

DER VERLUST DES ORIGINALS.  
DER INTERMEDIALE DISKURS ÜBER  
DAS FALSCHLEBEN IN TORGNY  
LINDGRENS ROMAN *TILL SANNINGENS  
LOV*

KNUT BRYNHILDSVOLL

Im Hinblick auf das Umsichgreifen der Bilder und die Expansion der Bildmedien in unserer Kultur hat Gottfried Boehm den Terminus „iconic turn“ als Bezeichnung für die Wende zur nachguttenbergschen Zivilisation geprägt. Nachdem die Bilder inzwischen auch verstärkt in die skandinavische Literatur Einzug gehalten haben, sollte man meinen, daß man diesem Phänomen entsprechend seiner Bedeutung auch in der Literaturwissenschaft Aufmerksamkeit gewidmet hat. Dies ist bis auf wenige Ausnahmen nicht der Fall gewesen. Dies hat mich dazu veranlaßt, am Beispiel eines Romans aus der Feder eines der wichtigsten schwedischen Gegenwartsauctoren der Frage nachzugehen, was unter bestimmten Aspekten Bilder in Prosatexten leisten und wie sie funktionieren können. Es liegt auf der Hand, daß die ganze Spannweite der Problematik hier nicht zur Sprache kommen kann. Ich präzisiere daher, worum es in diesem Vortrag nicht oder nur am Rande geht: es geht nicht um die Problematik des Verhältnisses von Text und Bild als Problem der Erzähltheorie; es geht auch nicht darum, die Bildbeschreibungen im metatextuellen Sinne als Gebilde zu verstehen, die in bezug auf kunst- und damit auch indirekt literaturkonzeptionelle Entwicklungsetappen – etwa die Abfolge: romantischer Idealismus, Realismus, Popkunst, Heimatkunst – Aufschluß geben könnten. Der diesem Vortrag zugrunde gelegte Roman, Torgny Lindgrens *Zum Lobe der Wahrheit*<sup>1</sup>,

<sup>1</sup> Im folgenden zitiert nach der Originalausgabe (TSL), Stockholm 1991.

legt es stattdessen nahe, die Bilder nach ihrer ontologischen Seinsweise zu befragen, sie unter dem Aspekt zu untersuchen, wie sie sich in ihrer je individuellen Organisationsform als künstlerische Gebilde konstituieren und artikulieren und wie sie sich in ihrer interikonischen Kommunikation präsentieren. Unter Bildern verstehe ich im folgenden die Gemälde und Fotografien des Textes, einschließlich ihrer polymedialen Erweiterungsformen, die durch Dynamisierung der statischen Bilder zu kinetischen Darstellungsvarianten zustande kommen.

In Lindgrens Roman wird der Konflikt zwischen wahr und unwahr auf dem paradigmatischen Nebenschauplatz der Bildgeschichten vorgeführt und erscheint unter dem Aspekt des Verhältnisses von Original und Kopie. Der Autor knüpft dabei an die Bildtradition der Madonnadarstellungen in der Kunstgeschichte an. Die Entscheidung für die ikonische Gestalt der Madonna als Bezugsfigur dürfte damit zusammenhängen, daß man an ihr ganz besonders anschaulich den Verlust an Authentizität aufzeigen kann, den man allmählich als Folge der besonders in der Kunst der Jahrhundertwende sich manifestierenden Pervertion oder Verfälschung des ursprünglichen Modells beobachten kann.<sup>2</sup>

Der Romantext setzt sich aus zwei ineinander verwobenen Parallelhandlungen zusammen, die zu einander über die interne Beziehung echt:falsch sowie über das beiden gemeinsame Motiv der Madonna relativiert sind. Die Hauptperson des ersten Handlungsstranges ist der Ich-Erzähler, Kunsthändler und Rahmenmacher in einem schwedischen Provinznest, der bei einer Auktion ein Ölgemälde ersteigert, das ihn, nachdem er es als ein unbekanntes Werk des schwedischen Malers Nils Dardel identifiziert und als ein Hauptwerk der schwedischen Kunst bezeichnet hat, in ein turbulentes Geschehen verwickelt.

Im zweiten Handlungsstrang wird die Geschichte der Paula erzählt; sie wächst im selben Dorf wie der spätere Rahmenmacher auf, teilt sich,

<sup>2</sup> Es gibt inzwischen zahlreiche Untersuchungen zum Frauenbild der Jahrhundertwende. Informative bibliographische Daten findet man in: Cornelia Gerner, *Die 'Madonna' in Edvard Munchs Werk. Frauenbilder und Frauenbild im ausgehenden 19. Jahrhundert*, Morsbach 1993. Im Umfeld der interpikturalen Textkommunikation wird der Verlust des Originals auch durch realreferentielle Darstellungen des Madonnamotivs aufgezeigt. Da ist zum einen die verlotterte, 'befleckte' Maria, die ihre Liebesdienste in Zeitungsanzeigen anbietet und eine Zeitlang Bett und Tisch mit dem Rahmenmacher teilt. Zum zweiten wäre da jene Pariser Kellnerin zu erwähnen, die einst dem Maler Nils Dardel Modell gestanden hat: als porträtierte Madonna bleibt sie ewig jung, denn die Kunst entzieht ihrem Objekt die Folgen des zeitlich-biologischen Fälschungsprozesses; als Modell dagegen unterliegt sie den alterungsbedingten Abweichungen vom Original, die, wie ein Foto des gealterten Modells vor Augen führt, bis zu Unkenntlichkeit voranschreiten können. Wie das Beispiel zeigt, büßt indes der Begriff des Originals seinen Sinn ein, wenn er auf die sich im Vollzug des Lebensprozesses veränderte Apparition des Menschen bezogen wird und nicht auf Werte, die gegenüber dem biologischen Ablauf resistent sind.

obwohl jünger, ihre Kindheits- und ersten Jugenderlebnisse mit ihm, bis ihre Mutter sie eines Tages an einen Stockholmer Talentpromotor verhöckert, der aus ihr zunächst einen landesweit beliebten Kinderstar macht und ihr anschließend nach einem sorgfältig ertüftelten Plan eine zweite Karriere als Popsängerin bereitet.

Wenn am Ende des Romans die beiden Hauptfiguren das Gefühl überkommt, „willenlose“ Akteure einer fremden Instanz gewesen zu sein, bloße „Instrumente, derer sich ein geschriebener Bericht zum Zwecke seines Voranschreitens bedient hat“, impliziert dies, daß sie beide in den Vorstellungen anderer gelebt haben, als Bilder, Klischees, Duplikate. Die Bilder des Textes, so wie sie in den Beschreibungen, Deutungen, Kommentaren der textimmanenten Rezeptionsinstanzen und aus der Perspektive unterschiedlicher Diskurse erörtert werden, geben daher Aufschluß über das Verhältnis der Fiktionsgestalten zu der Frage nach dem Echten und dem Falschen. Entgegen den Suggestionen des Buchtitels wird dabei die Wahrheit ex negativo beleuchtet, d.h. über die Profilierung dessen, was sie nicht ist – denn: der einer Bachkantate entnommene Titel wird durch das dem Buch vorangestellte Baudelairezitat „überall, nur nicht hier“ sofort wieder dekonstruiert.

Das Zentralgemälde des Romans ist das von dem Rahmenmacher erstiegerte „Madonna“. Dieses Gemälde ist im Werkverzeichnis Dardels nicht enthalten<sup>3</sup>; es ist eine Erfindung des Autors, ein fiktives Werk, das im Roman als ein Original funktioniert.

Ich bezeichne im folgenden Dardels Werk als Madonna I. Der Originalitätsanspruch dieses Werkes wird nun allerdings durch das Auftauchen einer zweiten Version desselben in Frage gestellt. Das hat folgende Bewandnis; nach dem Verlust der Madonna I erhält der Rahmenmacher eine Einladung nach Stockholm, in die Wohnung eines flüchtigen Bekannten, der ihn für den Verlust der Madonna I zu entschädigen verspricht. Dort angekommen ist er nicht wenig überrascht, überall an den Wänden die berühmtesten Werke der bedeutendsten Vertreter der modernen europäischen Kunst zu finden. Wie es sich herausstellt, ist er nicht in die Wohnung eines unbekanntem Sammlers, sondern in das Atelier eines genialen Fälschers gekommen, der sich in kontroverser Weise zu dem Problemkomplex Original vs. Fälschung äußert. Während so z.B. Picasso hinter Picasso zurückfallen könne und seine Produktion nur zur Hälfte aus „echten“ Picassos bestehe, behauptet er selbst, in seiner Wohnung hängen ausschließlich Originale. Die Umkehrung des Verhältnisses echt vs. falsch habe ich auf folgenden paradoxen Syllogismus verkürzt:

---

<sup>3</sup> Ein umfangreiches Werkverzeichnis findet sich in Karl Asplunds zweibändiger Monographie: Nils Dardel, Stockholm 1958.

- A: Alle meine Gemälde sind Fälschungen  
 B: Der genuine Ausdruck unserer Zeit ist das Falsche  
 C: Ergo – alle meine Gemälde sind echt

Als Kostprobe seiner mephistophelischen Kunstpraxis stellt er daraufhin dem erstaunten Besitzer des Originalgemäldes seine Version desselben vor. Diese Madonna II erschöpft sich jedoch in der Verdopplung ihres Gegenstandes, ohne daß der Wiederholung ein neues, weiterführendes Element hinzugefügt wird. Nach dem Selbstverständnis dieses Kunstschaffens ist das Ziel erreicht, wenn die Angleichung an das Modell die Stufe einer ununterscheidbaren Similarität erreicht hat. Wenn auf diese Weise die Unterscheidbarkeit der beiden Madonnen durch die absolute Angleichung aneinander nicht mehr gewährleistet ist, ist die Frage, welche von den zweien das Original und welche die Kopie ist, ohne vorgängige farbspektrometrische Untersuchungen nicht mehr lösbar. Entweder seien sie beide Originale oder die Hierarchie der Entstehungsfolge – wenn überhaupt feststellbar – ist Gegenstand subjektiver bzw. manipulativer Setzungen. Diese Verwischung ästhetischer Statusmarkierungen entspricht dem Zustand des postmodernistischen Denkens, das keine Wahrheit mehr kennt, sondern lediglich Wahrheit in den Formen des traditionsverwertenden Zitats. Die optischen Zitate in Lindgrens Roman sind jedoch durchgängig satirisch funktionalisiert, wodurch sie gleichzeitig Trauer und Wehmut über einen Zustand anklingen lassen, in dem das Prädikat „echt“ zum adverbialen Attribut entwerteter Adjektiva verkommen ist, aufzeigbar etwa an Sequenzbildungen wie: echt gut, echt toll- oder meinetwegen echt falsch.

Die Erweiterung des Bildfeldes zu beweglichen Bildern vollzieht sich im zweiten Handlungsstrang. Die Madonna steigt – vorbereitet durch die fotografischen, hier als Madonna III bezeichneten Vervielfältigungen ihrer Gestalt – buchstäblich aus ihrem Rahmen und etabliert sich mittels konsequent betriebener Imagepflege seitens ihres Managers als eine säkularisierte Madonna. Der Ausstieg aus dem Rahmen geht einher mit dem Einstieg in einen anderen Rahmen und ist mit einem Medienwechsel verbunden. Bereits im ersten Erzählstrang wird die Analogie zwischen Dardels 'Madonna' und Paula vorbereitet, indem auf ihre äußerliche Ähnlichkeit abgehoben wird: „sie gleicht Paula“. Diese Kunstreferenz gleitet nun aber beim Wechsel der Rahmenbedingungen fast unmerkbar in eine zweite Referenz hinüber, die Kunst mit Wirklichkeit vereint: Hinter den doppel exponierten Zügen der neuen Paula erkennt man, ohne daß es direkt ausgesprochen wird, die Kultgestalt der amerikanischen Popsängerin Madonna. Der Maßstab, an dem man die Verfälschungen des ikonischen Urbildes erkennen kann, ist die biblische

Maria, die Mutter Gottes; die semantischen Abweichungen von diesem Prototyp markiert Stufen der Entfernung aus dem Zustand der Unschuld. Während Paula noch bei ihrer Talentprobe „Ave Maria, Jungfrau mild“ mit emphatischer Identifikation zum Besten gibt, wird sie in der Nachfolge sukzessive in die Rollen einer verkitschten und einer profanierten Madonna gedrängt, die ich als Madonna IV und V bezeichne. Diese beiden Madonnen sind nur insofern echt, als sie einer öffentlichen Imageerwartung entsprechen. Von ihrem ontischen Status her sind sie Scheingebilde, d.h. echt nur insoweit, als sie falsch sind.

Wie sich herausstellt, gibt es eine weitere Beziehung zwischen Dardels Madonna und der Bühnenmadonna Paula. Kurz nach dem Erwerb des Gemäldes entdeckt der Rahmenmacher, daß das Bild einen doppelten Rahmen hat; nachdem der Rahmen geöffnet worden ist, zeigt es sich, daß die Madonna die Zentralgestalt eines Triptykons ist, dessen rechter Flügel einen zeichenübersäten Himmel zeigt, dessen linker Flügel aus Zuschauern besteht, darunter Jean Cocteau und anderen von Dardels Pariser Künstlerfreunden, die alle wie gebannt auf die Madonna blicken. Man erkennt hier auf den ersten Blick, daß das Bild, indem es sich zu einer dreiteiligen Bildgeschichte erweitert, eine ikonische Präfiguration der später zur Schau gestellten Paula enthält. Nachdem sie in das Schaufenster des Rahmenmachergeschäfts ausgestellt worden ist, versammeln sich Zuschauer davor<sup>4</sup>, darunter Vertreter der Berufsstände der Kunsthändler und Kunstfälscher. Damit ist eine Szenerie errichtet, in der die Wirklichkeit die Kunst nachahmt und die Kunst auf die Wirklichkeit übergreift, wodurch die Grenzen zwischen den beiden Sphären verwischt werden.

Auf der historischen Achse der kunstgeschichtlichen Traditionsverwertung findet zwischen der Madonna II und III ein Paradigmawechsel statt: die erstere stellt eine handwerkliche, die letztere eine technische Konkretisation des Motivs dar. Nach den Kriterien Walter Benjamins sind die Madonna I und II autonome Gebilde, weil sie nicht in einer Beziehung der Reproduzierbarkeit, sondern der Nachahmbarkeit zueinander stehen.<sup>5</sup> Als Ölgemälde entzieht sich die Madonna der technischen

<sup>4</sup> Zu dieser Szenerie gibt es eine auffallende Parallele in Thomas Manns Novelle *Gladius Dei*, in der ebenfalls eine im Schaufenster einer Kunsthandlung ausgestellte Madonna zum Gesprächsthema einer schnell wechselnden Schar von Beobachtern wird, die sich hauptsächlich für ihre erotischen Reize, und weniger für ihre kultischen Attribute interessieren. Über diese blasphemische Haltung zur heiligen Mutter Gottes ereifert sich ein junger Mann, der sich als „Schwert Gottes“ versteht und sich mit missionarischer Überredungskunst vergeblich dafür einsetzt, daß die Madonna aus dem Fenster entfernt wird.

<sup>5</sup> Walter Benjamin behauptet, daß „das Echte [...] der manuellen Reproduktion gegenüber“, die er als „Fälschung“ bezeichnet, „seine volle Autorität bewahrt“. Vgl. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a.M. 1963, S. 14.

Vervielfältigung und büßt daher auch bei der Entfernung aus ihrer ursprünglichen rituellen Sphäre nicht ohne weiteres ihre Aura ein. Dagegen sind die Madonnagestalten III, IV und V von der ursprünglichen magischen und religiösen Bildtradition abgekoppelt; sie haben ihren einmaligen Ort zugunsten einer jederzeitigen massenmedialen Omnipräsenz aufgegeben und mittels Gesichts- und Imageanpassungen die Aura auch dort verloren, wo selbige nach Benjamin am Nachhaltigsten fortgewirkt hat: im Bereich des fotografisch reproduzierten Antlitzes.<sup>6</sup>

Während die Emanzipation der Kunst „von seinem parasitären Dasein am Ritual“<sup>7</sup> von Benjamin als eine entscheidende Errungenschaft der Entmythisierung des Bildes gelobt wird, zeichnet Lindgren am Beispiel der Madonna V die Inversion dieses emanzipatorischen Ablaufs nach. Indem diese sich widerstandlos für Reritualisierungszwecke einspannen läßt, verkommt sie zum willenslosen Instrumentarium subjektiv-ekstatischer Ausdrucksvermittlung und verleiht dadurch nach Einschätzung ihrer Kritiker „dem Schmerz unserer Zeit ihre Stimme“. Durch die Einbringung der Madonna in eine kinetische Bilderwelt kann ihrem Leiden an der Welt direkter als in der Malkunst Ausdruck verschaffen werden, wo dies nur indirekt durch Heraushebung des „pregnant moment“ möglich war. In dem neuen Medium kann sie ihrem Publikum ihre innere Bewegtheit durch ihre äußere Beweglichkeit, durch ihre Gebärdensprache und ihre akustischen Einwirkungspotentiale unmittelbar vorführen.

Über die so vermittelte Vorstellung von Paula als Ausdrucksträgerin der zeitgenössischen Leidenserfahrung knüpft Lindgren an Schopenhauer an, dessen Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* ihm als Intertext dient.

Im 3. Teil seines Hauptwerkes äußert sich Schopenhauer zu ästhetischen Fragen und bringt darin zum Ausdruck, daß die Kunst, allen voran die Musik<sup>8</sup>, Möglichkeiten bereithält, sich von dem Zwang zur Selbstobjektivation des Willens zu befreien, mithin, sich vom Leiden an der Welt zu entlasten. Nur, was bei Schopenhauer allenfalls als zeitweilige

<sup>6</sup> „In der Photographie beginnt der Ausstellungswert den Kultwert auf der ganzen Linie zurückzudrängen. Dieser weicht aber nicht widerstandslos. Er bezieht eine letzte Verschanzung, und die ist das Menschenantlitz“, a.a.O., S. 23.

<sup>7</sup> a.a.O., S. 21.

<sup>8</sup> Schopenhauer bezeichnet die Musik als „die mächtigste“ unter den Künsten und hebt hervor: „Weil die Musik nicht, gleich allen anderen Künsten, die Ideen, oder Stufen der Objektivation des Willens, sondern unmittelbar den Willen selbst darstellt, so ist hieraus auch erklärlich; daß sie auf den Willen, d.i. die Gefühle, Leidenschaften und Affekte des Hörers, unmittelbar einwirkt, so daß sie dieselben schnell erhöht, oder auch umstimmt“. Zitiert nach: Arthur Schopenhauer. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 3. Buch, Kap. 39, *Zur Metaphysik der Musik*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 2, Leipzig o.J., S. 1223.

Unterbrechung des Leidensdrucks begriffen wird, wechselt bei Lindgren in den Zustand der Permanenz; Paula richtet sich auf Dauer in einer Vorstellungswelt ohne Willenskorrelat ein und delegiert es an andere, ihr Leben zu verwalten. Diese Weltvergessenheit, durch die Droge Kunst erzeugt, verändert das Bewußtsein dahingehend, daß der „unseelige“ Wille, wie ihn Schopenhauer aufgrund seines leidensperpetuierenden Charakters bezeichnet, in einen rauschhaften Zustand des „Für Immer Seelig Seins“<sup>9</sup> überwechselt.

Der Schluß des Romans scheint allerdings auf die Bereitschaft zur Rückkoppelung der Vorstellungswelt an die Wirklichkeit des Weltwillens zu schließen. Die Metamorphose der beiden steht dabei im Zeichen einer Vertauschung von Bildidentifikationsangeboten und wird von einer zunehmenden auratischen Verblässung der Ölversionen der Madonna begleitet. Die mit dem Auszug in die Provinz erhoffte Identitätserneuerung wird indes durch den diesen Akt begleitenden Bildertext dementiert. Die Madonna läßt sich ihr Gesicht nach dem Modell von Botticellis Venus chirurgisch neu maßschneidern, wodurch sie wiederum als Fälschung aufersteht; anschließend lassen sich die beiden Protagonisten an einem ikonisch bereits besetzten Ort nieder, in einer Triviallandschaft von Ström nämlich – und Ström, das ist die Signatur jener billigen, anonymen, massenangefertigten Ölgemälde, die der Rahmenmacher einst vertrieben hat. Durch den Widerspruch zwischen dem positiv besetzten Verbal- und dem negativ besetzten Bildertext erzielt Lindgren eine ironische Ambivalenz, die darin gründet, daß es schlechthin unmöglich ist, in die Voraussetzungslosigkeit des Neuanfangs hinauszutreten. Der Kontext wird stets da sein als eine unüberschreitbare Rahmenbedingung der Existenz, auf die das schwedische Wort Rahmen in der anagrammatischen Form RAMAR hinzuweisen scheint.

Ich fasse im folgenden zusammen und erläutere kurz die Problematik.

Lindgrens Roman stellt Stufen der Verfälschung eines Originals dar. Sein Bilderdiskurs wirft eine Reihe theoretischer Fragen auf, die hier nur andeutungsweise angeschnitten werden können. Ich lasse hier die an den Bilderstreit des Alten Testaments anknüpfende Problematik der Urbildfunktion der Madonnabilder beiseite, weil das im Roman als Original funktionierende Dardelgemälde dieselbe Ambivalenz verrät: Es ist ein Doppelporträt, das die Madonna in der Gestalt einer Kellnerin im Pariser Stammlokal Dardels darstellt. Bereits in dieser Fusionierung

<sup>9</sup> Im Text erfährt diese Zustandsbezeichnung eine ironisch-satirische Glossierung; ursprünglich als Sequenz in Bachs Kantate *Lob der Wahrheit* enthalten, muß sie hier als kontextverkürzter Name eines bei verschiedenen Anlässen gereichten Longdrinks gehalten.

zweier Bildintentionen liegt eine erste Gefährdung des Originals, weil Gefahr besteht, daß die Aufmerksamkeit zu sehr von der Madonna weg auf ein authentisches Modell gelenkt wird, das nach Gadamer „ein verschwindendes Schema“<sup>10</sup> sein muß, will das Bild nicht im rein Abbildhaften stecken bleiben. Die Fälschung des Dardelbildes leitet eine qualitativ neue Phase der Gefährdung des Originals ein: zum einen greift sie durch Verdoppelung ihres Gegenstandes einen Zustand vor, in dem die Zeitfolge der Bildentstehung umkehrbar und die Werte des Echten und des Falschen austauschbar sind; zum anderen verkürzt sie das Bildverständnis auf die Imitation eines bereits Dargestellten, wodurch die Zerstörung nicht nur des Originals, sondern der Bildlichkeit des Bildes vorschreitet. Verstärkt ins Bewußtsein tritt diese Entwicklung infolge des Aufkommens technischer – nicht bloß handwerklicher – Reproduktionsverfahren und Simulationsmethoden, die eine Nivellierung des Unterschieds zwischen Bild und Wirklichkeit herbeiführen, mit dem ikonoklastischen Ergebnis, daß Bilder – sich selber aufhebend – zu Wirklichkeitssubstituten werden.

Mit der Transformation des Bildes zur Wirklichkeit verschwindet nicht nur das Bild, sondern auch die Wirklichkeit, die in Umkehrung dieses Ereignisses zum Bild wird. Die sich aus diesen reziproken Vorgängen ergebende Verunsicherung in bezug auf den ontischen Status des Verhältnisses von Bild und Wirklichkeit läßt sich in zwei Beobachtungen konkretisieren. Zum einen wird der Wirklichkeitsverlust beklagt: Der Madonna sei die Welt abhanden gekommen<sup>11</sup>; zum anderen wird darunter gelitten, daß sich infolge dieses Vorgangs Bilder und Vorstellungen die entstandene Wirklichkeitslücke ersetzen. Sofern die Vorstellungswelt sich in konkreten Bildern ausdrückt, läuft dies auf eine Umkehrung des herkömmlichen Verhältnisses von Kunst und Wirklichkeit hinaus: nicht die Kunst ahmt die Wirklichkeit nach, sondern die Wirklichkeit die Kunst. Ein Beispiel dafür aus Lindgrens Roman wäre die Stelle, in der der Rahmenmacher aus dem Fenster auf den letzten Schnee des Jahres

<sup>10</sup> Hans-Georg Gadamer. *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1975, S. 138.

<sup>11</sup> Vgl. TSL, S. 83: Lindgren stellt in seinem Roman eine begriffliche Korrespondenz her zwischen dem Mahlerschen „Abhandenkommen“ und dem Heideggerschen „Zuhandensein“ (vgl. TSL, S. 196/97). Der bei Mahler vom Verlust originärer Bezüge herrührende Weltschmerz, wie er in dem Leitmotiv „ich bin der Welt abhanden gekommen“ seinen Ausdruck findet, erfährt bei Lindgren eine parodistische Konkretisierung, indem Banditen dem Rahmenmacher bei einem Überfall die eine Hand mit dem am Handgelenk angechnallten Koffer mit der darin enthaltenen gefälschten Madonna kurzerhand abtrennen. Der prothetische Ersatz des verlorenen Gliedmasses bietet dem Autor Gelegenheit, sich über eine Welt lustig zu machen, die Natürliches durch Künstliches ersetzt und dem Menschen die Möglichkeit beraubt, sich entsprechend den essentiellen Kriterien des Heideggerschen Zuhandenseins zu verwirklichen.



blickt und diese visuelle Erfahrung mit den Worten begleitet: „Der Schnee sah aus, wie er auszusehen pflegte auf den Gemälden in der Preislage zwischen 400 und 600 Kronen. Es hätte ein Bild von Ström sein können“.<sup>12</sup> Die primäre Referenz ist hier die Kunst, nach deren Vorbild sich Wirklichkeit konstituiert. Als berühmtestes Beispiel dieser ontologischen Verkehrung dürfte Göran Palms Gedicht *Das Meer* gelten, das die Kunsterfahrung zum weltkonstituierenden Prinzip erhebt: „Dort ist das Meer. Ich blicke darauf. Jawohl. Es ist wie im Louvre“. Wenn jedoch Bilder nur noch als vorgeordnete Erfahrungspotentiale dazu dienen, der empirischen Realität nachträglich ihre Existenz zu bescheinigen, büßen sie ihre Seinsweise als Bilder ein.

Die fotografierte Madonna markiert im Kontext unseres Romans eine entscheidende Stufe im Prozeß des Zerfalls des herkömmlichen Bildbegriffs, weil die mit dem Aufkommen der Fotografie ermöglichten Reproduktionstechniken die auratische Einmaligkeit des Kunstwerks zunichte machen. Nicht von ungefähr hat die neuere Kunstwissenschaft darauf hingewiesen, daß die Fotografie der platonischen Bildauffassung sehr nahe kommt<sup>13</sup>: indem diese das Bild dem Abbild zuordnet, wird das Bild von jener urbildhaften Matrix abgekoppelt, die nach den Erkenntnissen der ontologischen Bildhermeneutik das Wesen des Bildes ausmacht. Die fotomechanisch vervielfältigte Madonna ist somit eine Erscheinung, die ihren angestammten Ort bereits verlassen hat und auf dem Weg in eine Öffentlichkeit ist, die an ihr lediglich die Multiplizität ihres Erscheinungsbildes wahrnimmt. Diesen Vorgang des Ausstiegs aus dem Bild hat Benjamin mit der Ausbruchs-Metapher: „Die Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle“<sup>14</sup> bezeichnet. Von dieser ersten Entpuppung der Madonna führt ein gerader Weg zu der suggerierten Ent-hüllung der Madonna in ihren letzten Bühnenauftritten.

Das Hinübergreifen des Bildes auf das Leben wird am Pygmalionmotiv veranschaulicht: der Rahmenmacher erweckt die Dardelsche Madonna zum Leben und ermöglicht ihr somit eine Karriere als Bühnenmadonna. Beim Ausstieg aus ihrem primären Ort hinterläßt sie einen leeren Rahmen, der auf die Preisgabe einer herkömmlichen Bildkonzeption verweist. Nach einem heute verbreiteten Bildverständnis vereiteln, wie bereits angesprochen, alle im Zeichen des Abbildes stehenden Bildkonzeptionen den Zugang zur Matrix der Bildlichkeit, die terminologisch

<sup>12</sup> TSL, S. 123.

<sup>13</sup> „Man kann die Photographie ja in einem gewissen Sinne die konsequenteste Verwirklichung der platonischen Bildkonzeption betrachten“. Vgl. Karlheinz Lüdeking. *Zwischen den Linien. Vermutungen zum aktuellen Frontverlauf im Bilderstreit*, in: Gottfried Boehm (Hg.). *Was ist ein Bild?*, München 1994, S. 358.

<sup>14</sup> W.B., a.a.O., S. 19.

auch an dem Begriff Urbild erfaßt wird, weil diese nichts abbildet, sondern das in Erscheinung treten läßt, was ohne das Bild unsichtbar bliebe. Während die Madonna ihre Anwesenheit als Urbild in Bildschöpfungen dieser Art durch die Fähigkeit des In-Erscheinung-Tretens bzw. des Sich-Zeigens ihrer selbst noch bezeugen kann, büßt sie diese Eigenschaft in Fällen ein, in denen es lediglich auf die Konvergenz mit dem Dargestellten ankommt. Konkreter formuliert: als Porträt erfüllt die Dardelsche Madonna ihre Funktion, wenn sie ihr Modell doubliert, als Bild wird sie der Bildlichkeit des Bildes gerecht, wenn sie den Blick auf die Matrix des Urbildes freigibt; an diese Selbstoffenbarung der Madonna am Konvergenzpunkt der Sinn- und Bedeutungsproduktion manifestiert sich Wahrheit als eine unhinterfragbare Evidenz. Es scheint also, daß die Kunstwissenschaft noch mit dem von den Poststrukturalisten diskreditierten Begriff der metaphysischen Präsenz rechnen, da sie das In-Erscheinung-Treten als eine unbezügliche Größe auffassen, anders als die Poststrukturalisten, bei denen Bedeutung aus einem relational sich verzweigenden Spiel „frei flottierender Signifikanten“ hervorgeht, und anders als in der Philosophie, wo Evidenz wegen ihrer mangelnden Falsifizierbarkeit als Wahrheitskriterium nicht zugelassen wird.

Während des stufenweisen Verfalls des Originals kommt der Inversion des Präsenzbegriffs große Bedeutung zu. Im Falle der Bühnenmadonna wird die Vorstellung des Sich Zeigens des Bildes dekonstruiert; indem sie sich nicht mehr auf das Urbild, sondern auf das Abbild bezieht, wandelt sie sich entsprechend den Bildern des Showbusiness in die Attitüden des „showing“ bzw. des sich zur Schau Stellens.

Das Sich Zeigen des Bildes erweist sich nun in der Fähigkeit, einer aufoktroierten Bilderwartung zu entsprechen, d.h. in dem Vermögen der Madonna, in die Rolle eines Abziehbildes des amerikanischen Sexidols Madonna zu schlüpfen. Dieser Entwicklungsstand stellt einen Tiefpunkt in der Geschichte des Abfalls vom Original dar; am Anfang dieses Weges steht das auratische „Kultbild“ der Madonna, das nach Walter Benjamin den Gläubigen selbst noch als „verhüllte“ Gestalt seine Anwesenheit bekundet; am Ende steht das „enthüllte“, Nacktheit suggerierende „Ausstellungsbild“<sup>15</sup>, das den Blicken seiner Konsumentengemeinde wehrlos ausgesetzt ist und das durch massenmediale Reproduktion seiner selbst omnipräsent ist. Freilich: vor dem Hintergrund des Schopenhauerschen Intertextes könnte der Eindruck entstehen, daß die sich zeigende Bühnenmadonna dadurch eine Aufwertung erfährt, denn nach der Auffassung Schopenhauers bildet die Kunst die Idee, und nicht wie

<sup>15</sup> Zu den Begriffen „Kultwert“ und „Ausstellungswert“ des Kunstwerks vgl. W.B., a.a.O., S. 21f.

bei Platon, lediglich die Erscheinung ab. Da die Manifestation der Idee aber hier auf einer unteren Stufe der Hierarchie des Willens erfolgt, auf der die Madonna im wahrsten Sinne des Wortes „im Käfig der Vorstellung“ gefangen ist und sich erst allmählich ihres defizitären Status bewußt wird, tritt jedoch nur das an ihr hervor, was ohnehin augenscheinlich und nur abbildhafte, fotografisch-wachsbildähnliche Oberfläche ist, die sich einer wesensmäßigen Erfassung ihrer Gestalt widersetzt.

Wenn man sich dem Standpunkt Gadamers zu eigen macht, daß das Bild ein „Seinsvorgang“ ist, der „einen Zuwachs an Sein“<sup>16</sup> hervorbringt, hat man es hier ganz im Gegenteil mit einer Bildkonzeption zu tun, die den bildschwächenden Charakter einer Seinsverkümmern hat. Mit diesem wertedevaluierten Status verbindet sich die leitmotivische, an Gustav Mahler anschließende Vorstellung, „der Welt abhanden gekommen zu sein“. Auf dem Boden dieses Bewußtseins reift dann die Vorstellung heran, sich der im Zeichen dieser falschen Bilder stehenden Existenz zu entledigen, um möglicherweise wieder Anschluß an eine verlorengegangene Welt intakter Werte zu finden.

Die Erwartungen der Protagonisten knüpfen also an den anvisierten „anderen“ Ort an, der somit den Charakter eines utopischen Gegenortes annimmt. Im interikonischen Diskurs der Bildergeschichten bietet sich neben der philosophisch-kunstästhetischen auch eine feministische Lesart des lapidaren Romanschlusses an. Es ist zweifelsohne naheliegend, die verschiedenen Ausstiege der Madonna als Etappen auf dem Weg zur Befreiung von „falschen“ Vor-Bildern und Rahmenvorgaben aufzufassen. Ein Zeichen für das Gelingen dieses Vorhabens könnte der Wechsel der mythologischen Referenzen sein; die bisherige Madonna läßt sich am Ankunftsort das Gesicht nach dem Modell von Botticellis Venus umgestalten; im Zusammenhang mit der vollzogenen Rückkopplung an die Welt impliziert dieses neue Sichdefinieren am antiken Vorbild sicherlich eine Bereitschaft zur Annahme ihrer eigenen Geschlechtlichkeit und ihrer Rolle als Frau in der Welt.

Freilich könnte es auch unter dem Aspekt des Originalitätsanspruchs den Anschein erwecken, als würde der Autor sofort die positive Lesart ironisch zurücknehmen, entsteht doch das neue Original der Frau als Kopie eines bereits vorhandenen, d.h. wiederum als eine Fälschung.

Sehr aufschlußreich scheint mir das letzte Gemälde des Textes zu sein. Mit dem Überwechseln in den anderen Ort wandern die beiden Protagonisten in eine Landschaft des Trivialkünstlers Ström, dessen Bilder

<sup>16</sup> „Jede [...] Darstellung ist ein Seinsvorgang und macht den Seinsrang des Dargestellten mit aus. Durch die Darstellung erfährt es gleichsam einen Zuwachs an Sein.“ Vgl. H.-G. Gadamer, a.a.O., S. 133.

vorwiegend ländliche Motive aufweisen. Am Ende des Romans sind sie ironischerweise wieder im Bilde, eingerahmt von jener anheimelnden schwedischen Provinz, der sie entstammen, fern der elitären oder pop-kunstverpflichteten Kunstangebote der urbanen Kultur.

Lindgrens Roman ist so gesehen ein sehr resignativer, pessimistischer, fast misanthrophischer Text, der den utopischen Raum regressiv besetzt. Texttypologisch betrachtet ist Lindgrens Roman vor allem eine Satire auf den Verfall des Originals<sup>17</sup>, auf den Verlust echter, unbezüglicher, wesensmäßiger Wertvorstellungen oder was immer man unter diesem konnotationsmultiplizierenden Begriff sonst noch verstehen mag. Die satirische Intention wird bild- und literaturgeschichtlich am Beispiel von Gulliver erfaßt, der eine vierfache Anwesenheit im Roman hat: als ein Aquarell von Dardel, als eine Gestalt auf dem Triptykon Dardels, als Fiktionsgestalt im Roman von Lindgren und als eine intertextuell einverleibte Gastfigur von Swift. Die bedrohliche Attitüde satirischer Darstellung kommt an einer Stelle des Romans, an der die interikonische Kommunikation bis auf die Wortlosigkeit zurückgenommen worden ist, ganz besonders deutlich zum Vorschein. Das Aquarell von Dardel zeigt die klobige Gestalt Gullivers, der in seiner Riesenfaust einen mikroskopisch kleinen Dandy trägt; dieses Aquarell korrespondiert mit dem an anderer Stelle des Romans zitierten Dardelgemälde „Der Tod des Dandys“. Wenn man die Madonna V als Referenzgestalt ihrer sprachlosen Interkommunikation betrachtet, könnte die Botschaft heißen: wer wie der Dandy, der Flaneur oder die Madonna V eine substanzlose Existenz in den Augen anderer, gewissermaßen nur als deren Blickfang, fristet, könnte leicht Gefahr laufen, Opfer des Zugriffs satirischen Zupackens zu werden. Konstitutiv für die Satire ist die Diskrepanz zwischen Mangel und Erfüllung. Die Satire richtet sich gegen die im Zuge der Entwertung der Madonna umsichgreifende Sinnentleerung, die ihre komplementäre Entsprechung in dem Schmerz und der Wehmut über diesen Verlust hat, der gattungsmäßig der Elegie zuzuordnen ist. Es fällt auf, daß Lindgren, indem er seinen Bilderdiskurs an der Nahtstelle zwi-

<sup>17</sup> Vgl. dazu folgende Stelle aus dem 3. Buch, Kap. 37 von Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in der es heißt: „Die Absicht nun aber, in welcher der Dichter unsere Phantasie in Bewegung setzt, ist, uns die Ideen zu offenbaren, [...]. Dazu ist die erste Bedingung, daß er es selbst erkannt habe: je nachdem dies tief oder flach geschehen ist, wird seine Dichtung ausfallen. Demgemäß giebt es unzählige Abstufungen, wie der Tiefe und Klarheit in der Auffassung der Natur der Dinge, so der Dichter. Jeder von diesen muß inzwischen sich für vortrefflich halten, sofern er richtig dargestellt hat was er erkannte, und sein Bild *seinem* Original entspricht: er muß sich dem besten gleich stellen, weil er in dessen Bilde auch nicht mehr erkannt, als in seinem eigenen, nämlich so viel, wie in der Natur selbst; da sein Blick nun ein Mal nicht tiefer eindringt“, in A.S. *Sämtliche Werke*, Bd. 2, S. 1195-1196.

schen Satire und Elegie situiert, offensichtlich an Schiller anknüpft, der diese Kategorien zum Inbegriff seiner sentimentalischen Dichtungskonzeption machte. Die dritte Kategorie des Sentimentalischen, die Idylle, mag dem Autor ebenfalls als anknüpfungsfähige Textsorte für den Übertritt in den Bereich der Alterität vorgeschwebt haben, aber wie die Besetzung der Bilder zeigt, fallen die beiden Protagonisten in den Zustand des Naiven zurück, wobei die Utopie wegen ihrer Angleichung an bereits durchgespielte, zeitlich und räumlich bereits überholte Diskurse der satirischen Ikonoklastik repetitiver, falscher Entwürfe anheimfällt.

Wenn man Lindgrens Roman im engeren Kontext der skandinavischen Gegenwartsliteratur betrachtet, fällt auf, daß in ihm ein möglicher Ausweg aus der postmodernen Sinn- und Bedeutungskrise angeboten wird, der von anderen zeitgenössischen Autoren ebenfalls nicht selten offeriert wird, ich denke hier zum Beispiel an Sven Aage Madsens *Slægten Laveran* oder an Edvard Hoems *Ave Eva*. Wie man dieses Phänomen im einzelnen auch beurteilt, wird davon abhängen, ob man das Textende subversiv-satirisch oder affirmativ-realistisch liest. Wenn man nun Lindgrens Roman in einem größeren literaturgeschichtlichen Zusammenhang betrachtet, – was für die Entscheidung der Lesartfrage möglicherweise sehr hilfreich sein könnte – drängt sich förmlich der Verdacht auf, daß sich in ihm gezielt auf literarische Konstellationen des ausgehenden 19. Jh.s Bezug genommen wird. Ich denke hier nicht so sehr an die Reaktivierung des Madonnamotivs und an die Rolle des Schopenhauerschen Denkens, sondern an die Abfolge von Dekadenzliteratur und Heimatdichtung, die sich bei Lindgren in der entsprechenden Sukzession von Postmoderne und Exodus in die Provinz widerspiegelt. Für Lindgren könnte auch die nahende Jahrtausendwende ein Grund gewesen sein, seinen Text in den Horizont des ausgehenden 19. Jh.s hineinzuschreiben, und zwar nicht nur um die damaligen Konstellationen zu repetieren, sondern auch um sie unter Einbeziehung neu entstandener Bildmedien neu zu dimensionieren und zu reflektieren.

Ehe ich nun zum Schluß komme, ein paar abschließende Worte zu der angedeuteten Schriftfolie des Bildtextes. Der ikonische Diskurs steht in einer durchgängigen Wechselbeziehung zu expliziten oder weniger markierten Texten aus außerpiktoralen Diskursen, die den skripturalen Horizont für die Entwicklung des Bildprozesses abgeben. Im Umfeld des Schopenhauerschen Intertextes, der von echten und falschen Zitaten des Philosophen durchdrungen ist, kämen mehrere angliederungsfähige Texte des ausgehenden 19. Jhs. als literarische Projektionsfolie für bildbegleitende Erfahrungen wie Pessimismus, Mitleid, Wille, Vorstellung, Schmerz und Schmerzentlastung in Frage. Es würde hier zu weit führen, dies im Einzelnen auszuführen; nur so viel sei erwähnt: Für die Phase

des Bildverfalls scheinen mir ganz offensichtlich Texte von Strindberg und Ibsen als mitimplizierte Verstehenshorizonte verwertet worden zu sein.<sup>18</sup> Am unteren Ende der ikonischen Verfallsskala, wo die Sindefizite infolge der unentfalteten Bildmatrix unerträglich geworden sind, gerät die Madonna mit ihrem Freund in den Sog des von Baudelaire einleitend empfohlenen „anderen Ortes“. Für diese Phase des ikonischen Umstiegs stehen literarische Texte als Anknüpfungstexte zur Verfügung, in denen die Erfahrung von „Mangel“, „Leere“, „Hunger“ mittels einer angestrebten Ortsveränderung entgegengewirkt wird. Freilich gibt die Art der Besetzung des neuen Ortes bei Lindgren wenig Anlaß zum Frohlocken. Im Gegenteil. Durch den Einstieg in den Rahmen eines Strömgemäldes vollzieht sich die Erneuerung im Vorzeichen der Repetition eines alten Lösungsmodells, für das das Motiv der Heimkehr in die Provinz paradigmatisch stehen kann.

Vom Anfang bis Ende also: alles Lug und Trug, keine auch noch so kleine „wahre“ Orientierungshilfe. Der ganze Roman basiert auf dem textgenerierenden Prinzip der Wahrheitsverletzung, so daß dem Leser andauernd der Boden unter den Füßen entzogen wird. Was Wunder denn, wenn der Roman am Ende als substituierbar durch dessen letzten Satz: „Dem Herrn geschehe Lob“ gedacht wird. Mit diesem reduktiven Vorschlag knüpft der Erzähler den Faden zum Titel des Buches. Wie dieser durch das dem Buch vorangestellte Baudelairezitat, wird das Baudelairemotto durch den letzten Satz dekonstruiert, lobt dieser doch eine göttliche Instanz für die Bereitstellung eines Ortes, der im Kontext des Romans allenfalls als die zweit schlechteste Option der Neuansiedlung gelten muß. So entsteht der Eindruck, daß der Autor seinen Leser mit der maliziösen Konnotation „Gott sei dank“ aus seinem Buch entläßt, „Gott sei dank“ nämlich, daß der Spuk ein Ende hat.

Rückblickend kann ich mich des Eindrucks nicht erwehren, daß Lindgren die Chancen des „anderen Ortes“ als Projektionsfläche semantischer Neubesetzung nicht so genutzt hat, wie es durch eine Abänderung der Bildkonzeptionen in Richtung auf die Herstellung ikonisch abweichender Bilder vielleicht möglich gewesen wäre. Sehr lehrreich scheinen mir in dieser Hinsicht Experimente jüngerer Autoren, die theoretische Denkansätze, wie sie beispielsweise Lyotard vertritt, produktiv aufgrei-

---

<sup>18</sup> Ich denke vor allem an *Ein Traumspiel* und *Wenn wir Toten erwachen*. In einem theologischen Intertext wird die Madonna V als „Arma Paula“ (S. 182) bezeichnet, eine deutliche Anlehnung an den Befund der Tochter Indras bei Strindberg: Det er synd om människorna. Die sich zur Schau stellende Madonna bei Lindgren hat viele Züge mit Ibsens Irene gemeinsam, die sich nach der enttäuschend verlaufenden Zusammenarbeit mit dem Bildhauer Rubek ins Showgeschäft zurückzieht, wo sie sich auf einer Drehbühne einem größeren Publikum nackt zeigt.

fen, indem sie durch geschickte Funktionalisierung von Sprache und Diskursen das diskursive Denken selbst zu überlisten suchen, um „der anderen Seite“ – und sei es nur in kurzen Momenten „des In-Erscheinung-Tretens“<sup>19</sup> – zur Preisgabe dessen bewegen, was ohne diese Sprach- und Diskurskombinatorik unsichtbar bliebe.

A:		MADONNA ALS STEREOTYP BILDTRADITION				
	MADONNA I	MADONNA II	MADONNA III	MADONNA IV	MADONNA V	VENUS
B:	Gemälde von Nils Dardel	Fälschung des Gemäldes von Nils Dardel	Die fotografierte Madonna I	Bühnen-Madonna I = Paula als Kinderstar	Bühnen-Madonna II = Paula als Pop-, Show- und Sexidol	Mythischer Referenzwechsel Madonna = Venus
	STATUS	STATUS	STATUS	STATUS	STATUS	STATUS
C:	Original	Fälschung – Kopie – Handwerkliche Reproduktion	Mechanische Reproduktion – Kopie	Kinetische Transformation – Kopie	Kinetische Transformation – Kopie der amerikanischen Popkünstlerin „Madonna“	Fälschung
	„Urbild“	Abbild Ikonoklastisch	Abbild Ikonoklastisch	Abbild Ikonoklastisch	Abbild Ikonoklastisch	Abbild Ikonoklastisch

<sup>19</sup> „Die Kunst besteht heute in der Erkundung von Unsagbarem und Unsichtbarem, Man stellt dafür seltsame Maschinen auf, mit denen sich das, was zu sagen die Ideen und was zu spüren die Stoffe fehlen, vernehmbar und spürbar machen läßt. Vgl. Jean-Francois Lyotard. *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*, in: Ders. *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*, Berlin 1986, S. 70. Es scheint mir, daß in solchen Äußerungen ein Verlangen zum Ausdruck kommt, Anschluß an romantische Vorstellungen zu finden, in denen sich das Schöne entweder als „das sinnliche Scheinen der Idee“ (Hegel) bzw. „das sich zeigende Sein“ (Schopenhauer) offenbart, und zwar als Reaktion auf postmodernistische Auffassungen, denen zufolge der Mensch zum „homo decorans“ (Helmut Friis) verkommen ist, dessen Sein sich in inauthentischen Rollenspielen erschöpft.

# DER VERLUST DER BILDLICHKEIT DES BILDES

**M I**

**DAS IN-ERSCHEINUNG-TRETEN  
DAS SICH-ZEIGEN; "VERHÜLLT ANWESEND (BENJAMIN)  
METAPHYSISCHE PRÄSENZ  
KULTBILDDOMINANZ (BENJAMIN)**

**M II**

**M III**

**M IV**

**M V**

**VERFALLSACHSE**

**DIE ZUR-SCHAU-STELLUNG; "ENTHÜLLT" ANWESEND  
MEDIALE OMNIPRÄSENZ  
AUSSTELLUNGSDOMINANZ (BENJAMIN)**



**DER BISHERIGE ORT**

**UTOPIEACHSE**

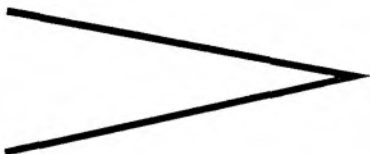


**STADT**

**TRAUER - WEHMUT -  
LEID - ENTFREMDUNG**

**MANGEL - HUNGER  
ABWESENHEIT**

**VORSTELLUNG**



**GEMÄLDE VON  
STRÖM**



**LAND / PROVINZ**



**REGRESSIVE AUSFÜLLUNG  
DES MANGELZUSTANDES**



**WILLE UND VORSTELLUNG**



**REZEPTION LITERARISCHER  
ABFOLGEN DES AUSGEHENDEN  
19. JHS.**

**1889-1901**

**LITERARISCHE REFERENZHORIZONTE:  
STRINDBERG - IBSEN - HAMSUN - HEIDENSTAM**