Lesart der Gemälde, die DeLillo letztlich gegenüber Lianne und Martins zurücksetzt, scheint sich an dem Modell einer solchen Reduktionsgeschichte zu orientieren, wenn sie feststellt: „After a while I won’t need the paintings to look at. The paintings will be excess. I’ll look at the wall“ (FM:112). Zur Verhandlung steht aber nicht der endgültige Ausstieg aus dem Bild, den die kahle Wand als Synonym absoluter Entgrenzung und Dematerialisation anzeigt. Zur Verhandlung stehen ästhetische Verfahren der Entgrenzung, wie sie den jeweiligen Medien zugunsten der Erzeugung größtmöglicher Ambiguität eigen sind: der Abstraktion des Bildgegenstandes in der Malerei, der Überlagerung von realer und symbolischer Handlung in der Performance-Kunst, der Zurücknahme narrativer Geschlossenheit und Herausarbeitung semantischer Potenzialität in der Literatur. Die Entgrenzungsverfahren

¹²⁰ Zu den formalen Aspekten der späten Gemälde siehe Boehm (1999:15ff). Mit dem Hinweis, dass Lianne Arbeiten betrachtet, die ein halbes Jahrhundert zuvor entstanden sind (FM:209), erschließt sich die hier vorgenommene Periodisierung der im Roman dargestellten Gemälde.

stehen dabei immer im Dienst der Erzeugung eines Spannungsverhältnisses, in dem sich die Erfahrung des Wirklichen als Wiederholung und symbolische Repräsentation in der Kunst gestaltet. Alle drei Künste verschreiben sich dabei der Erzeugung eines Spannungsverhältnisses, das darauf gerichtet ist, eine Art statische Oszillation, einen Schwebezustand oder „state of abeyance“ zu inszenieren. Wie wir gesehen haben, ist dieses Spannungsverhältnis in der Ekphrasis der Performance-Kunst durch eine besonders krasse Offenheit charakterisiert, indem die ästhetische Erfahrung hier, wie Lüthy schreibt, zugleich eine Einheits- *und* eine Zweierheitserfahrung eröffnet. Liannes ästhetische Erfahrung der Stilleben hingegen steht ganz im Zeichen einer intimen Aneignung und harmonischen Transformation, einer fast schon zärtlichen Hingabe und Faszination, mit der sich die Trauer über den Verlust – der Mutter, des Ehemanns, des Gefühls von Sicherheit und Selbstgewissheit – Bahn bricht: „She was passing beyond pleasure into some kind of assimilation. She was trying to absorb what she saw, take it home, wrap it around her, sleep in it. There was so much to see. Turn it into living tissue, who you are“ (FM:210).

Die Schwerpunkte, die DeLillo in der Fiktionalisierung der ästhetischen Erfahrung der Stilleben Morandis setzt, bewegen sich in auffälliger Übereinstimmung mit kunstwissenschaftlichen Arbeiten, die deren Wirkungsästhetik analysieren. Wie im Falle Gerhard Richters und Douglas Gordons weist auch diese reale Ekphrasis DeLillo als versierten Kunstverständigen aus. Im Roman und in der Kunstkritik richtet sich das Augenmerk besonders auf den Transformationsprozess, den die banalen Alltagsgegenstände im Vollzug der Bildbetrachtung durchlaufen. Die Formen der Flaschen, Kannen und Schachteln scheinen sich aufzulösen und vielfache Gestalt anzunehmen. Dabei beschränkt sich für DeLillo die Bedeutung dieses Transformationsprozesses nicht – oder zumindest *nicht nur* – auf eine, in der Kunstkritik oft mystisch-spirituell anmutende, modernistische Seherfahrung im Sinne eines enthüllenden Wahrnehmungsereignisses. Aber selbst diese „Seherfahrung“ erschließt sich angesichts der Trivialität der abgebildeten Gegenstände in Morandis Stilleben, dem Fehlen großer Themen und der ständigen Wiederholung immer gleicher Sujets, nicht augenblicklich. Meist geht den kunstkritischen Darstellungen der ästhetischen Erfahrungen der Stilleben daher ein entsprechendes Geständnis voraus. So schreibt Di Piero:

I was too green to see how he uses the material world to disclose the inner life, to get us to see into the secret lives of things and the instabilities of matter. The work scrutinizes in a visionary way the immaterial in the material. The pictures

are extreme acts of attentiveness and can induce the kind of mania Ortega described when he wrote that a maniac (or lover) is somebody with an abnormal attention span. (2009:19)

Auch Wieland Schmied bekennt, dass er lange Zeit Morandi nicht genügend schätzte, weil er ihn nicht richtig erkannte:

Ich dachte, Morandi male nur Flaschen, und wenn ich auch die Qualität der Malerei zugab, so wecke sie doch nicht mein Interesse, weil mich eben Flaschen nicht interessieren. Bis ich eines Tages vor einem dieser Stilleben, auf dem diese Flaschen sind, ich weiß nicht warum, länger stehen blieb und es ansah, und von einem Augenblick zum anderen erkannte, daß Morandi ja gar keine Flaschen malte, daß es niemals Flaschen waren, die da auf seinen Bildern erschienen [...] und im selben Augenblick erschien es mir fast unglaublich, daß ich jemals auf diesen Bildern Flaschen und nur Flaschen gesehen hatte und nicht der Verwandlung in ihnen ansichtig geworden war. Die Welt Morandis war mir plötzlich so vertraut, als hätte ich sie seit je geliebt und von Anfang an verstanden. (1964:11)

Lianne freilich erkennt die besondere Schönheit der Stilleben Morandis, von denen zwei Originale im Apartment ihrer Mutter hängen, von Anfang an: „What she loved most were the two still lifes on the north wall, by Giorgio Morandi, a painter her mother had studied and written about“ (FM:12). Charakteristisch für ihre Rezeptionshaltung ist ihre unumschränkte Bereitschaft zu jener gesteigerten Aufmerksamkeit und ihre Fähigkeit, sich vollkommen auf den „Kosmos des Werks“ (Rebentisch 2013:37) einzulassen. Wie die anonyme Betrachterin der Gemälde Richters widmet sie sich im Verlauf des Romangeschehens immer wieder der eingehenden Betrachtung der Gemälde und sucht sie, im Gegensatz zur Kunst Janiaks, gezielt auf. Von einer Enttäuschung angesichts der unscheinbaren Sujets der Stilleben kann hier keine Rede sein; vielmehr konzentriert sich die Darstellung ihrer ästhetischen Erfahrung auf den „Gestaltungswandel zwischen Form und Dingerscheinung“ (Boehm 1999:19).

These were groupings of bottles, jugs, biscuit tins, that was all, but there was something in the brushstroke that held a mystery she could not name, or in the irregular edges of vases and jars, some reconnoiter inward, human and obscure, away from the very light and color of the paintings. *Natura morta*. The Italian term for still life seemed stronger than it had to be, somewhat ominous, even, but these were matters she hadn't talked about with her mother. Let the latent meanings turn and bend in the wind, free from authoritative comment. (FM:12)

Lianne ist eine jener „wirklichen Betrachterinnen“ der Gemälde Morandis, wie Boehm schreibt, denn ihr zeigt sich, „daß [sic] die Dinge gar nicht ‚da‘ sind, im Bild erst entstehen. Manche sind in einer Art Camouflage so gründlich getarnt, daß [sic] man sie

kaum erkennt, nie ganz eindeutig identifizieren kann. Sie oszillieren mit abstrakten Formstrukturen [...]. Sie entziehen sich ebensosehr, wie sie sich zeigen“ (1999:16). Für Lianne, wie schließlich für den Kunsthändler Martin Ridnour, besteht die besondere Faszination der Stilleben in dieser Wandlungsfähigkeit der dargestellten Gegenstände (FM:49). Morandis Gemälde, so wird im Verlauf ihrer gemeinsamen Betrachtung deutlich, „keep creating occasions for surprise and disclos[e] endless difference in apparent likenesses“ (Di Piero 2009:20). Das Spiel des Ästhetischen, so stellt Martin fest, erschließt sich über die Entreferentialisierung und Entpragmatisierung der dargestellten Gegenstände: „I am looking at these objects, kitchen objects but removed from the kitchen, free of the kitchen, the house, everything practical and functioning“ (FM:49). Schließlich glaubt er in dem Stilleben, in zwei abstrakten Objekten, „dark and somber, with smoky marks and smudges“, die Türme des WTC zu erkennen – und Lianne folgt dieser Betrachtung: „She saw what he saw. She saw the towers“ (ebd.:49).

Mit dieser Fiktionalisierung der ästhetischen Erfahrung verweist DeLillo auf die Zentralität der Betrachter*innenperspektive für die Konstitution des ästhetischen Objekts. Die ästhetische Erfahrung als imaginärer Transfer erschöpft sich, wie in *Point Omega*, auch hier nicht in der rein sinnlichen Wahrnehmung der Bildgegenstände, ist nicht auf einen reinen *Sehakt* zu reduzieren. Die Aktualisierung des Werks erfolgt vor dem Horizont der individuellen Vorstellungs- und Erfahrungswelt und ist von den Ereignissen des 11. Septembers bestimmt – selbst dann, wenn, wie im Falle Morandis, die Kunst selbst sich nicht explizit dieser Ereignisse annimmt. Ähnlich, ohne allerdings auf das Konzept der ästhetischen Erfahrung zurückzugreifen, interpretiert Hamillton Carroll diese Passage, wenn er schreibt: „Perception provides meaning through the agency of memory“ (2013:126). Mit der Erfahrung der Wandelbarkeit der Objekte beschreibt DeLillo hier ein spezifisches Merkmal und eine besondere Kunstfertigkeit der Bildsprache Morandis: „Abstraction opens them up for interpretation by distancing them from the real-world objects they might represent“ (Carroll 2013:125). Mit seinen ästhetischen Verfahren zur Erzeugung von Offenheit offenbart sich das Spannungsverhältnis nicht als Riss oder Lücke. Es gestaltet sich als freie Fluktuation unterschiedlichster Bedeutungen, die die Betrachter*innen zur Erkundung ihres Innersten einladen: „It takes you inward, down and in. That’s what I see there, half burried, something deeper than things or shapes of things“ (FM:111). Doch allein über die Abstraktionsverfahren eröffnet sich dieser Erinnerungs- und Reflexionsraum nicht. Ebenso wie Richter misst Morandi der repräsentativen, d.h. mimetischen Funktion der

Malerei nach wie vor Bedeutung bei und „fürchtet sich nicht vor dem Dogma, dass die Zeit des Realismus endgültig vorbei sei“ (Genazino 2004:93). Und auch wenn sich seine Repräsentationen einfacher Dinge nicht in der Darstellung ihrer Gegenständlichkeit erschöpfen, ist sie doch wesentlich dafür verantwortlich, dass die Gemälde, wie Siri Hustvedt schreibt, in den Betrachter*innen das Verlangen wecken, „to unhinge the thing from its name“:

Morandi's groupings of objects do not resemble everyday kitchen scenes. The things he chose are solely for his perception. That is their only utility. [...] In Morandi, a cup is to be seen. I can say, 'that's a cup' or 'that's a representation of a cup,' but I feel a certain uneasiness when I name it. The cup has somehow been denatured of its cupness, not entirely, but partly. (2012:235)

Wie Lianne und Martin erscheinen denn auch Hustvedt in den Gemälden Morandis „bottles like buildings“ (2012:235). Aus kunstwissenschaftlicher Perspektive können die Abstraktionsverfahren, die greifen, wenn Martin und Lianne in den „dark objects, too obscure to name“ (FM:49) die Türme zu erkennen glauben, über die Anordnung und Gruppierung der Objekte im Bildraum erschlossen werden. Morandis Bildkomposition ist, wie Boehm ausführt, durch fließende Übergänge zwischen den Bildgründen charakterisiert, einem Oszillieren von Bildgrund und Figur. Die perspektivische Ordnung, und damit auch die Kontur der Gegenstände, löst sich in der Inversionsbeziehung, die Morandi zwischen Vor- und Hintergrund erzeugt, auf. Bei DeLillo heißt es dazu: „The full array, in *unfixed perspective* and mostly muted colors, carried an odd spare power“ (ebd.:49, meine Hervorhebung, C.H.). Im literarischen Text, so ließe sich die Analogie hier spinnen, werden durch Strategien der Selektion und Kombination Relationierungen erzeugt, durch die Figur- und Grundverhältnis in neue Beziehungen zueinander treten, die Iser als ständiges Kippen oder Umspringen beschreibt (Iser 2014:27, 29). In Morandis Malerei wird dieser Eindruck der Oszillation außerdem durch die gedeckte Tonalität der Gemälde und der Zusammenfassung einzelner Objekte zu größeren Konfigurationen verstärkt: „Eine Kontur wird zur gemeinsamen Grenze zweier oder mehrerer Dinge, sie trennt und verbindet zugleich. Grenzen einzelner Bildelemente agieren frei, schaffen anschauliche Korrespondenzen, die mit dem bloßen Vorhandensein der Gegenstände nicht identisch sind“ (Boehm 1999:16). Mit diesen neuen Zuordnungen von Bild und Binnenfeld, wie den Objekten untereinander, erzeugen Morandis Gemälde „eine Ordnung, in der Fläche und Raum interagieren“ (Boehm 1999:17).

In seinem Blick [des Betrachters] werden Bildformen zu Dingen, Dinge zu Farbwerten, Silhouetten, linearen Konstrukten. Diese Oszillation dreht sich wie um eine Achse. Man darf diese anschauliche Struktur deshalb vielleicht auch zyklisch nennen. Es ist ein ruhiger, sich selbst steuernder Prozeß, in dem Krug, Flasche oder Vase hervorkommen, um sich aber gleich wieder zurückzuverwandeln in flächenhafte Ausgangsaspekte. Die Dinge treten in ihren Grund zurück und werden daraus permanent erneuert: in zyklischer Wiederholung. (ebd.:19)

Ganz im Sinne der von Boehm beschriebenen „zyklischen Wiederholung“ als einer „konzentrierten Stille“ und „unerschöpflichen Gegenwart“ (ebd.:18), verweist DeLillo, der Lianne insgesamt vier Mal vor die Gemälde treten lässt, auf die Dauer ihrer Betrachtung. Lianne, so heißt es, „noted the nature and shape of each object, the placement of objects, the tall dark oblongs, the white bottle. She could not stop looking. There was something hidden in the painting“ (FM:210). Ihre konzentrierte Betrachtung, die als Aneignung im Sinne einer Einverleibung der Repräsentation als „living tissue“ (FM:210) beschrieben ist, gründet in der Wandlungsfähigkeit der Objekte, die Morandis Darstellungsmodus charakterisieren. Die Bilder fordern Lianne auf innezuhalten, still zu werden und hinzusehen. Mit dem Gefühl von Ruhe und Innerlichkeit stellen sich schließlich die Erinnerungen an die, inzwischen verstorbene, Nina ein – wie in „Baader-Meinhof“ steht auch hier die ästhetische Erfahrung im Zeichen der Trauer um den erlittenen Verlust: „Nina’s living room was there, memory and motion. The objects in the painting faded into the figures behind them, the woman smoking in the chair, the standing man“ (FM:210). Im Gegensatz zur ästhetischen Erfahrung der Performance zeichnet sich hier der imaginäre Transfer durch ein Spannungsverhältnis aus, in dem sich die Unaufhebbarkeit der Differenz wiederholender Repräsentation als zyklische Wiederholung oder stetige Transformation vergleichsweise harmonisch vollzieht und ganz in den individuellen Erfahrungshorizont aufgenommen werden kann: „Nothing detached in this work, nothing free of personal resonance“ (FM:210-211). DeLillos Verweise auf das Mysteriöse, Obskure und Verborgene in den Gemälden Morandis lenken den Blick auf jene Art statischer Oszillation, die das Spannungsverhältnis, wie im Falle der Malerei Richters, auszeichnet. Ein solches Spannungsverhältnis, eine solche Zuspitzung zu erzeugen, ist, wie Genazino schreibt, Aufgabe und Thema der Kunst:

Die Zuspitzung bei Morandi ist das endgültige Nicht-aufgenommen-Werden in den Dingen bei gleichzeitig größter Nähe zu den Dingen. Dargestellt wird die Kluft durch einen symbolischen Austausch: Ein paar ausdrucksstarke Nebensachen (Kannen, Flaschen, Gläser) drücken die schweigende Hauptsache aus (das Draussenbleiben der Betrachter). (2004:93)

Das Prinzip der Wiederholung, des Malens der immer gleichen Gegenstände ebenso, wie der wiederholten Betrachtung der Gemälde, wirkt für Genazino kompensatorisch in Bezug auf die Erkenntnis des „Draussenbleibens“, der Einsicht, dass nicht die Dinge vergänglich sind, sondern nur die Zeit der Betrachter*innen. Diese Erkenntnis stellt sich auch bei den fiktionalen Betrachter*innen der Gemälde ein: „It’s all about mortality, isn’t it?“, „Being human, being mortal“ (FM:111). Die Erfahrung der Vergänglichkeit, die sich hier, wie es typisch für das Genre des Stillebens ist, einstellt, wirkt kaum schockierend. Darin liegt für DeLillo, wie für Boehm, die Stärke der Bilder Morandis, bei deren Betrachtung sich die Zeit „in der Ruhe hält“:

Sie hat Bestand. Wir kennen aus der Lebenserfahrung nur eine Zeit, die vergeht, eine Zeit, in der Gegenwart einen verschwindenden Grenzwert darstellt. Morandi läßt uns in seinen Bildern an einer zeitlichen Ordnung teilhaben, deren Erfahrungskern optimistisch und immateriell ist: Die Dinge entkörpern sich ebenso sehr wie sie sich verkörpern. Der Künstler vermag in der Flucht der Zeit einen Ort der Solidarität und der Gegenwart zu schaffen. (Boehm 1999:20)

Nach 9/11 und den Kriegen, die folgten, war und ist die Notwendigkeit eines solchen Ortes der Solidarität und der Gegenwart unbestreitbar. Die Kunst, so legt es die Interpretation der Ekphrasis der Performance-Kunst und der Malerei, aber auch der ästhetischen Verfahren der literarischen Darstellung selbst nahe, kann diesen Raum am besten eröffnen, wenn sie die Überlagerungen, Ambivalenzen und Ungewissheiten in der Wahrnehmung der *einen* Wirklichkeit der „master narrative“ hervortreibt. Brigit Däwes Funktionszuschreibung der 9/11-Literatur kann daher für alle Künste gelten, die DeLillo in *Falling Man* in einen Dialog treten lässt: „[to] provide the ‘hijacked’ imagination with counter-narratives and perform a range of psychological, political, and cultural functions which complement and diversify the cultural memory of 9/11“ (2010:498). Wenn Stuart Preston dann angesichts der Gemälde Morandis fragt: „Is ambiguity a valid end in itself?“ (1982:194), kann diese Frage für die Kunst – entgegen allem moralischen Relativismus – selbstbewusst mit „ja“ beantwortet werden.

8 Schlussbetrachtung

In dieser Arbeit wurde DeLillos konzentrierte Auseinandersetzung mit Entgrenzungstendenzen in der Gegenwartskunst dargestellt. Der ästhetische Diskurs bildet einen Schwerpunkt des Spätwerks, steht dabei aber in der Kontinuität einer nunmehr jahrzehntelangen, selbstreflexiven Verhandlung der eigenen poetischen Praxis. Mit Ekphrasis als zentralem Arbeitsbegriff dieser Studie konnten verschiedene Aspekte dieses Diskurses zusammengedacht und sichtbar gemacht werden. Dazu musste zunächst der Referenzbereich von Ekphrasis erweitert werden, um performative und konzeptuelle künstlerische Praktiken miteinbeziehen zu können. Ein Beitrag dieser Arbeit besteht darin, den Zusammenhang zwischen der Erweiterung des Referenzbereichs auf der Grundlage eines performativen Repräsentationsbegriffs und dem primären Realisationsmodus von Ekphrasis als Fiktionalisierung ästhetischer Erfahrung im Werk DeLillos herauszuarbeiten. Die fiktionale Inszenierung ästhetischer Erfahrung erlaubt es, deren Mediengebundenheit facettenreich zu beleuchten, und sie bestätigt die zentrale Bedeutung der Kategorie für Theorien des Ästhetischen. Für die Analyse des ästhetischen Diskurses hat sich der Arbeitsbegriff aufgrund der hohen selbstreflexiven Potenz des ekphrastischen Modus als besonders brauchbar erwiesen, was das Durcharbeiten medienspezifischer Grenzzuschreibungen im Rahmen ekphrastischer Ambivalenz einschließt. Mit der postmodernen Definition von Ekphrasis als Remedialisierung konnte gezeigt werden, wie dieser Modus dazu genutzt wird, die medialen Möglichkeiten des Romans im Rahmen stetiger Fortschreibungs- und Übertragungsprozesse zu perspektivieren. Mit der Funktionszuschreibung von Ekphrasis als Kunstkritik konnte eine Schnittstelle fokussiert werden, an der sich genuin literaturwissenschaftliche Fragestellungen im weiteren Feld kunst- und kulturtheoretischer Entwicklungen verorten lassen. Die vielen Überschneidungen zwischen literarischen und kunstwissenschaftlichen Darstellungen haben gezeigt, wie versiert DeLillo als Kunstkritiker ist, wie zielgerichtet er seine Darstellungen der künstlerischen Arbeiten konzeptualisiert und wie nuanciert er dabei vorgeht. Sie haben auch gezeigt, dass sich die Kategorie der ästhetischen Erfahrung nicht nur über eine rein subjektive Erfahrungsdimension erschließt, sondern ihre Darstellung immer im Rahmen kulturhistorischer und kultursystemischer Beschreibungen kontextualisiert werden muss.

Welche Schlüsse lassen sich nun aus der Analyse des ästhetischen Diskurses und DeLillos Positionsbeschreibungen der Literatur im erweiterten Feld der Künste ziehen?

Sind die Grenzen des ästhetischen Diskurses nicht schon von Beginn an klar markiert, wenn man berücksichtigt, dass Ekphrasen sich dadurch auszeichnen, dass nur das sprachliche Medium materiell präsent ist? Kann auf dem literarischen Feld am Ende vielleicht doch immer nur der Autor gewinnen? So instruktiv die Idee des Wettstreits der Künste ist – sie ist und bleibt nicht von der Hand zu weisen –, verkürzt sie den ästhetischen Diskurs unzulässig, wenn sie absolut gesetzt wird. DeLillo vollzieht Abgrenzungen nicht primär zugunsten einer Hierarchisierung der Künste oder einer Manifestierung medienspezifischer Differenzen. Die Darstellungen der konzeptuellen und performativen Dimensionen seiner Prosa verdeutlichen, dass diese Abgrenzungen im spezifischen Gebrauch von künstlerischen Verfahren zur Entgrenzung der Werkform gründen. Entscheidend dabei ist immer, wie das Medium gegen sich selbst gerichtet wird, um diese Grenzen sichtbar zu machen und selbstreflexiv zu spiegeln, und welche Ziele damit verfolgt werden. Poetische Verdichtung, so wurde in dieser Arbeit wiederholt deutlich, ist bestimmendes Gestaltungsprinzip der späten Texte DeLillos. Mit der zunehmenden Auflösung der Gattungsgrenzen von Lyrik und Prosa bestätigt sich, dass der für das Spätwerk so wesentliche ekphrastische Modus an die lyrische Form zurückgebunden bleibt. Die Freistellung der Materialität sprachlicher Repräsentation in Rhythmus, Klang und graphischer Plastizität geht mit einer verstärkten Herausstellung der performativen Dimension des Leseaktes einher. Im Rahmen des ästhetischen Diskurses über Entgrenzungstendenzen in der Gegenwartskunst kann diese Entwicklung im Kontext der Performativierungsschübe betrachtet werden, die seit den späten 1960er Jahren die Gegenwartskunst bestimmen. Das „Verlagern nach Unmittelbarkeit“ (Bolter/Grusin) würde in der Suche nach immer unmittelbareren Formen der Verkörperlichung seine Fortsetzung und Steigerung erfahren – auch in der Literatur. Vor dem Hintergrund des Wettstreits der Künste erscheint die Steigerung von Performativität als Strategie, die grenzenlose Überlegenheit der Literatur unter Beweis zu stellen: Hier können alle Register der lebendigen und anschaulichen Darstellung gezogen werden. In der DeLillo-Kritik ist Performativität als ritualistische Beschwörungsformel und/oder religiöses Mantra zur Vergegenwärtigung einer mystisch-transzendenten Dimension interpretiert worden. Die enge Verflechtung von ästhetischem und politischem Diskurs – sie wurde in der vorliegenden Arbeit besonders prägnant im Hinblick auf die Praxis der „extraordinary renditions“ herausgearbeitet – lässt vielleicht noch eine weitere Funktionsbestimmung zu. Denn sie macht deutlich, dass der Akt performativer Aneignung an eine konkrete historische Realität und politische Praxis zurückgebunden

bleibt und insofern auch dazu dient, *sie* zu vergegenwärtigen und sich *in ihr* zu verorten. DeLillo evaluiert mit seinem Spiel der „renditions“ kritisch die Bedeutungsdimensionen und die realitätsbildende Kraft der kruden Wortschöpfung Elsters, setzt ästhetische und politische Praxis in ein Wechselverhältnis zueinander. Die performative Aneignung erweist sich als Strategie der Sichtbarmachung zur kritischen Reflexion der Grenzen des gesellschaftlichen Diskurses (ebenso wie die „klingelnden“ Wiederholungen von „curtain rings“ uns auf den dargestellten Mord verweisen). Dieser Akt der Vergegenwärtigung ist in der Tat „zeitlos“, weil er zu jeder Zeit geboten ist. Und er verdeutlicht noch einmal, wie sehr DeLillo an der Verhandlung gesellschaftlicher, sozialer und kultureller Werte- und Normvorstellungen gelegen ist.

Fluchtpunkt von DeLillos Konzeptualisierung der Performance des Falling Man bildet die Aufhebung der Differenz von realer und symbolischer Gewalthandlung und damit die Nivellierung der Differenz von Kunst und Leben. Seine dreiphasige ekphrastische Darstellung lässt DeLillo kontinuierlich auf diesen Fluchtpunkt zutreiben, steuert dieser Bewegung aber gleichzeitig entgegen. Der situative Charakter der Performance bricht sich in der Lyrizität der literarischen Darstellung und einer multiperspektivischen, elliptischen Erzählweise, durch die das „reale Ereignis“ als „Kunstereignis“ deutbar wird. Dieses Ziel wird auch mit der abschließenden Zusammenstellung fiktiver dokumentarischer Zeugnisse verfolgt, welche die konzeptuelle Dimension der Performance erst erschließen und dem Verlangen nach Konservierung dieser flüchtigen und prozessualen Kunstform entsprechen. Im Kontext von 9/11 erweist sich die Performance als eine herausragende künstlerische Ausdrucksform zur Darstellung jener Destabilisierung der Normen zur Differenzierung von Realität und Fiktion, die sich in der Beschreibung der Anschläge als *Medienereignis* niedergeschlagen hat. Mit dem schockierenden Realitätsgehalt performativer Darstellung kann die Literatur nicht gleichziehen. Im kunstvollen Erzeugen und Lenken der Emotionen durch den dramatischen Handlungsverlauf kann sie aber ihr kathartisches Potenzial entfalten und jene Lücke in der Kommunikationsstruktur schließen, die Performances gezielt eröffnen.

Der Verzicht auf die künstlerische – und das heißt vor allem: *handwerkliche* – Gestaltung des Materials bildet einen zentralen Kritikpunkt DeLillos an der Konzeptkunst. Gordons Intervention ist eine, die sich nicht nur wesentlich auf die Möglichkeiten der technischen Apparatur verlässt, sondern ihr die künstlerische Gestaltung auch weitestgehend überlässt. Damit wird sie tendenziell unabschließbar. Als

dezidiert flach gezeichnete Figur erscheint der anonyme Betrachter als Replik auf diese mangelnde Zurichtung und Gestaltung konzipiert. Die von Gordon angewandten Verfahren erweisen sich für eine „Rekontextualisierung des Kinos“ als ungenügend. DeLillo interpretiert seine Strategie der Sichtbarmachung als monumentale Inszenierung und mystische Überhöhung des Einzelbildes, die in ihrer wahrnehmungstheoretischen Grundierung modernistischen Axiomen folgt. Eindrucksvoll demonstriert Gordons Rauminstallation die Potenz visueller Repräsentation, die als solche für die Literatur unerreichbar bleibt. Das Verlangen nach Unmittelbarkeit wird in der rein konzeptuellen Freistellung der Idee allerdings nicht genügend de- oder re-kontextualisiert. Anonymus erscheint im sich ständig neu konstituierenden Moment des Jetzt existenziell isoliert, allein seiner Vorstellungswelt überlassen, und der Potenz der Bilder vollkommen anheimgegeben. Fluchtpunkt der Fiktionalisierung seiner ästhetischen Erfahrung ist seine Verschmelzung mit dem *image* – und damit die Auflösung der kritischen Distanz zur Repräsentation, die Aufhebung des für die ästhetische Erfahrung so wesentlichen Moments des „Dazwischen“. ¹²¹ Diesen Fluchtpunkt gibt DeLillo in seiner Konzeptualisierung der Erfahrung bereits vor: Jede Interpretation dieser Darstellung ästhetischer Erfahrung muss ihren Anfang in der Frage nehmen, warum DeLillo den Titel der Arbeit Gordons so wörtlich nimmt? In der tagelangen und qualvollen Betrachtung kommt die entfesselte Eigenlogik einer mehr oder weniger vollständigen Technisierung zur Darstellung. In der Entkopplung von Prozess und Produkt ist sie Inbegriff der Entfremdung (der künstlerischen Arbeit, des Subjekts), wie sie Kennzeichen der Hyperrealität spätkapitalistischer Gesellschaften und ihren Formen moderner Kriegsführung ist. Eint DeLillo und Gordon auch das für die Gegenwartskunst so bestimmende künstlerische Anliegen, eine minimale Grundform mit maximalen Implikationen zu schaffen und das Spannungsverhältnis zwischen konzeptuellen und performativen Praktiken wechselvoll zu inszenieren, könnte die Ausführung unterschiedlicher nicht sein.

Insgesamt beurteile ich DeLillos Kritik an Gordons Arbeit nicht als grundsätzliche Kritik an der Konzeptkunst, mit der die Errungenschaften dieser künstlerischen Interventionen als sinnvolle Selbsterneuerungen der Kunst in Frage gestellt werden sollen. Es ist auch keine Kritik an der künstlerischen Arbeit mit „reinen Ideen“, von denen DeLillo selbst zur Genüge Gebrauch macht. Vielmehr kommen wir auch hier zurück auf das Moment der Wiederholung – der Wiederholung einer

¹²¹ Zur Bedeutung des Begriffs des „Dazwischen“ für die ästhetische Erfahrung siehe Breitenwischer (2018).

Intervention (Warhols), die in ihrer endlosen Ausdehnung keine Innovationskraft mehr besitzt, auch dann nicht, wenn sie monumental inszeniert wird. Bis zum heutigen Tag erleben wir in der Kunst Wiederholungen von einst provokanten Interventionen, wie jüngst auf der Art Basel/Miami Beach, wo Maurizio Cattelan drei Bananen (Kaufpreis pro Stück 120.000 Euro) mit Panzertape an die Wand klebte. Cattelans Bananen-Ready-made ist ebenso längst Teil der Kunstgeschichte, wie die Gegenprovokation/Intervention des Aktionskünstlers David Datuna, der eine davon aufaß. Wirklich provokant scheint in diesem Zusammenhang einzig noch, dass die Gegenprovokation sofort eine Wertsteigerung der Arbeit auf dem Kunstmarkt bedeutete.

Wird in *Point Omega* deutlich, dass DeLillo den ekphrastischen Modus nutzt, um Abgrenzungen zu vollziehen (auch wenn sich die Funktion dieser Ekphrasis keinesfalls darauf beschränken lässt), so haben wir es in „Baader-Meinhof“ mit dem umgekehrten Fall zu tun. Richters Fotomalerei, seine Technik der Vermalung, stellt sich als gelungenes Beispiel zur neuen Vermessung der Grenzen des Mediums dar. So zeigt sich vor dem Hintergrund der Entgrenzung der Künste, dass aus der alten Rivalität, wie sie im Rahmen ekphrastischer Darstellung traditionell zwischen Malerei und Literatur ausgetragen wird, eine neue Allianz erwachsen kann. Diese Einsicht bestätigt sich auch im Hinblick auf die Darstellung der Gemälde Morandis. Für den Schulterchluss zwischen Richter und DeLillo sind freilich viele Gründe denkbar – etwa, dass beide ungefähr gleich alt sind und ihre Sozialisation als Künstler vom Erbe der Moderne ebenso bestimmt ist, wie vom Aufbruch in die Postmoderne. Vielleicht bietet auch der Umstand, dass sowohl die Malerei als auch der Roman wiederholt totgesagt wurden (und werden), bisher aber allen Obsoleszenzbehauptungen standgehalten haben, Anlass zur Suche nach Gemeinsamkeiten. Aber auch hier scheint mir, dass Richters wie auch Morandis handwerkliche Fertigkeiten in der Bearbeitung ihres Mediums ein bestimmendes Moment für den Schulterchluss sind. Denn nicht nur die Materialität, auch die Prozessualität des Schaffensaktes ist für DeLillo integraler Bestandteil der künstlerischen Arbeit im doppelten Sinn. Bis zum heutigen Tag nutzt DeLillo seine Olympia-Schreibmaschine von 1975, weil für ihn der Akt des Schreibens hör- und sichtbar, ja fühlbar sein muss. Die mechanische Schreibmaschine, dieses „mark-making thing“ und „hand tool of memory and patient thought“ (M:160), ist dazu ein unerlässliches Werkzeug für ihn.

I need the sound of keys, the keys of a manual typewriter. The hammers striking the page. I like to see the words, the sentences, as they take shape. It's an aesthetic issue: when I work I have a sculptor's sense of the shape of the words I'm making. I use a machine with larger than average letters: the bigger the better. (Nadotti 2005:117)

In einem Brief an David Foster Wallace schreibt er weiter: „Electronic intervention would dull the sensuous gratification I get from this process – a gratification I try to soak my prose in“ (Hearst 2005:online). Das Arbeitswerkszeug erweist sich sowohl für den Schreibprozess, wie für die finale Form der Romane, als entscheidend. DeLillos Schreibmethode ist durch und durch analog, manuell und haptisch, auch insofern er für jeden neuen Absatz – einige davon gerade einmal drei oder fünf Zeilen lang – ein neues Blatt in die Maschine zieht (Begley 2005:92). Diese, von ihm als „fragment[s] of prose [...] with a lot of blank space around it“ (Hearst 2005:online) beschriebenen Seiten, stapeln sich dann zu Türmen neben dem Schreibtisch. Immer wieder wurde in dieser Arbeit gezeigt, dass diese Spuren von Werkzeug und Prozess DeLillos Revisionsprozesse relativ unbeschadet überstehen – im „spacing“ des Textes als Klangraum der Wörter, in der Freistellung ihrer skulpturalen, graphischen Dimension als gehämmerte Buchstaben. Insofern scheint mir DeLillos Kritik am Verzicht auf handwerkliche Gestaltung von der Einsicht motiviert, dass in diesem Prozess Medium und Künstler wesentlich zu sich selbst kommen. So jedenfalls lässt sich auch ein Statement von ihm im Gespräch mit LeClair verstehen:

What writing means to me is trying to make interesting, clear, beautiful language. Working at sentences and rhythms is probably the most satisfying thing I do as a writer. I think after a while a writer can begin to know himself through his language. He sees someone or something reflected back at him from these constructions. Over the years it's possible for a writer to shape himself as a human being through the language he uses. I think written language, fiction, goes that deep. He not only sees himself but begins to make himself or remake himself. Of course, this is mysterious and subjective territory. (2005:7)

Unweigerlich durchziehen DeLillos Selbstbeschreibungen seiner künstlerischen Arbeit medienästhetische Zuschreibungen und Grenzziehungen – der Schriftsteller als Bildhauer oder, wie in einem vorherigen Zitat, als Maler. Kommt der Literatur im Wettstreit der Künste nun doch ein besonderer Platz zu, weil sie – inwendig und intellektorientiert, sinnlich und performativ – alles kann? Dieses Potenzial zu entfalten scheint mir in jedem Fall ein wesentlicher Antrieb für DeLillo zu sein, sein Formexperiment voranzutreiben – auch wenn dieses Potenzial, wie die Rezensionen des Spätwerks gezeigt haben, für viele Leser*innen eine „reine Idee“ bleibt. Beindruckend ist,

das haben auch die Verweise auf *Americana* in dieser Arbeit deutlich gemacht, mit welcher Konsequenz und Innovationskraft DeLillo kontinuierlich – und recht unbeirrt von Erwartungen der Kritik und Leserschaft – seine Kunst weiterentwickelt hat. In meinen Leseerfahrungen zumindest hat sich die Bedeutung, die DeLillo Prozessualität und Performativität beimisst, fortgesetzt. Diese zunächst sperrigen Texte erschlossen sich mir kaum beim ersten, sondern erst beim wiederholten und oftmals auch lauten Lesen. Der stilisierte Duktus, die aphoristische Dichte, das komplexe Netz von Beziehbarkeiten, Rollentauschen und Bezugshorizonten erschlossen sich mir erst in der Wiederholung, zu der die Romane mit ihrer kurzen Form einladen. Die Pointe dieser Leseerfahrung ist vielleicht, dass ich mich in meiner Bereitschaft, dieses Spiel von Zeigen und Verschweigen wiederholt mitzuspielen, schließlich als Doppelgängerin jener fiktionalen Kunstbetrachterinnen wiedergefunden habe, deren inszenierte Wiederkehr zu den „Werken in Bewegung“ (Eco) im Fokus dieser Arbeit steht.

9 Bibliographie

- Abel, Marco (2003): „Don DeLillo’s ‘In the ‘Ruins of the Future’: Literature, Images, and the Rhetoric of Seeing 9/11“, in: *PMLA* 118:5, 1236-1250. Print.
- Acil, Tufan (2017): *Grenzüberschreitungen (in) der Kunst. Eine praxisbezogene Ästhetik*, Bielefeld. Print.
- Alberro, Alexander/Stimson, Blake, Hg. (2000): *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge/MA. Print.
- Allison, Rebecca (2002): „9/11 Wicked But a Work of Art, Says Damien Hirst“, in: *The Guardian* 11. Sep. 2002. Web. 10. Feb. 2020.
- Almhofer, Edith (1986): *Performance Art: Die Kunst zu leben*, Wien. Print.
- Alpers, Svetlana (1995): „Ekphrasis und Kunstanschauung in Vasaris *Viten*“, in: Boehm/Pfotenhauer (1995), 217-258. Print.
- Andel, Jaroslav (2007): „Das Stille bewegt sich“, in: *Douglas Gordon: Between Darkness and Light*, Kunstmuseum Wolfsburg, Ostfildern, 76-83. Print.
- Anderson, Sam (2007): „Code Red“, *New York*, 4. Mai 2007. Web. 10. Feb. 2020.
- . (2010): „White Noise“, *New York*, 21. Jan. 2010. Web. 10. Feb. 2020.
- Angehrn, Emil (1995): „Beschreibung zwischen Abbild und Schöpfung“, in: Boehm/Pfotenhauer (1995), 59-74. Print.
- Apitzsch, Julia (2010): „The Art of Terror – The Terror of Art: DeLillo’s Still Life of 9/11, Giorgio Morandi, Gerhard Richter and Performance Art“, in: Schneck/Schweighauser (2010), 93-110. Print.
- . (2012): *Whoever Controls Your Eyeballs Runs the World. Visualisierung von Kunst und Gewalt im Werk von Don DeLillo*, Bonn. Print.
- Ashbery, John (1990): *Self-Portrait in A Convex Mirror*, New York. Print.
- Attridge, Derek (1994): „Literary Form and the Demands of Politics: Otherness in J.M. Coetzee’s *Age of Iron*“, in: Levin (1994), 243-263. Print.
- Bachmann-Medick, Doris (2016): *Cultural Turns: New Orientations in the Study of Culture*, Berlin. Print.
- Banash, David (2015): „Alfred Hitchcock’s *Psycho* and the Cinematic Novel of Don DeLillo and Manuel Muñoz“, in: *Literature-Film Quarterly* 43:1, 4-17. Print.
- Barrett, Laura (2011): „Mao II and Mixed Media“, in: Olster (2011), 49-64. Print.
- Barthes, Roland (2019): *Die helle Kammer* [1989], Frankfurt/Main. Print.
- . (2010) „Rhetorik des Bildes“ [1964], in: Stiegler (2010), 78-94. Print.

- Bartsch, Shadi/Elsner, Jas (2007): „Introduction: Eight Ways of Looking at an Ekphrasis“, in: *Classical Philology* 102:1, 1-6. Print.
- Baudrillard, Jean (2003): *Der Geist des Terrorismus*, Wien. Print.
- Begley, Adam (2005): „The Art of Fiction CXXXV: Don DeLillo“ [1993], in: DePietro (2005), 86-108. Print.
- Beier, Carsten (2006): *Postmoderner Realismus – Zum Romanwerk Don DeLillos*, Berlin. Print.
- Belting, Hans, Hg. (2007): *Bilderfragen: Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München. Print.
- . (2007) „Die Herausforderung der Bilder. Ein Plädoyer und eine Einführung“, in: ders. (2007), 11-26. Print.
- Benjamin, Walter (2011): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Mit Ergänzungen aus der Ersten und Zweiten Fassung, hg. von Burkhardt Lindner, Stuttgart. Print.
- . (2010): „Kleine Geschichte der Photographie“ [1931], in: Stiegler (2010), 248-269. Print.
- Bieger, Laura (2007): *Ästhetik der Immersion*, Bielefeld. Print.
- . (2017): „Nach der Paranoia. Don DeLillos Spiel mit der kurzen Form“, in: *Kurz & Knapp: Zur Mediengeschichte kleiner Formen von 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, hg. von Michael Gamper und Ruth Mayer, Bielefeld, 309-324. Print.
- . (2018): „Say the Words: Reading for Cohesion in Don DeLillo’s Novel *Point Omega*“, in: *Narrative* 26:1, 1-16. Print.
- Biesenbach, Klaus (2006): *Douglas Gordon: Timeline*, Museum of Modern Art, New York. Print.
- Bloom, Harold (2003): *Don DeLillo. Bloom’s Major Novelists*, Philadelphia/PA. Print.
- Boehm, Gottfried, Hg. (1994): *Was ist ein Bild?*, München. Print.
- . (1994a): „Die Wiederkehr der Bilder“, in: ders. (1994), 11-38. Print.
- . (1994b): „Die Bilderfrage“, in: ders. (1994), 325-343. Print.
- . (1995): „Wege der Beschreibung“, in: Boehm/Pfotenhauer (1995), 9-19. Print.
- . (1999): „Giorgio Morandi: Zum künstlerischen Konzept“, in: *Giorgio Morandi: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen*, hg. von Ernst-Gerhard Güse und Franz Armin Morat, München, 11-24. Print.
- . (2014): „Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache“, in: *Grenzen der Bildinterpretation*, hg. von Michael R. Müller et. al, Wiesbaden, 15-37. Print.
- Boehm, Gottfried/Mitchell, W.J.T (2007): „Ein Briefwechsel“, in: Belting (2007), 27-46. Print.
- Boehm, Gottfried/Pfotenhauer, Helmut, Hg. (1995): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München. Print.

- Böhme, Hartmut/Mattusek, Peter/Müller, Lothar, Hg. (2000): *Orientierung Kulturwissenschaft. Was sie kann, was sie will*, Reinbek. Print.
- Bolter, Jay David/Grusin, Richard (1999): *Remediation*, Cambridge/MA. Print.
- Borchardt-Hume, Achim (2012): „Dreh Dich nicht um: Richters Bilder aus den späten 1980er Jahren“, in: *Gerhard Richter: Panorama*, hg. von Mark Godfrey, München, 163-177. Print.
- Bosworth, David (2003): „The Fiction of Don DeLillo“ [1983], in: Bloom (2003), 23-25. Print.
- Boxall, Peter (2006): *Don DeLillo: The Possibility of Fiction*, London. Print.
- . (2008): „DeLillo and Media Culture“, in: Duvall (2008), 43-52. Print.
- Brassat, Wolfgang/Squire, Michael (2017): „Die Gattung Ekphrasis“, in: *Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste*, hg. von Wolfgang Brassat, Berlin, 63-87. Print.
- Breitenwischer, Dustin (2018): *Dazwischen: Spielräume ästhetischer Erfahrung in der US-amerikanischen Kunst und Literatur*, Paderborn. Print.
- Broeker, Holger (2007): „Das Kino ist tot! Es lebe der Film!“, in: *Douglas Gordon: Between Darkness and Light*, Kunstmuseum Wolfsburg, Ostfildern, 22-31. Print.
- Brosch, Renate (2002): „Verbalizing the Visual: Ekphrasis as a Commentary on Modes of Representation“, in: *Mediale Performanzen*, hg. von Jutta Eming et al., Freiburg i. Br., 103-123. Print.
- Bruhn, Siglind (1997): „New Perspectives in a Love Triangle. ‚Ondine‘ in Musical Ekphrasis“, in: Lagerroth/Lund/Hedling (1997), 47-60. Print.
- Bubner, Rüdiger (1989): *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt/Main. Print.
- Buchloh, Benjamin H.D. (1989): „A Note on Gerhard Richter’s *October 18, 1977*“, in: *October* 48, 88-109. Print.
- . (2003): „Readymade, Photography, and Painting in the Painting of Gerhard Richter“, in: *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, in: ders., Cambridge/MA, 365-403. Print.
- . (2009): „An Interview with Gerhard Richter“ [1986], in: *Gerhard Richter*, hg. von Benjamin Buchloh, Cambridge/MA, 1-33. Print.
- Buschendorf, Christa (2001): „Ekphrasis und die Abkehr vom Mimesis-Prinzip – Bildgedichte Frank O’Haras auf Werke des Abstrakten Expressionismus“, in: *Behext von Bildern?*, hg. von Heinz J. Drügh und Maria Moog-Grünwald, Heidelberg, 249-270. Print.
- Carmichael, Thomas (1993): „Lee Harvey Oswald and the Postmodern Subject: History and Intertextuality in Don DeLillo’s *Libra*, *The Names* and *Mao II*“, in: *Contemporary Literature* 34:2, 204-218. Print.

- Carroll, Hamilton (2013): „Like Nothing in this Life’: September 11 and the Limits of Representation in Don DeLillo’s *Falling Man*“, in: *Studies in American Fiction* 40:1, 107-130. Print.
- Cavell, Stanley (2002): *Die Unheimlichkeit des Gewöhnlichen und andere philosophische Essays*, hg. von Davide Sparti und Espen Hammer, Frankfurt/Main. Print.
- Cheeke, Stephen (2010): *Writing for Art. The Aesthetics of Ekphrasis*, Manchester. Print.
- Clüver, Claus (1997): „Ekphrasis Reconsidered. On Verbal Representation of Non-Verbal Texts“, in: Lagerroth/Lund/Hedling (1997), 19-33. Print.
- . (1998): „Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis“, in: Robillard/Jongeneel (1998), 35-52. Print.
- Conte, Joseph M. (2011): „DeLillo’s *Falling Man* and the Age of Terror“, in: *Modern Fiction Studies* 57/3, 557-583. Print.
- Cowart, David (2003): *Don DeLillo: The Physics of Language*, Athens/GA. Print.
- . (2008): „DeLillo and the Power of Language“, in: Duvall (2008), 151-165. Print.
- . (2012): „The Lady Vanishes: Don DeLillo’s *Point Omega*“, in: *Contemporary Literature* 53/1, 31-50. Print.
- Crawford, Karin L. (2009): „Gender and Terror in Gerhard Richter’s October 18, 1977 and Don DeLillo’s ‚Baader-Meinhof‘“, in: *New German Critique* 107, 207-230. Print.
- Danchev, Alex (2011): „Der Künstler und der Terrorist, oder das Malbare und das Unmalbare: Gerhard Richter und die Baader-Meinhof-Gruppe“, in: Elger/Küster (2011), 51-81. Print.
- Danto, Arthur C. (1997): *After the End of Art*, Princeton/NJ. Print.
- David, Thomas (2017): „Trump-Bashing ist zu einfach. Ein Interview mit Rachel Kushner“, *Neue Zürcher Zeitung*, 20. Jul. 2017. Web. 10. Feb. 2020.
- Däwes, Birgit (2010): „Close Neighbors to the Unimaginable: Literary Projections of Terrorists’ Perspectives“, in: *Amerikastudien/American Studies* 55:3, 495-517. Print.
- DeCurtis, Anthony (2005): „‘An Outsider to This Society’: An Interview with Don DeLillo“ [1988], in: DePietro (2005), 52-74. Print.
- DeLillo, Don (1992): *Mao II* [1991], London. Print.
- . (1997): „The Power of History“, in: *New York Times Magazine*, 7. Sep. 1997, 60-63. Print.
- . (2001): „In the Ruins of the Future“, in: *Harper’s Magazine*, Dez. 2001, 33-40. Print.
- . (2003): *Cosmopolis*, London. Print.
- . (2006): *Americana* [1971], New York. Print.
- . (2006): *Libra* [1988], London. Print.
- . (2007): *Falling Man*, New York. Print.

- . (2011) *End Zone* [1972], London. Print.
- . (2011): *Players* [1977], London. Print.
- . (2011): *Point Omega* [2010], London. Print.
- . (2011): *The Body Artist* [2001], London. Print.
- . (2011): *The Names* [1982], London. Print.
- . (2011): *Underworld* [1997], London. Print.
- . (2012): „Baader-Meinhof“ [2002], in: *The Angel Esmeralda: Nine Stories*, London, 105-118. Print.
- . (2012): *White Noise* [1985], London. Print.
- . (2016): *Zero K*, New York. Print.
- DePietro, Thomas, Hg. (2005): *Conversations with Don DeLillo*, Jackson/MS. Print.
- Derrida, Jacques (2003): *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*, Berlin. Print.
- Deupmann, Christoph (2009): „Versuchte Nähe. Vom Ereignis des 11. Septembers zum Ereignis des Textes“, in: Poppe/Schüller/Seiler (2009), 139-162. Print.
- Dewey, Joseph (2006): *Beyond Grief and Nothing: A Reading of Don DeLillo*, Columbia/SC. Print.
- Dill, Scott (2017): „Don DeLillo, the Contemporary Novel, and the End of Secular Time“, in: Zubeck (2017), 171-189. Print.
- Di Piero, William Simone (2009): „When Do I See You Again?“, in: *The Threepenny Review* 117, 19-20. Print.
- Dubois, Philippe (2010): „Die Fotografie als Spur des Wirklichen“ [1990], in: Stiegler (2010), 102-114. Print.
- Duncum, Paul (2001): „Visual Culture: Developments, Definitions, and Directions for Art Education“, in: *Studies in Art Education* 42:2, 101-112. Print.
- Duvall, John N. (1994): „The (Super)Marketplace of Images: Television as Unmediated Mediation in DeLillo's *White Noise*“, in: *Arizona Quarterly* 50/3, 127-153. Print.
- . (1999): „From Valparaiso to Jerusalem: DeLillo and the Moment of Canonization“, in: *Modern Fiction Studies* 45:3, 559-568. Print.
- . (2008): *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, hg. ders., Cambridge/UK. Print.
- . (2008): „Introduction: The Power of History and the Persistence of Mystery“, in: Duvall (2008), 1-10. Print.
- . (2011): „Witnessing Trauma: *Falling Man* and Performance Art“, in: Olster (2011), 152-177. Print.
- Eco, Umberto (1973): *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt/Main. Print.

- Eichler, Alex (2010): „Review Overview: Don DeLillo’s Icy Novel of Ideas“, in: *The Atlantic*, 7. Feb. 2010. Web. 10. Feb. 2020.
- Elger, Dietmar (2002): *Gerhard Richter, Maler*, Köln.
- Elger, Dietmar/Küster, Kerstin, Hg. (2011): *Gerhard Richter: Fotografie und Malerei – Malerei als Fotografie: Acht Texte zu Gerhard Richters Medienstrategie*, Köln. Print.
- Elger, Dietmar/Obrist, Hans Ulrich, Hg. (2008): *Gerhard Richter: Text 1961 bis 2007. Schriften, Interviews, Briefe*, Köln. Print.
- Elliot, Emory/Freitas Canton, Louis/Rhyne, Jeffrey, Hg. (2002): *Aesthetics in a Multicultural Age*, New York. Print.
- Felski, Rita (2011): „Suspicious Minds“, in: *Poetics Today* 32/2, 215-234. Print.
- Ferguson, Russell (2001): „Trust Me“, in: *Douglas Gordon, The Museum of Contemporary Art*, Los Angeles, 14-41. Print.
- Fischer, Jochen (2007): „Der mediale Feldzug?“, in: *Düsseldorfer Forum Politische Kommunikation*, hg. von Vera Gassen et al., Berlin, 93-114. Print.
- Fischer-Lichte, Erika (2003): „Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung“, in: *Küpper/Menke (2003)*, 138-161. Print.
- Fischl, Eric (2003): „A Memorial That’s True to 9/11“, in: *The New York Times*, 19. Dez. 2013. Web. 10. Feb. 2020.
- Fisher, Philip (1988): „City Matters: City Minds. Die Poetik der Großstadt in der modernen Literatur“, in: *Die Unwirklichkeit der Städte*, hg. von Klaus R. Scherpe, Hamburg, 106-128. Print.
- Flood, Richard (1997): „24 Hour Psycho“, in: *Parkett* 49, 37-45. Print.
- Fluck, Winfried (1997a): *Das kulturelle Imaginäre. Eine Funktionsgeschichte des amerikanischen Romans 1790-1900*, Frankfurt/Main. Print.
- . (1997b): „Power Relations in the Novels of Henry James: the ‘Liberal’ and the ‘Radical’ Version“, in: *Enacting History in Henry James*, hg. von Gert Buelens, Cambridge, 16-39. Print.
- . (2003): „Aesthetic Experience of the Image“, in: *Iconographies of Power. The Politics and Poetics of Visual Representation*, hg. von Ulla Haselstein, Berndt Ostendorf und Peter Schneck, Heidelberg, 11-41. Print.
- . (2004): „Ästhetische Erfahrung und Identität“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 49:1, 9-28. Print.
- . (2005): „Funktionsgeschichte und ästhetische Erfahrung“, in: *Funktionen von Literatur. Theoretische Grundlagen und Modellinterpretationen*, hg. von Marion Gymnich und Ansgar Nünning, Trier, 29-53. Print.
- . (2009): „Why We Need Fiction“, in: *Romance with America?* Heidelberg, 365-384.
- . (2018): „Was ist Freiheit?“, in: *Literatur und Politische Philosophie*, hg. von Michael G. Festl und Philipp Schweighauser, München, 51-71. Print.

- . „Art and Narrative“. [Manuskript]
- Foster, Hal (1996): *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge/MA. Print.
- . (2011): „Schein im Sinne Gerhard Richters“, in: Elger/Küster (2011), 83-105. Print.
- Foucault, Michel (2004): *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, London/New York. Print.
- . (2010): „Die photogene Malerei“ [1975], in: Stiegler (2010), 148-156. Print.
- Fowler, D. P. (1991): „Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis“, in: *The Journal of Roman Studies* 81, 25-35. Print.
- Frohne, Ursula (2015): „That’s the only now I get: Immersion und Partizipation in Video-Installationen von: Dan Graham, Steve McQueen, Douglas Gordon, Doug Aitken, Eija-Liisa Ahtila, Sam Taylor-Wood“, *MedienKunstNetz*, o.D. Web 10. Feb. 2020.
- Frow, John (1990): „The Last Things Before the Last: Notes on *White Noise*“, in: *South Atlantic Quarterly* 89:2, 413-430. Print.
- Genazino, Wilhelm (2004): „Kabinett der Moderne: Giorgio Morandi und seine Stillleben“, in: *DU: die Zeitschrift der Kultur* 93, 92-93. Print.
- Gibbs, Jonathan (2013): „Randall, or The Painted Grape and Beyond Ekphrasis: The Role and Function of Artworks in the Novels of Don DeLillo“ [Thesis], in: *semanticscholar.org*, o.D., Web. 10. Feb. 2020.
- Gibson, Eric (2002): „A Fuzzy View on Terror“, in: *Wall Street Journal*, 1. Mär. 2002, Web. 10. Feb. 2020.
- Goldberg, RoseLee (2014): *Die Kunst der Performance: vom Futurismus bis heute*, München. Print.
- Goldhill, Simon (2007): „What Is Ekphrasis For?“, in: *Classical Philology* 102:1, 1-19. Print.
- Gombrich, Ernst H. (1984): *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Stuttgart. Print.
- Gordon, David: „... by way of a statement on the artist’s behalf“, in: *Douglas Gordon: Kidnapping*, hg. von Jan Debbaut et al., Stedelijk Van Abbemuseum, Rotterdam, 83. Print.
- Graves, Herbert (2004): *Einführung in die Literatur und Kunst der Postmoderne*, Tübingen. Print.
- . (2009): „(Re)presentation: Epistemological and Ontological Underpinnings of Twentieth-Century Art“, in: *Representation and Decoration in a Postmodern Age*, hg. von Alfred Hornung und Rüdiger Kunow, Heidelberg, 3-13. Print.

- Graf, Fritz (1995): „Ekphrasis: Die Entstehung einer Gattung in der Antike“, in: Boehm/Pfotenhauer (1995), 143-155. Print.
- Green, Jeremy (1999): „Disaster Footage: Spectacles of Violence in DeLillo’s Fiction“, in: *Modern Fiction Studies* 45:3, 571-599. Print.
- . (2005): *Late Postmodernism: American Fiction at the Millennium*, New York. Print.
- Greenberg, Clement (1997): *Die Essenz der Moderne: Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. von Karlheinz Lüdeking, Dresden. Print.
- Gross, Andrew S./Snyder-Körber, MaryAnn (2010): „Introduction: Trauma’s Continuum – September 11th Reconsidered“, in: *Amerikastudien/ American Studies* 55:3, 369-384. Print.
- Grössinger, Leif (2010): „Public Image and Self-Representation: Don DeLillo’s Artists and Terrorists in Postmodern Mass Society“, in: Schneck/Schweighauser (2010), 81-92. Print.
- Guldmond, Jaap/Bloemheugel, Marente, Hg. (1999): *Cinéma, Cinéma: Contemporary Art and the Cinematic Experience*, Stedelijk Van Abbemuseum, Rotterdam. Print.
- Hall, Doug/Fifer, Sally Jo, Hg. (1990): *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, New York. Print.
- . (1990a): „Complexities of an Art Form“, in: Hall/Fifer (1990), 13-30. Print.
- Hall, Douglas (1966): „Morandi’s ‚Still Life with Bottles‘“, in: *The Burlington Magazine* 108:755, 89-90. Print.
- Hamilton, Jaimey (2004): „The Way We Loop ‚Now‘: Eddying in the Flows of Media“, *Invisible Culture*, 2004. Web. 10. Feb. 2020.
- Harris, Robert (2005): „A Talk with Don DeLillo“ [1982], in: DePietro (2005), 16-19. Print.
- Hartley, Keith (2007): „Platons Höhle und Cranachs Baum: Idee und Kontext im Werk von Douglas Gordon“, in: *Douglas Gordon: Between Darkness and Light*, Kunstmuseum Wolfsburg, Ostfildern, 38-47. Print.
- Hartman, Johanna (2015): „Intermedial Encounters in the Contemporary North American Novel“, in: *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*, hg. von Gabriele Rippl, Berlin, 338-352. Print.
- Hawker, Rosemary (2002): „The Idiom in Photography As the Truth in Painting“, in: *The South Atlantic Quarterly* 101:3, 541-554. Print.
- . (2011): „Idiom, Postmedium: Wenn Gerhard Richter Fotos malt“, in: Elger/Küster (2011), 107-133. Print.
- Hearst, Andrew (2005): „An Annotation of the First Page of *White Noise*, With Help From Don DeLillo“, in: *andrewhearst.com*, 22. Feb. 2005. Web. 10. Feb. 2020.
- Heffernan, James A. W. (1991): „Ekphrasis and Representation“, in: *New Literary History* 22:2, 297-316. Print.

- . (1993): *Museum of Words – The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago. Print.
- . (1996): „Entering the Museum of Words: Browning’s ‘My Last Duchess’ and Twentieth-Century Ekphrasis“, in: *Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s)*, hg. von Peter Wagner, Berlin, 262-280. Print.
- . (1999): „Speaking for Pictures: The Rhetoric of Art Criticism“, in: *Word and Image* 15:1, 19-33. Print.
- Heller, Arno (2000): „Simulacrum vs. Death: An American Dilemma in Don DeLillo’s *White Noise*“, in: Kraus/Auer (2000), 37-48. Print.
- Hemon, Aleksandar (2010): „Last Exit“, in: *Booksforum*, Feb./Mär. 2010. Web. 10 Feb. 2020.
- Hetman, Jarosław (2015): *Ekphrastic Conceptualism in Postmodern British and American Novels: Don DeLillo, Paul Auster and Tom McCarthy*, Frankfurt/Main. Print.
- Hollander, John (1988): „The Poetics of Ekphrasis“, in: *Word and Image* 4, 209-219. Print.
- Hornung, Alfred (2010): „Postmoderne bis zur Gegenwart“, in: *Amerikanische Literaturgeschichte*, hg. von Hubert Zapf, 305-392. Print.
- Howard, Gerald (2005): „The American Strangeness: an Interview with Don DeLillo“ [1997], in: DePietro (2005), 119-130. Print.
- Hungerford, Amy (2006): „Don DeLillo’s Latin Mass“, in: *Contemporary Literature* 47:3, 343-380. Print.
- Hustvedt, Siri (2012): „The Drama of Perception: Looking at Morandi“ [2008], in: dies. *Living, Thinking, Looking: Essays*, New York, 232-244. Print.
- . (2014): *The Blazing World*, New York. Print.
- Hutcheon, Linda (1987): „Beginning to Theorize Postmodernism“, in: *Textual Practice* 1:1, 10-31. Print.
- Ickstadt, Heinz (1998): *Der amerikanische Roman im 20. Jahrhundert: Transformation des Mimetischen*, Darmstadt. Print.
- . (1994): „Loose Ends and Patterns of Coincidence in Don DeLillo’s *Libra*“, in: *Historiographic Metafiction in Modern American and Canadian Literature*, hg. von Bernd Engler, München, 299-312. Print.
- . (2001): „The Narrative World of Don DeLillo“, in: ders. *Faces of Fiction*, hg. von Susanne Rohr und Sabine Sielke, Heidelberg, 375-391. Print.
- . (2002a): „Bilder des Terrors und Terror der Bilder“, in: *Der 11. September 2001: Fragen, Folgen, Hintergründe*, hg. von Sabine Sielke, Frankfurt/Main, 97-110. Print.
- . (2002b): „Toward a Pluralist Aesthetics“, in: Elliot/Freitas Canton/Rhyne (2002), 263-287. Print.

- Irsigler, Ingo/ Jürgensen, Christoph, Hg. (2008): *Nine Eleven: Ästhetische Verarbeitungen des 11. September 2001*, Heidelberg. Print.
- . (2012): „There is more to the picture / than meets the eye: Zum Reflex der Nine-Eleven-Literatur auf die Dominanz der Bildmedien“, in: *KulturPoetik* 12:2, 233-257. Print.
- Iser, Wolfgang (1983): „Das Imaginäre: Kein isolierbares Phänomen“, in: *Funktionen des Fiktiven*, hg. von Dieter Henrich und Wolfgang Iser, München, 121-151. Print.
- . (1993): *Prospecting. From Reader Response to Literary Anthropology*, Baltimore. Print.
- . (2003): „Von der Gegenwärtigkeit des Ästhetischen“, in: Küpper/Menke (2003), 176-202. Print.
- . (1994): *Der Akt des Lesens*, München. Print.
- . (2014): *Das Fiktive und das Imaginäre*, Frankfurt/Main. Print.
- Jahn-Sudmann, Andreas (2010): „*The Falling Man*. Das erste Post-9/11-Bild“, in: *MEDIENwissenschaft* 2, 157-169. Print.
- Jameson, Fredric (1993): „Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism“, in: *Postmodernism: A Reader*, hg. von Thomas Docherty, New York, 62-92. Print.
- Jehlen, Myra: „Literary Criticism at the Edge of the Millennium; or, From Here to History“, in: Levin (1994), 40-53. Print.
- Jelfs, Tim (2011): „‘Something deeper than things’: Some Artistic Influences on the Writing of Objects in the Fiction of Don DeLillo“, in: *Comparative American Studies* 9:2, 146-160. Print.
- Jordison, Sam (2016): „Zero K and Making Sense of ‚Late Period‘ Don DeLillo“, in: *The Guardian*, 24. Mai 2016. Web. 10. Feb. 2020.
- Joselit, David (2003): „An Allegory of Criticism“, in: *October* 103, 3-13. Print.
- Junod, Tom (2003): „The Falling Man“, in: *Esquire* 1. Sep. 2003. Web 10 Feb. 2020.
- Kakutani, Michiko (2001): „A Marriage Replayed Inside a Widow’s Mind“, in: *The New York Times*, 19. Jan. 2001. Web. 10. Feb. 2020.
- . (2003): „Headed Toward a Crash, Of Sorts, in a Stretch Limo“, in: *The New York Times*, 24. Mär. 2003. Web. 10. Feb. 2020.
- . (2007): „A Man, a Woman, a Day of Terror“, in: *The New York Times*, 9. Mai 2007. Web. 10. Feb. 2020.
- . (2010): „Make War. Make Talk. Make It All Unreal“, in: *The New York Times*, 1. Feb. 2010. Web. 10. Feb. 2020.
- Kant, Immanuel (1968): *Kritik der Urteils kraft*, hg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, ND/Bd. V, Berlin. Print.
- Karnicky, Jeffrey (2001): „Wallpaper Mao: Don DeLillo, Andy Warhol, and Seriality“, in: *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 42:2, 339-356. Print.

- Kauffman, Linda (2010): „The Wake of Terror: Don DeLillo’s ‘In The Ruins of The Future,’ ‘Baader-Meinhof,’ and *Falling Man*“, in: Schneck/Schweighauser (2010), 19-39. Print.
- Kavadlo, Jesse (2004): *Don DeLillo: Balance at the Edge of Belief*, New York. Print.
- Keesey, Douglas (1993): *Don DeLillo*, New York. Print.
- Kelleter, Frank/Stein, Daniel, Hg. (2008): *American Studies as Media Studies*, Heidelberg. Print.
- Kirsch, Adam (2007): „DeLillo Confronts September 11“, in: *The New York Sun*, 2. Mai 2007. Web. 10 Feb. 2020.
- Klepper, Martin (1996): *Pynchon, Auster, DeLillo: die amerikanische Postmoderne zwischen Spiel und Rekonstruktion*, Frankfurt/Main. Print.
- Knight, Peter (1999): „Everything is connected: Underworld’s Secret History of Paranoia“, in: *Modern Fiction Studies* 45:3, 811-836. Print.
- . (2007): *Conspiracy Culture: From the Kennedy Assassination to The X-Files*, New York. Print.
- . (2008): „DeLillo, Postmodernism, Postmodernity“, in: Duvall (2008), 27-40. Print.
- Koldehoff, Stefan (2008): „Interview mit Gerhard Richter [1995]“, in: Elger/Obrist (2008), 334-336. Print.
- Koopman, Niels (2018): *Ancient Greek Ekphrasis. Between Description and Narration*, Amsterdam. Print.
- Krakauer, Siegfried (1975): *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt/Main. Print.
- . (2010): „Die Fotografie“, in: Stiegler (2010), 230-247. Print.
- Kramer, Hilton (2001): „Telling Stories, Denying Style: Reflections on ‚MoMA2000‘“, *The New Criterion*, Jan. 2001. Web. 10. Feb. 2020.
- Krauss, Rosalind (1977): „Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2“, in: *October* 4, 58-67. Print.
- . (1979a): „Sculpture in the Expanded Field“, in: *October* 8, 30-44. Print.
- . (1979b): „Grids“, in: *October* 9, 50-64. Print.
- Krieger, Murray (1967): *The Play and Place of Criticism*, Baltimore. Print.
- . (1992): *Ekphrasis – The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore. Print.
- . (1995): „Das Problem der Ekphrasis. Wort und Bild, Raum und Zeit – und das literarische Werk“, in: Boehm/Pfotenhauer (1995), 41-57. Print.
- . (1994): „The Current Rejection of the Aesthetic – and It’s Survival“, in: *REAL* 10, 19-30. Print.

- Küpper, Joachim/Menke, Christoph, Hg. (2003): *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt/Main. Print.
- Lagerroth, Ulla-Britta/Lund, Hans/Hedling, Erik, Hg. (1997): *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, Amsterdam. Print.
- LeClair, Thomas (1987): *In the Loop. Don DeLillo and the Systems Novel*, Chicago. Print.
- . (2005): „An Interview with Don DeLillo“ [1982], in: DePietro (2005), 3-15. Print.
- Lentricchia, Frank, Hg. (1991): *Introducing Don DeLillo*, Durham. Print.
- . (1991a): „The American Writer as Bad Citizen“, in: Lentricchia (1991), 1-6. Print.
- . (1991b): „Tales of the Electronic Tribe“, in: *New Essays on White Noise*, hg. ders., 87-113. Print.
- Leps, Marie-Christine (2010): „*Falling Man*: Performing Fiction“, in: Schneck/Schweighauser (2010), 184-203. Print.
- Lessing, Gotthold Ephraim (2012): *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Studienausgabe, hg. von Friedrich Vollhardt, Stuttgart. Print.
- Levin, George, Hg. (1994): *Aesthetics and Ideology*, New Brunswick/NJ. Print.
- Lindner, Burkhardt (2011): „Nachwort“, in: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, hg. von Burkhardt Lindner, Stuttgart, 95-117. Print.
- Löffler, Sigrid (2010): „Showdown in der Wüste“. *Deutschlandfunk Kultur*, 22. Feb. 2010. Web. 10. Feb. 2020.
- Lübbe, Hermann (1981): „Diskussionsbeitrag zum Vortrag von Rüdiger Bubner: ‚Zur Analyse ästhetischer Erfahrung‘“, in: Oelmüller (1981), 245-297. Print.
- Lüthy, Michael (1995a): *Andy Warhol. Thirty Are Better Than One*, Frankfurt/Main. Print.
- . (1995b): „Die scheinbare Wiederkehr der Repräsentation. Ambivalenzstrukturen in Warhols frühem Werk“, in: *Andy Warhol. Paintings 1960-1986*, Kunstmuseum Luzern. Print.
- . (2009): „Struktur und Wirkung in der Performance-Kunst“, in Vöhler/Linck (2009), 199-230. Print.
- Maltby, Paul (1996): „The Romantic Metaphysics of Don DeLillo“, in: *Contemporary Literature* 37:2, 258-277. Print.
- Martin, Sylvia (2006): *Video Art*, Köln. Print.
- März, Ursula (2002): „5 vor 12: Ulrich Peltzer schreibt über New York und gerät in den 11. September – ein Glücksfall für die Literatur, in: *LiteraturRundschau* 67, Beilage der *Frankfurter Rundschau* 20. Mär. 2002, 2. Print.
- Marzona, Daniel (2005): *Conceptual Art*, Köln. Print.

- McClure, John A. (1991): „Postmodern Romance: Don DeLillo and the Age of Conspiracy“, in Lentricchia (1991), 99-115. Print.
- . (1994): *Late Imperial Romance*, London. Print.
- . (1995): „Postmodern/Post-Secular: Contemporary Fiction and Spirituality“, in: *Modern Fiction Studies* 41:1, 114-163. Print.
- . (2008): „DeLillo and Mystery“, in: Duvall (2008), 166-178. Print.
- McCrum, Robert (2010): „Don DeLillo: I'm not trying to manipulate reality – this is what I see and hear“, *The Observer*, 8. Aug. 2010. 10. Feb. 2020.
- Melley, Timothy (2000): *Empire of Conspiracy: The Culture of Paranoia in Postwar America*, Ithaca/NY. Print.
- Meurer, Ulrich (2012): „Double-Mediated Terrorism: Gerhard Richter and Don DeLillo's 'Baader-Meinhof'“, in: *Literature and Terrorism. Comparative Perspectives*, hg. von Michael C. Frank und Eva Gruber, Amsterdam, 173-194. Print.
- Meyer, Helge (2008): *Schmerz als Bild. Leiden und Selbstverletzung in der Performance Art*, Bielefeld. Print.
- Mitchell, W.J.T. (1986): *Iconology*, Chicago. Print.
- . (1990): „Representation“, in: *Critical Terms for Literary Study*, hg. von Frank Lentricchia und Thomas McLaughlin, Chicago/London, 11-22. Print.
- . (1994): *Picture Theory*, Chicago. Print.
- Mirzoeff, Nicholas (1999): *An Introduction to Visual Culture*, London/New York. Print.
- Mohr, Dunja M./Däwes, Birgit, Hg. (2016): *Radical Planes? 9/11 and Patterns of Continuity*, Leiden. Print.
- Mohr, Dunja M./Mayer, Sylvia, Hg. (2010): „Introduction: 9/11 as Catalyst – American and British Cultural Responses“, in: *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 58:1, 1-4. Print.
- Musil, Robert (1987). *Der Mann ohne Eigenschaften*, Hamburg. Print.
- Nadotti, Maria (2005): „An Interview with Don DeLillo“ [1993], in: DePietro (2005), 109-118. Print.
- Naydan, Liliana M. (2015): „Media Violence, Catholic Mystery, and Counter-fundamentalism: A Post-9/11 Rhetoric of Flexibility in Don DeLillo's *Point Omega*“, in: *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 56:1, 94-107. Print.
- Nel, Philip (2002): „Don DeLillo's Return to Form: The Modernist Poetics of 'The Body Artist'“, in: *Contemporary Literature* 43:4, 736-759. Print.
- . (2008): „DeLillo and Modernism“, in: Duvall (2008), 13-26. Print.
- Newman, Michael (2009): „Moving Image in the Gallery Since the 90s“, in: *Film and Video Art*, hg. von Stuart Comer, London, 87-121. Print.

- Oelmüller, Willi, Hg. (1981): *Kolloquium Kunst und Philosophie 1, Ästhetische Erfahrung*, Paderborn. Print.
- O'Hagan, Andrew (2007): „Racing Against Reality“, in: *The New York Review of Books*, 28. Jun 2007. Web. 10. Feb. 2020.
- Olster, Stacey (2008): „White Noise“, in: Duvall (2008), 79-93. Print.
- . (2011): *Don DeLillo: Mao II, Underworld, Falling Man*, hg. ders., London. Print.
- . (2011a): „Introduction: Don DeLillo and the Dream Release“, in: Olster (2011), 1-17. Print.
- Opfermann, Susanne (2007): „Unrechtserfahrungen und Geschlechterverhältnisse literarisch inszeniert – Hisaye Yamamoto, Alice Walker, Don DeLillo: drei Fallstudien“, in: *Unrechtserfahrungen: Geschlechtergerechtigkeit in Gesellschaft, Recht und Literatur*, hg. dies., Königstein, 159-175. Print.
- Osborne, Peter (2011a): „Malerei der Negation: Gerhard Richters Negative“, in: Elger/Küster (2011), 149-161. Print.
- . (2011b): „Abstrakte Bilder: Zeichen, Abbild und Ästhetik in Gerhard Richters Malerei“, in: Elger/Küster (2011), 163-175. Print.
- Osteen, Mark, Hg. (1998): *White Noise: Text and Criticism*, New York. Print.
- . (2008): „DeLillo's Dedalian Artists“, in: Duvall (2008), 137-150. Print.
- . (2013): „Extraordinary Renditions: DeLillo's *Point Omega* and Hitchcock's *Psycho*“, in: *Clues: A Journal of Detection* 31:1, 103-111. Print.
- Pankow, Edgar (2012): „Annäherungen an den Stillstand“, in: *Figurationen* 13:1, 17-27. Print.
- Pfister, Manfred (1985): „Konzepte der Intermedialität“, in: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister, Tübingen, 1-30. Print.
- Poppe, Sandra: „Einleitung“, in: Poppe/Schüller/Seiler (2009), 9-18. Print.
- Poppe, Sandra/Schüller, Thorsten/Seiler, Sascha, Hg. (2009): *9/11 als kulturelle Zäsur: Repräsentationen des 11. September 2001 in kulturellen Diskursen, Literatur und visuellen Medien*, Bielefeld. Print.
- Prendergast, Christopher (1986): *The Order of Mimesis: Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert*, Cambridge. Print.
- . (2000): *The Triangle of Representation*, New York. Print.
- Preston, Stuart (1982): „Morandi at the Guggenheim“, in: *The Burlington Magazine* 124:948, 194-195. Print.
- Rajewsky, Irina (2005): „Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality“, in: *Intermedialités* 6, 43-64. Print.

- Raspe, Martin (2008): „The Falling Man. Der 11. September in der Momentaufnahme“, in: Irsigler/Jürgensen (2008), 369-382. Print.
- Rebentisch, Juliane (2013): *Theorien der Gegenwartskunst*, Hamburg. Print.
- Rich, Nathaniel (2016): „When High Technology Meets Immortality“, in: *The New York Review of Books*, 9. Jun 2016. Web. 10. Feb. 2020.
- Rickli, Christina (2009): „Trauer- oder Traumageschichten? Amerikanische Romane nach 9/11“, in: Poppe/Schüller/Seiler (2009), 103-120. Print.
- Ring Petersen, Anne (2010): „Attention and Distraction: On the Aesthetic Experience of Video Installation Art“, *RIHA Journal*, 7. Okt. 2010. 10. Feb. 2020.
- Robillard, Valerie (1998): „In Pursuit of Ekphrasis“, in: Robillard/Jongeneel (1998), 53-69. Print.
- Robillard, Valerie/Jongeneel, Els, Hg. (1998): *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, Amsterdam. Print
- Rohr, Susanne (2004): *Die Wahrheit der Täuschung: Wirklichkeitskonstitution im amerikanischen Roman 1889-1989*, Paderborn. Print.
- Rothstein, Mervyn (2005): „A Novelist Faces His Themes on New Ground“ [1987], in: DePietro (2005), 20-24. Print.
- Rowe, John Carlos (2011): „Global Horizons in *Falling Man*“, in: Olster (2011), 121-134. Print.
- Royoux, Jean-Christophe (1999): „Remaking Cinema“, in: Guldemond/Bloemheuvel (1999), 21-29. Print.
- Sabel, Barbara (1999): „Szene, Non-art, Repräsentation. Die Wiederentdeckung der Ekphrasis im New Historicism“, in: *Verhandlungen mit dem New Historicism*, hg. von Jürg Glauser und Annegret Heitmann, Würzburg, 135-155. Print.
- Schaefer, Christina/Rentsch, Susanne (2004): „Ekphrasis: Anmerkungen zur Begriffsbestimmung in der neueren Forschung“, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 114:2, 132-165. Print.
- Scherpe, Klaus (2009): „Auszeit des Erzählens – W.G. Sebalds Poetik der Beschreibung“, in: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 72, 297-315. Print.
- Schjeldahl, Peter (2002): „The Good German“, in: *The New Yorker*, 25. Feb. 2002. Web. 10. Feb. 2020.
- Schmid, Susanne (2010): „Besprechung von Irsigler/Jürgensen (2008) und Poppe/Schüller/ Seiler (2009)“, in: *Anglia - Zeitschrift für englische Philologie*, 128:2, 356-58. Print.
- Schmidt, Jochen (1975): *Ohne Eigenschaften. Eine Erläuterung zu Musils Grundbegriff*, Tübingen. Print.

- Schmied, Wieland (1964): „Notizen zu Giorgio Morandi“, in: *Giorgio Morandi*, Ausstellungskatalog der Kester-Gesellschaft, Hannover, 5-13. Print.
- Schneck, Peter (2007): „To See Things Before Other People See Them: Don DeLillo's Visual Poetics“, in: *Amerikastudien / American Studies* 52:1, 103-120. Print.
- . (2010): „The Great Secular Transcendence: Don DeLillo and the Desire for Numinous Experience“, in: Schneck/Schweighauser (2010), 204-220. Print.
- Schneck, Peter/Schweighauser, Philipp, Hg. (2010): *Terrorism, Media, and the Ethics of Fiction. Transatlantic Perspectives on Don DeLillo*, London/New York. Print.
- Schneider, Norbert (2017): *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne*, Leipzig. Print.
- Scholz, Bernhard F. (1998): „Sub oculos subiectio: Quintilian on Ekphrasis and Enargeia“, in: *Pictures into Words*, Amsterdam, 73-99. Print.
- Schüller, Thorsten (2009): „Kulturtheorien nach 9/11“, in: Poppe/Schüller/Seiler (2009), 21-38. Print.
- Seel, Martin (2013): *Die Macht des Erscheinens*, Frankfurt/Main. Print.
- Seidensticker, Bernd (2009): „Die Grenzen der Katharsis“, in: Vöhler/Linck (2009), 1-20. Print.
- Shusterman, Richard (1997): „The End of Aesthetic Experience“, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 55:1, 29-41. Print.
- Siegmund, Judith (2006): „Das Kunstwerk zwischen Produktion und Rezeption. Zur Reichweite des Begriffs ästhetische Erfahrung und zu seiner reduktionistischen Fassung in rezeptionsästhetischen Theorien“, in: *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, Sonderforschungsbereich 626, Berlin. Web. 10. Feb. 2020.
- Sielke, Sabine (2002): „Das Ende der Ironie? Zum Verhältnis von Realem und Repräsentation zu Beginn des 21. Jahrhunderts“, in: *Der 11. September 2001*, hg. dies., Frankfurt/Main, 255-273. Print.
- . (2010): „Why '9/11 is [not] unique,' or: Troping Trauma“, in: *Amerikastudien / American Studies* 55:3, 385-408. Print.
- Sontag, Susan (1977): „In Platos Höhle“, in: Seiler (2010), 277-301.
- . (2003): *Regarding the Pain of Others*, New York. Print.
- Sörbom, Göran (2002): „The Classical Concept of Mimesis“, in: *A Companion to Art Theory*, hg. von Paul Smith und Carolyn Wilde, Oxford, 19-28. Print.
- Spahr, Angela (2007): „Der Verfall der Aura. Walter Benjamin“, in: *Medientheorien*, hg. von Daniela Kloock und Angela Spahr, München, 13-37. Print.
- Spielmann, Yvonne (2004): „Intermedialität und Hybridisierung“, in: *Intermedium Literatur*, hg. von Roger Lüdeke und Erika Greber, Göttingen. Print.

- Spitzer, Leo (1955): „The ‚Ode on a Grecian Urn‘, or, Content vs. Metagrammar“, in: *Comparative Literature* 7, 203-225. Print.
- Stamelman, Richard (1984): „Critical Reflections: Poetry and Art Criticism in Ashbery’s ‚Self-Portrait in a Convex Mirror‘“, in: *New Literary History* 15:3, 607-630. Print.
- Stiegler, Bernd, Hg. (2010): *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart. Print.
- Stierle, Karlheinz (1984): „Das bequeme Verhältnis. Lessing und die Entdeckung des ästhetischen Mediums im 18. Jahrhundert“, in: *Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik*, hg. von Gunter Gebauer, Stuttgart, 23-58. Print.
- Storr, Robert (2000): *Gerhard Richter: October 18, 1977*, Museum of Modern Art, New York. Print.
- . (2002a): *Gerhard Richter. Malerei*, Ostfildern-Ruit. Print.
- . (2002b): „Call to Order: Gerhard Richter at MoMA. Interview with Tom Holert“, in: *Artforum* Jan. 2002, 98-105. Print.
- . (2008): „MoMA-Interview mit Gerhard Richter [2002]“, in: Elger/Obrist (2008), 406-448. Print.
- Sturken, Marita: „Paradox in the Evolution of an Art Form: Great Expectations and the Making of History“, in: Hall/Fifer (1990), 101-121. Print.
- Thorn-Prikker, Jan (2008): „Interview mit Gerhard Richter“ [1989], in: Elger/Obrist (2008), 230-250. Print.
- Towers, Robert (1988): „From the Grassy Knoll“, *The New York Review of Books*, 18. Aug. 1988. Web. 10. Feb. 2020.
- Turim, Maureen (1990): „The Cultural Logic of Video“, in: Hall/Fifer (1990), 331-342. Print.
- Turner, Luke (2011): „Metamodernist Manifesto“, in: *metamodernism.org* 2011. , Web. 10. Feb. 2020.
- . (2015): „Metamodernism: A Brief Introduction“, in: *metamodernism.com* 12. Jan. 2015., Web. 10. Feb. 2020.
- Ursprung, Philip (2013): *Die Kunst der Gegenwart*, München. Print.
- Vågnes, Øyvind (2007): „Inside the Zaprunder Museum“, in: *Working Papers on Design* 2, 2007. Web. 10. Feb. 2020
- Vermeulen, Timotheus (2015): „The New ‚Depthiness‘“, in: *e-flux journal* 61, Jan. 2015. Web. 10. Feb. 2020.
- Vermeulen, Timotheus/ van den Akker, Robin (2010): „Notes on Metamodernism“, in: *Journal of Aesthetics and Culture* 2:1, 25. Jan 2017. Web. 10. Feb. 2020.
- . (2015): „Utopia, Sort of: A Case Study in Metamodernism“, in: *Studia Neophilologica* 87, 55-67. Print.
- Versluys, Kristiaan (2009): *Out of the Blue: September 11 and the Novel*, New York. Print.

- Vöhler, Martin/Linck, Dirck, Hg. (2009): *Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten: Transformationen des aristotelischen Modells seit Bernays, Nietzsche und Freud*, Berlin. Print.
- Vollhardt, Friedrich (2012): „Nachwort zur Studienausgabe“, in: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, hg. ders., Stuttgart, 437-467. Print.
- Wagner, Peter (1996): „Introduction: Icons – Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s)“, in: *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, hg. ders., New York, 1-40. Print.
- Waitz, Thomas (2009): „Die Frage der Bilder. 9/11 als filmisch Abwesendes“, in: Poppe/Schüller/Seiler (2009), 223-238. Print.
- Warning, Rainer (1981): „Diskussionsbeitrag zum Vortrag von Rüdiger Bubner: ‚Zur Analyse ästhetischer Erfahrung‘“, in: Oelmüller (1981), 245-297. Print.
- Webb, Ruth (2009): *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, New York. Print.
- . (1999): „Ekphrasis Ancient and Modern: the Invention of a Genre“, in: *Word and Image* 15:1, 7-18. Print.
- Werkner, Patrick (2007): *Kunst seit 1940*, Wien. Print.
- Wilcox, Leonard (1991): „Baudrillard, DeLillo’s *White Noise*, and the End of Heroic Narrative“, in: *Contemporary Literature* 32:2, 346-65. Print.
- Will, George (2000): „Shallow Look at the Mind of an Assassin“ [1988], in: Ruppensburg/Engles (2000), 56-57. Print.
- Wolcott, James (2011): *Lucking Out. My Life Getting Down and Semi-Dirty in Seventies New York*, New York. Print.
- Wolf, Werner (2017): „Intermedialität – ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft“, in: *Selected Essays on Intermediality (1992-2014)*, hg. ders., Amsterdam, 63-91. Print.
- Wood, James (2007): „Black Noise“, in: *The New Republic*, 2. Jul 2007. Web. 10. Feb. 2020.
- Yacobi, Tamar (1997): „Verbal Frames and Ekphrastic Figuration“, in: Lagerroth/Lund/Hedling (1997), 35-46. Print.
- Zizek, Slavoj (2001): „Willkommen in der Wüste des Realen“, in: *Die Zeit*, 20. Sep. 2001. Web. 10. Feb. 2020.
- Zubeck, Jacqueline A., Hg. (2017): *Don DeLillo after the Millennium: Currents and Currencies*, New York. Print.
- . (2017a): „Mourning Becomes Electric: Performance Art in Don DeLillo’s *The Body Artist* and *Falling Man*“, in: Zubeck (2017), 107-133. Print.

Zuber, Devin P. (2016): „9/11 as Memento Mori: Still-Life and Image in Don DeLillo's Ekphrastic Fiction“, in: Mohr/Däwes (2016), 200-218. Print.

Sonstige Quellen:

Pressedossier anlässlich der Verleihung des Käthe-Kollwitz-Preises an Douglas Gordon durch die Akademie der Künste, Berlin am 14. Sep. 2012, Web. 10. Jul. 2015.

CIA-Memo: Background Paper on CIA's Combined Use of Interrogation Techniques, *thetorturedatabase.org*, 30. Dez. 2004. Web. 10. Feb. 2020.

10 Abkürzungsverzeichnis

A	<i>Americana</i>
BA	<i>The Body Artist</i>
BM	„Baader-Meinhof“
C	<i>Cosmopolis</i>
EZ	<i>End Zone</i>
FM	<i>Falling Man</i>
L	<i>Libra</i>
M	<i>Mao II</i>
N	<i>The Names</i>
P	<i>Players</i>
PH	„The Power of History“
PO	<i>Point Omega</i>
RF	„In the Ruins of the Future“
U	<i>Underworld</i>
WN	<i>White Noise</i>
WS	<i>The Word for Snow</i>
ZK	<i>Zero K</i>

Zusammenfassung

Forschungsgegenstand dieser Arbeit sind literarische Darstellungen von Gegenwartskunst in ausgewählten Texten des Spätwerks Don DeLillos. Neben renommierten Arbeiten, wie Douglas Gordons Videoinstallation *24 Hour Psycho* in *Point Omega* oder Gerhard Richters Gemäldezyklus *18. Oktober 1977* in der Kurzgeschichte „Baader-Meinhof“, ist auch frei erfundene Kunst, wie die Performance des Falling Man im gleichnamigen Roman, Gegenstand der Analyse. Mit Ekphrasis als zentralem Arbeitsbegriff dieser Studie werden die literarischen Kunstdarstellungen terminologisch greifbar gemacht. Der antike Terminus, ursprünglich ein Begriff der Rhetorik, stellt in seiner literarischen Verwendung ein wichtiges Konzept zum Studium des Verhältnisses verbaler und visueller Repräsentationsformen dar. In dieser Arbeit wird er auch gebraucht, um den ästhetischen Diskurs über konzeptuelle und performative Praktiken zur Entgrenzung der Werkform zu erschließen, wie sie seit den späten 1960er Jahren die Kunst bestimmen. Ziel der Arbeit ist es, die spezifische Form ekphrastischer Darstellung in der Literatur DeLillos zu bestimmen und den ästhetischen und kunsttheoretischen Reflexionsraum zu konturieren, den sie eröffnen.

Zwei übergreifende Fragestellungen sind dabei für die Analyse des Diskurses leitend: Einerseits gilt es, die Erkenntnisse, die aus DeLillos Darstellungen von Gegenwartskunst gezogen werden, in der Frage zusammenzuführen, wie er die medialen Möglichkeiten des Romans definiert und die Literatur im „erweiterten Feld“ (Rosalind Krauss) der Künste positioniert. Andererseits wird die politische Dimension des ästhetischen Diskurses herausgearbeitet, indem die ekphrastischen Darstellungen in ihrem Bezug zum zeitgeschichtlichen Geschehen – den Anschlägen vom 11. September und dem Zweiten Irakkrieg – interpretiert werden. Damit wird der Frage nachgegangen, wie ästhetische und politische Praxis hier interagieren, und auf welcher Grundlage sich der Autonomieanspruch der Kunst formuliert.

Im ersten Teil wird der begriffsgeschichtliche Wandel von der Antike bis zur Gegenwart nachgezeichnet. Mit Ekphrasis, definiert als *sprachliche Bezugnahme auf nichtsprachliche Kunst*, ist ein Arbeitsbegriff gewählt worden, der in vielfacher Hinsicht aufschlussreich für die Analyse des ästhetischen Diskurses ist. Der Modus zeichnet sich durch eine hohe selbstreflexive Potenz aus, so dass Ekphrasis als eine Form der Selbstbeschreibung der eigenen Poetik betrachtet werden muss. Damit eröffnen sich weitere Erklärungszusammenhänge, um die in der Forschung vorgenommene

literaturhistorische Verortung DeLillos als postmoderner Modernist bzw. postmoderner Realist zu spezifizieren. Wie die Ausführungen zum Realisationsmodus zeigen, findet Ekphrasis in verschiedenen Disziplinen Anwendung und stellt eine Form der Kunstkritik dar. Eine wesentliche Leistung dieser Arbeit besteht darin, die vielen Übereinstimmungen und Bezugspunkte zwischen Literatur und Kunstkritik sichtbar zu machen. DeLillo wird als versierter Kunstkritiker ausgewiesen, und der ästhetische Diskurs gewinnt, gerade in der Darstellung real existierender Kunst, an Tiefe, Tragweite und Durchschlagskraft. Des Weiteren erlaubt es der Begriff, die starke Polarisierung, die sich in der Rezeption des Spätwerks zeigt, neu zu kontextualisieren. Das Spätwerk zeichnet sich durch eine poetische Verdichtung und Lyrizität aus, die eine Überschreitung der Gattungsgrenzen bzw. Hybridisierung der Romanform bedeuten. Entsprechend formuliert sich die Kritik am Spätwerk als Kritik an der Überschreitung medialer Grenzen, die den Roman konventionellen Vorstellungen nach definieren. Sowohl in der antiken Definition als *Beschreibungskunst* wie in der modernen, spezifisch literarischen, als *Kunstbeschreibung*, sind Grenzüberschreitungen und -zuschreibungen zentraler Gegenstand von Ekphrasis. Medienästhetische Theorien und die Mediengebundenheit ästhetischer Erfahrung werden im Rahmen ekphrastischer Darstellung formuliert und verhandelt. Das Durcharbeiten medienspezifischer Zuschreibungen ist integraler Bestandteil ekphrastischen Schreibens (ekphrastische Ambivalenz), ebenso wie die Austragung eines Wettstreits der Künste (*paragone*) in der Darstellung des Anderen.

In dieser Arbeit wird die Fiktionalisierung ästhetischer Erfahrung als primärer Realisationsmodus von Ekphrasis im Werk DeLillos bestimmt. Damit bildet ein performativer Repräsentationsbegriff die Definitionsgrundlage. Im Rückgriff auf die antike Begriffsgeschichte kann gezeigt werden, dass Inszenierungen imaginärer Transfers schon immer integraler Bestandteil des Modus waren. Die herausgehobene Bedeutung der Kategorie der ästhetischen Erfahrung findet ihre Entsprechung im rezeptionsästhetischen Ansatz dieser Arbeit, leitet sich aber auch aus den Entgrenzungstendenzen in der Gegenwartskunst ab, für die sie von zentraler Relevanz zur Bestimmung des Ästhetischen ist. Den Entgrenzungstendenzen, die eine Destabilisierung der Grenze zwischen den Künsten und der Grenze zwischen Kunst und Leben bedeuten, wird mit der Erweiterung des Referenzbereichs von Ekphrasis Rechnung getragen. Dies geschieht auch durch die postmoderne Definition von Ekphrasis als Remedialisierung. Im Sinne der Selbstreflexivität des Modus ist

Remedialisierung nicht nur ein bestimmendes Prinzip der Poetik DeLillos, sondern auch der dargestellten künstlerischen Arbeiten. In seiner polarisierenden Inszenierung ästhetischer Erfahrungen reflektiert DeLillo die Konsequenzen der Entgrenzungstendenzen in der Gegenwartskunst. Seine Inszenierungen variieren zwischen Indifferenz und Immersion. Mit diesem Spannungsverhältnis verhandelt DeLillo nicht nur zentrale Herausforderungen, mit denen sich Theorien ästhetischer Erfahrungen im Zeichen der Entgrenzung der Künste konfrontiert sehen. Auf einer Meta-Ebene nimmt er damit gleichzeitig die Rezeption seines Spätwerks vorweg, die sich ebenfalls durch eine solche Polarisierung auszeichnet.

Die Analyse des ästhetischen Diskurses zeigt, dass DeLillos Erweiterungen der Grenzen der Romangattung im Kontext der Performativierungsschübe in der Gegenwartskunst zu betrachten sind. In der reduzierten Formgestaltung seiner fiktionalen Welten zeigt sich zudem der Einfluss der Konzeptkunst. Im Sinne ekphrastischer Ambivalenz wird deutlich, dass DeLillo konzeptuelle Praktiken für ihre mangelnde formale Gestaltung der künstlerischen Arbeiten kritisiert. Die Freistellung reiner Ideen bedeutet einen unendlichen Regress und die Wiederholung vormals innovativer Strategien, die als künstlerische Interventionen ihr kritisches Potenzial verloren haben. In seiner Darstellung performativer Praktiken holt er die Grenzaufhebung von Kunst und Leben, die sie betreiben, ein, indem er ihre Angewiesenheit auf klassische visuelle und verbale Repräsentations- bzw. Dokumentationsformen hervorhebt, und ihren Status als „reale Inszenierungen“ aufzeigt. Im Hinblick auf den Wettstreit der Künste arbeitet DeLillo die Potenz literarischer Darstellung, zugleich inwendig und intellektorientiert, sinnlich und performativ sein zu können, heraus. Gleichzeitig legt seine Fiktionalisierung der Gemälde Richters und Morandis nahe, dass die alte Rivalität zwischen Literatur und Malerei, die traditionell qua Ekphrasis ausgetragen wird, einer neuen Allianz weicht. In der Engführung von ästhetischem und politischem Diskurs wird deutlich, dass DeLillo das kommunikative Potenzial des Romans zur Verhandlung politischer Krisenereignisse nutzt. Die anhaltende kulturelle Relevanz des Mediums begründet er zudem durch seinen Gebrauch von Ekphrasis als einer Form der Kunstkritik. Seine nuancierten Reflektionen zum Ästhetischen, von denen seine Darstellungen verschiedener Medien, künstlerischer Praktiken und Formen ästhetischer Erfahrung zeugen, weisen ihn als eine der wichtigsten Stimmen der amerikanischen Gegenwartsliteratur aus.

Summary

This dissertation is concerned with literary representations of contemporary art in selected texts of Don DeLillo's late work. The analysis includes highly renowned artworks, such as Douglas Gordon's video installation *24 Hour Psycho* in *Point Omega* and Gerhard Richter's cycle *October 18, 1977* in the short story "Baader-Meinhof", as well as fictitious art, such as the performance of the Falling Man in the eponymous novel. The relation of literature and art is studied through the concept of ekphrasis, a term originally used to denote a rhetorical exercise in antiquity and literary mode integral to the scholarly study of visual-verbal relations. The term functions as a gateway to open up an aesthetic discourse on conceptual and performative practices that have come to define contemporary art since the late 1960ies. These practices, employed to further the delimitation, de-aestheticization and dematerialization of the art object, have initiated a paradigm shift in the definition of the aesthetic, thus redefining the relation of the arts in the "expanded field" (Rosalind Krauss). This dissertation determines the specific form of ekphrastic representation in DeLillo's literature and uses the insights gained to outline his reflections on contemporary art practices, the aesthetic and art criticism.

Two overarching research questions form the trajectories for the analysis of the aesthetic discourse: Firstly, I seek to circumscribe the position DeLillo assigns to literature in the "expanded field" of contemporary art, i.e. how he defines his medium's aesthetic strategies, modalities and means. Secondly, I interpret the ekphrastic representations in their historical situatedness – the attacks of September 11 and the Second Iraq War – to delineate the relation between the aesthetic and the political. How do aesthetic and political practices interact and on what ground can the claim for the autonomy of the arts be sustained?

The first part of this dissertation explores the intersections between ancient and modern notions of ekphrasis. The term, defined as *verbal representation of non-verbal art*, is in many ways suited for the analysis of the aesthetic discourse. Due to its self-reflexive potential, the mode works as a form of self-description of poetic practice. Thus, the analysis offers new angles to discuss DeLillo's literary-historical classification as postmodern modernist or, respectively, as postmodern realist. The further discussion shows that the mode is deployed in various disciplines, above all in art history, and ekphrasis is thus defined as a form of art criticism. A central research contribution of this dissertation consists in discerning the many congruencies between literature and art

criticism. DeLillo is deemed a well versed and skilled art critic, and his negotiation of aesthetic issues, especially in regard to real artworks, is shown to be of far-reaching consequences and of remarkable depth and vigor. Furthermore, ekphrasis offers insightful perspectives for reframing the highly divisive reception of DeLillo's late work. Invoking a heightened sense of presence, it is characterized by a lyricality and poeticity that constitutes a transgression of boundaries conventionally understood to define the novel as a medium. His mixing of narrative and lyrical modes has met with both critical praise and dismissal. From its usage in Classical Antiquity as *artful description* to its modern definition as *description of art*, assumptions about the inherent, essential properties of different media have always been a central concern of ekphrastic representation, just as poetry has always been the preferred genre of the mode. Theories on media aesthetics and the specificity of the aesthetic experience they elicit are formulated and negotiated in ekphrasis. Working through those assumptions is an integral part of ekphrastic writing (ekphrastic ambivalence), as is the notion of a competition between the arts (*paragone*).

This dissertation argues that the prevailing form of ekphrastic representation in DeLillo's work is the fictionalization of aesthetic experience. That said, this thesis is in line with the mode's usage in antiquity, where the staging of an imaginary transfer constituted an integral part of ekphrastic description. The significance DeLillo attributes to the category of the aesthetic experience corresponds with the reception aesthetic approach this dissertation pursues. Representation is understood as a performative act; this definition is the basis for the negotiation of questions of representational adequacy and translatability addressed in ekphrasis. Yet, the importance of the category of the aesthetic experience also refers back to the "objects" of DeLillo's ekphrasis. A crucial element to define the aesthetic, the category is of key significance for contemporary art practices promoting a destabilization of the boundaries between the arts as well as between art and life. As a consequence, the range of reference of postmodern ekphrasis is expanded and the mode defined as remediation. Remediation is not only a defining feature of DeLillo's poetic practice but also of the works represented. DeLillo's staging of aesthetic experiences is characterized by a stark polarization as the spectators' reactions vary between indifference and immersion. In so doing, DeLillo reflects the central challenges different theories of aesthetic experience confront in regard to conceptual and performative practices. In accordance with the idea of ekphrastic ambivalence, these tensions are negotiated in his representations of contemporary art.

On a meta-level, DeLillo anticipates the polarized critical reception his late work has received.

In sum, DeLillo's expansion of the novel's medial boundaries attests to the great influence of performative practices in contemporary art. Conceptual art's influence is evident in his minimalist design of fictional worlds and characters. But DeLillo also criticizes conceptual works for their lack of formal arrangement. The mere exposition of pure ideas perpetuates an infinite regress and repetition of previously innovative strategies that have lost their critical potential as artistic interventions. In his representation of performative practices, DeLillo offsets the destabilization of art and life by highlighting their dependency on verbal and visual forms of representation/documentation and their status as "real stagings". With regard to the paragonal struggle that is integral to ekphrasis, DeLillo emphasizes literature's potential to work on an intellectual, sensual and performative level at once. At the same time, his fictionalization of Richter's and Morandi's paintings makes evident that the old rivalry between literature and painting, a traditional subject of ekphrasis, has given way to a new alliance. With the complex interdependencies unfolding between political and aesthetic practices, DeLillo stresses the importance of the novel as a symbolic mode of communication in the negotiation of political crises. By using ekphrasis as a form of art criticism, he confirms the medium's cultural relevance – just as his ongoing focus on aesthetic issues, apparent in his nuanced reflections on the interrelation between medial means, artistic practices and aesthetic experiences, underlines his status as one of the most important voices in contemporary American fiction.

Selbstständigkeitserklärung

Hiermit bestätige ich, dass ich die vorliegende Dissertation mit dem Titel „Positionsbeschreibungen im erweiterten Feld: Zur Darstellung von Gegenwartskunst in ausgewählten Texten des Spätwerks Don DeLillos“ selbstständig und ohne unerlaubte Hilfe angefertigt habe.

Ich versichere, dass ich ausschließlich die angegebenen Quellen und Hilfen in Anspruch genommen habe.

Berlin, 2. März 2021

Caroline Heuer