

DOI: 10.31648/pl.6979

JACEK KOWALSKI

Kazimierz Pulaski University of Technology and Humanities in Radom

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7671-5411>

e-mail: [j.kowalski@uthrad.pl](mailto:j.kowalski@uthrad.pl)

**Einige Bemerkungen zur literarischen Intermedialität  
und zur filmischen Interbildlichkeit der Plastik  
des „lesenden Klosterschülers“  
(*Sansibar oder der letzte Grund* von Alfred Andersch)**

**Kilka uwag o literackiej intermedialności oraz filmowej  
interobrazowości rzeźby „Czytającego Nowicjusza”  
(*Sansibar oder der letzte Grund* Alfreda Anderscha)**

**A few remarks about the literary intermediality and cinematic  
interfigurativeness of the sculpture “The Book Reader”  
(*Sansibar oder der letzte Grund* by Alfred Andersch)**

**Słowa kluczowe:** literacka intermedialność, filmowa interobrazowość [interfiguratywność], Alfred Andersch, Walter Benjamin, rzeźba „Czytającego Nowicjusza”

**Keywords:** literary Intermediality, cinematic Interfigurativeness, Alfred Andersch, Walter Benjamin, Sculpture of “The Book Reader”

**Abstract**

This article consists of four parts: the first, which briefly outlines the interdependence of literature and media such as film and photography in the context of narrative strategies related to World War II; the second is the intermedial location of “The Book Reader” as an expressionist sculpture by Ernst Barlach in the story of novel A. Andersch “Sansibar oder der letzte Grund” (relation: kaleidoscope of characters – sculpture) in the context of the concept of “Aura” by W. Benjamin, the third – cinematic interimage of the sculpture “The Book Reader” (sculpture–film relationship) and a summary of the considerations taken.

## Literatur und Medien (Fotografie und Film) – Interdependenz der Begriffe

Die literarische Kommunikation im Medienzeitalter bedient sich unterschiedlicher Medienarten, d.h. Vermittlungsformen (Installation, Malerei, plastische Künste, Musik) und medienorientierter Darstellungstypen. Die immer stärker werdende Relevanz solcher (audiovisueller) Erzählmedien wie Fotografie und Film<sup>1</sup> manifestiert sich im Kontext deutschsprachiger Literaturtexte nach 1945, die den Zweiten Weltkrieg thematisieren, weil mit der Darstellung der unvorstellbaren Kriegsgräuelp aus erzähltheoretischer Sicht zwei grundlegende Erkenntnispunkte in den Vordergrund gerückt werden: der fiktionale (fingierte Wirklichkeitsaussage) und der nichtfiktionale (dokumentarische) Aspekt bei der Textanwendung der Erzählmedien wie Fotografie und Film. Auch die Textform und Erzähltechnik beginnt von vielen Schriftstellern, z.B. bei Alfred Andersch (Bühlmann 1973: 138) oft experimentell betrachtet zu werden, was anderen nichtliterarischen Ausdrucksmitteln einen natürlichen Weg öffnet (z.B. simultane Figurenführung, Stilisierung eines literarischen Erzähltextes zu einem Drehbuch bzw. der Perspektivenwechsel auf der Ebene der Erzählperspektive (Sollman 1994: 37). Das Besondere daran ist, dass ein literarischer Text bzw. eine literarische Aussage die Form und Funktion eines solchen nichtliterarischen Ausdrucksmittels übernehmen kann. Darüber hinaus:

[...] führt (es – J.K.) zu forcierten Distinktionskämpfen zwischen Literatur und audiovisuellen Medien, zur Neubestimmung der Autorposition und zur verstärkten Integration intertextueller und intermedialer Darstellungstechniken in literarische Texte. Zudem gewinnt, wie es exemplarisch an den zwischen historischen Fakten und Fiktionalisierung oszillierenden Geschichtserzählungen W.G. Sebalds abzulesen ist, die Verwischung der Grenzen zwischen virtueller Medienwelt und «realer» Welt, zwischen geschichtlicher Dokumentation und literarischer Fiktion, als Darstellungsproblem an Brisanz und Aktualität (Kaulen 2010: 364).

Zu beachten ist auch, dass sowohl die Literatur als auch die Erzählmedien, mit welchen sie kooperiert, jeweils ihre funktionelle Souveränität beibehalten können, d.h. voneinander unabhängig bleiben. Deswegen kann man meines Erachtens nicht nur von einer „Medienwissenschaft der Literatur“ (Ludorowska 2000: 113), sondern von einer Literaturwissenschaft der Medien sprechen, weil aus heutiger narratologischer Sicht dem Erzählmedium die konkrete Rolle einer

---

<sup>1</sup> Ich erwähne absichtlich das Medienpaar: Fotografie und Film, weil das eine visuelle Erzählmedium das andere bedingt, sowohl auf textueller als auch auf visueller Erzählebene – J.K.

narrativen Vermittlungsinstanz zugewiesen werden kann. Im vorliegenden Artikel möchte ich mich auf die Kunstfigur der Plastik des „lesenden Klosterschülers“ im Lichte der literarischen Intermedialität und der filmischen (romanbezogenen) Interbildlichkeit konzentrieren.

### **Einige Bemerkungen zur literarischen Intermedialität der Plastik des „lesenden Klosterschülers“ im Kontext des Aura-Begriffs von Walter Benjamin**

Die Formulierung „literarische Intermedialität“ verstehe ich als Paraphrase der Worte Walter Benjamins über den Begriff der „Aura“ des Kunstwerkes in der Zeit seiner technischen Reproduzierbarkeit, die lauten: »einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag«. (Benjamin 2011: 104) Das Kunstwerk hat in der Zeit seiner technischen Reproduzierbarkeit seine einzigartige und einmalige Eigenschaft verloren – seinen ästhetischen Wert – und ist zu einem Instrument in der Zeit der technisierten Massenkommunikation geworden. Ähnlich weist auch die Literatur als Medium, das in ikonografischer Umgebung und unter Mitbeteiligung anderer Künste ja ebenfalls Reproduktionstechniken verwendet, starke Tendenzen zur Absorption von Merkmalen des medialen, d.h. fotografischen und filmischen Diskurses auf. Daher haben wir es mit zahlreichen Interbildlichkeitsverfahren nicht nur auf intertextuellem und intermedialem Boden zu tun (Entfernung vom Original oder Nachahmung, Annäherung an Merkmale des Originals z.B. in gattungsmäßiger Hinsicht, oder verstanden als Teil der narrativen Struktur des literarischen Werkes), sondern auch auf ideologischem Boden (Präfiguration, d.h. Übergang von einem Zeichensystem zu einem anderen – Literatur-Fotografie, Literatur-Film). Charakteristisch für die Entwicklungsphase des Intermedialitätsbegriffes zwischen 1960 bis zum Ende der 1980er Jahre ist die Debatte, die sich auf Film und Literatur konzentriert – mit besonderer Rücksicht auf die wechselseitige Konnexion beider Erzählmedien, denn Mitte der 1970er Jahre entstehen solche Begriffe wie *filmische Literatur* und *literarisierter Film*. (Rajewsky 2002: 40–41). Der Schriftsteller Alfred Andersch integrierte die Plastik „des lesenden Klosterschülers“ in die Romanhandlung, um einen spezifischen Freiheitswillen der jeweiligen Romanfigur auszulösen. Im Kaleidoskop der verschiedenen Charaktere und Lebenserfahrungen gelingt jeder Romanfigur unter dem Einfluss der Plastik des „lesenden Klosterschülers“ die Selbstverwirklichung in einem totalitären Staat. Diese Selbstverwirklichung ereignet sich auf den verschiedenen Bedeutungsebenen: die Verantwortung für die eigene Tat (der Junge),

die bewusste Befreiung von den sozial-politischen Zwängen (der Funktionär Gregor), der existenzielle Entschluss, dem die Erkenntnis der eigenen Lebenslage zugrunde liegt (Fischer Knudsen), Flucht und Bewahrung des Menschenseins (Judith Levin) und der Tod als Protest gegen die Starre der bedrohten Welt und die geistige Erfahrung des wahren Ichs (der Pfarrer Helander). Die Medialität der expressionistischen Skulptur verbindet im literarischen Sinne zwei Aspekte der intermedialen Erzählperspektive<sup>2</sup> (Kowalski 2009: 34):

- die Perspektive der Nähe – direkte und detaillierte Beschreibung des kunstgeschichtlichen Objektes in der Kirche;
- die Perspektive der Ferne – Verhältnisse zu anderen Romanfiguren (Gregor, Knudsen, Judith, Helander, Junge);
- den Erzählpunkt, an dem die fotografische Perspektive der Nähe und der Ferne zusammenfallen – z.B. Gregors Projektion des Ichs dank der Konfrontation mit der Skulptur in der Kirche, die man meines Erachtens in der fotografischen Sprache als den entscheidenden Augenblick im Sinne von Henri Cartier-Bresson bezeichnen kann:

Das Auge muss in der Realitätsszene einen Gegenstand finden und sich auf ihn konzentrieren. Die Aufgabe der Kamera besteht allein darin, die Entscheidung, die das Auge gefällt hat, auf den Film zu übertragen. (Stiegler 2010: 203).

Durch die Konfrontation mit der Holzfigur begreift beispielsweise Gregor eine Hauptfunktion des Lesens, die auf der unabhängigen, distanzierten Einstellung (Perspektive der Ferne) zum Gelesenen beruht. Als kommunistischer Funktionär musste er ausgewählte Texte lesen, die eine an der Ideologie der Partei orientierte Lesart forderten. Das Wesen dieses Lesens zielt auf die kritische Einstellung zum Text ab und es weist auf die Gedankenfreiheit hin, der eine individuelle, unabhängige Lesemotivation zugrunde liegt:

Er [der „lesende Klosterschüler“ – J.K.] trägt unser Gesicht, dachte er, das Gesicht unserer Jugend, das Gesicht der Jugend, die ausgewählt ist, die Texte zu lesen, auf die es ankommt. Aber dann bemerkte er auf einmal, dass der junge Mann ganz anders war. Er war nicht versunken. Er war nicht einmal an die Lektüre hingeben. Was tat er eigentlich? Er las sogar in höchster Konzentration. Aber er las kritisch. Er sah aus, als wisse er in jedem Moment, was er da lese (Andersch 1970: 39).

---

<sup>2</sup> Einige bild- bzw. filmorientierte Erzähltechniken (jedoch ohne direkten Bezug auf den Aura-Begriff von W. Benjamin) habe ich anhand ausgewählter Texte von A. Andersch in folgender Arbeit analysiert und zusammengefasst.

Die detaillierte Beschreibung der Skulptur im Romantext gilt meines Erachtens als klassisches Beispiel für die literarische Visualität der bildenden Künste – es ist ein Textbild:

Die Figur stellte einen jungen Mann dar, der in einem Buch las, das auf seinen Knien lag. Der junge Mann trug ein langes Gewand, ein Mönchsgewand, nein, ein Gewand, das noch einfacher war als das eines Mönchs: einen langen Kittel. Unter dem Kittel kamen seine nackten Füße hervor. Seine beiden Arme hingen herab. Auch seine Haare hingen herab, glatt zu beiden Seiten der Stirn, die Ohren und die Schläfen verdeckend. Seine Augenbrauen mündeten wie Blätter in den Stamm der geraden Nase, die einen tiefen Schatten auf seine rechte Gesichtshälfte warf. Sein Mund war nicht zu klein und nicht zu groß; er war genau richtig, und ohne Anstrengung geschlossen. Auch die Augen schienen auf den ersten Blick geschlossen, aber sie waren es nicht, der junge Mann schlief nicht, er hatte nur die Angewohnheit, die Augendeckel fast zu schließen, während er las. Die Spalten, die seine sehr großen Augendeckel gerade noch frei ließen, waren geschwungen, zwei großzügige und ernste Kurven, in den Augenwinkeln so unmerklich gekrümmt, dass auch Witz in ihnen nistete. Sein Gesicht war ein fast reines Oval, in ein Kinn ausmündend, das fein, aber nicht schwach, sondern gelassen den Mund trug. Sein Körper unter dem Kittel musste mager sein, mager und zart; er durfte offenbar den jungen Mann beim Lesen nicht stören (Andersch 1970: 39).

Der intermediale Charakter der Plastik des „lesenden Klosterschülers“ ist direkt mit dem Begriff der Transzendenz verbunden, d.i. mit der menschlichen Disposition zur Freiheit. Der Mensch ist frei, weil er, ob er feige oder mutig ist, eine bestimmte Entscheidung über seine weitere Handlung treffen kann. Deswegen liegt jeder Romanfigur ein bestimmte Perspektive der Nähe und Ferne zugrunde, die im Kontext der Plastik des „lesenden Klosterschülers“ allen Romanfiguren die Verwirklichung ihrer individueller Freiheitsideale ermöglicht.

### **Einige Bemerkungen zur filmischen Interbildlichkeit der Plastik des „lesenden Klosterschülers“**

Die Interbildlichkeits-Konzeption Bruns (Bruns, online) mit Blick auf die Verwandtschafts- und Beziehungsverhältnisse zwischen Bildern abgeleitet von Intertextualität und von Intermedialität steht in der Nähe des älteren kunsthistorischen Paradigmas der Ikonographie – auch hier handelt es sich um das Auffinden von Bildmotiven, Bildreihen, Stilanlehnungen u.ä., weshalb sie von manchen als modische Neuformulierung älterer Verfahren der Bildanalyse abgelehnt wird (Bruns, online).

Die frühesten Aspekte der Interbildlichkeitskonzeption in der deutschen Gegenwartsliteratur nach 1945 lassen sich an keinem literarischen Beispiel so gut

veranschaulichen wie an dem im Jahre 1957 veröffentlichten Roman *Sansibar oder der letzte Grund* von Alfred Andersch, der von Anfang an als medienreiche Unterlage bzw. als ein literarisches Drehbuch, d.h. ein anschauliches Kaleidoskop von Gestalten und Motiven „Prinzip der parallelen Figurenführung“ (Hinderer 1994: 152) für das filmische Erzählmedium konzipiert war:

Von Anfang an hat man in der fotografischen Kunst das Medium einer kosmologischen Weltansicht erkannt, ein Medium, welches das wahre Verhältnis des Menschen zur leblosen Gegenstandswelt, sein Bezogensein zu allem Seienden neu zur Geltung bringt, also menschliche Wirklichkeit als Realitätsbezug erschließt, wie es Anderschs Intentionen entspricht (Bühlmann 1973: 131).

In Bezug auf den aktuellen Forschungsstand wird Interbildlichkeit als dynamischer Prozess behandelt (Rybszleger 2013: 103), der innerhalb bestimmter kultureller Rahmenbedingungen stattfindet und im kollektiven Gedächtnis funktioniert. Im Kontext der Kunstfigur als Ideal der zeitlosen Freiheit kann man die Verwirklichung der individuellen Freiheitsideale der anderen Romanfiguren sehen. Der Roman als literarischer Text ist im Spannungsfeld zwischen Fotografie, Kunst und Verfilmung zu untersuchen. Als literarisches „Fotoobjekt“ (Grąbczewska 2013: 13), das das Zentrum der Erzählstruktur bildet, gilt die Kunstfigur des „lesenden Klosterschülers“, das nicht nur eine fiktive „sechste“ Romanfigur ist, sondern auch als ein authentisches Exponat im Museum in Güstrow zu besichtigen ist. Unter der Formulierung „literarisches Fotoobjekt“ ist das Resultat eines Medienwechsels zu verstehen, d.h. das Resultat einer Übersetzung der Kunst in das literarische und dann in das filmische Feld (Lewicki/Ohneheiser 2001: 40), denn die Fotografie als Erzählmedium kann nicht nur dynamische (Fotosequenz), sondern auch statische Objekte registrieren (Chmielecki 2008: 114). Das Konzept des literarischen Fotoobjektes, das im Roman *Sansibar oder der letzte Grund* an der interbildlichen Figur des „lesenden Klosterschülers“ geschildert wird, gleicht meines Erachtens dem temporalen Charakter des fotografischen Erzählmediums – einem visuellen Freiheitssymbol:

Einen Augenblick immortalisierend isoliert die Photographie einen Moment aus dem Zeitkontinuum und hebt damit die Zeitlichkeit gleichsam auf, denn ohne die Referenzpunkte vorher und nachher gibt es keine Zeit (Hertrampf, online).

Der Schriftsteller Alfred Andersch gilt als ein Vorläufer des fotografischen Blickes in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1945. Davon zeugt die literarische Darstellungsform seines Romanerstlings, d.h. die Zerstückelung der Figurenpanorama in einzelne Schicksalsdarstellungen, was eine alineare Textlektüre fördert und an die filmische Erzähltechnik des Cutting erinnert:

Anderschs Erzählhaltung [...] entspricht ganz der Haltung der Filmkamera: durch filmische Querschnitt-Technik, durch ständigen Wechsel der Perspektive [...] wird gleichsam die Distanz, der leere Raum zwischen den Figuren ausgemessen (Bühmann 1973: 135).

Diese Form ähnelt auch dem Prinzip eines Fotoalbums, in dem die einzelnen Fotofiguren eine willkürliche Chronologie und oft autobiographische Merkmale im Verhältnis zum Schriftsteller aufweisen. Genauso wie mit Hilfe des Fotoapparats kann man die literarische Wirklichkeit durch sprachliche Ästhetik abbilden, d.h. in eine fotoähnliche Sprache übersetzen, dank welcher die Einzelfiguren und Gegenstände als bildhafte Konstrukte in die Nähe einer literarischen Fotoperspektive gerückt werden. Fotografierte Kunstobjekte sind als eine Art Symbiose zwischen der Darstellungstechnik und dem Darstellungszweck zu verstehen. Das betrifft in erster Linie die angesprochene Kunstfigur des „lesenden Klosterschülers“, die als kunsthistorische Versinnbildlichung im konkreten Sinne in die Handlungsstruktur integriert worden ist, um dann als literarisches Kunstobjekt ins filmische Feld übersetzt zu werden, d.h. es wurden von der Filmexpedition entsprechende Aufnahmen der fiktiven Handlungsorte in der ehemaligen DDR gemacht, die den Erzählrahmen der gleichlautenden Verfilmung ausmachten (Niggemeier: 90). Die Figur des „lesenden Klosterschülers“ als Erzählzentrum des Romans ist demnach als Kunstzitat im Romantext und als fotografisch-filmisches statisches Objekt zu verstehen, das zwischen Kunst, Literatur und Verfilmung erzählt wird, d.h. im einflussreichen intermedialen Gewand dargestellt wird.

Der interbildliche Charakter der Figur des „lesenden Klosterschülers“ hat seinen Ursprung in den kulturellen und historischen Ereignissen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, d.h. in der Zeit, in welcher die fotografische Kunst als visuelles Erzählmedium der Re-präsentation im Zusammenspiel mit anderen bildenden Künsten, d.h. mit plastischen und malerischen Künsten, ihre Blüte erlebte. Zwischen Kunst und Foto kam es jedoch zur funktionellen Zersplitterung ins Ästhetische und ins Mechanische:

In der Frage, ob Photographie als Kunst gelten könne, waren Baudelaire und Figuiere entgegengesetzter Meinung, aber über das Kriterium von Kunst herrschte vollkommene Einigkeit zwischen ihnen: Wirkliche Kunst muss geprägt sein von der Individualität und phantasievollen Interpretation ihres Schöpfers (Stiegler 2010: 64).

Dieser Stellungnahme ist zu entnehmen, dass keinesfalls eine Kooperation zwischen Kunst in Form einer expressionistischen Skulptur und zwischen anderen sich zu dieser Zeit weiterentwickelnden Darstellungsmedien wie Fotografie und Film möglich wäre, denn wie weiter in demselben Artikel zu lesen ist:



Und wenn es noch so mühsam war, den Apparat vorzubereiten, das Bild zu komponieren, die Camera in Gang zu setzen und das Bild zu entwickeln, dieses Verfahren galt trotzdem (im besonderen Kontext seiner Zeit) als ein im Vergleich zur Arbeit mit dem Zeichenstift auf Papier nicht nennenswerter Aufwand (Stiegler 2010: 64).

Dies stimmt meines Erachtens nicht, weil die Hände des Künstlers Ernst Barlach, der die Skulptur des „lesenden Klosterschülers“ geschnitzt hat, doch zur Umsetzung eines an die Vollkommenheit und an die ewige Freiheit erinnernden Kunstwerkes in das literarische und dann in das filmische Feld beigetragen haben. Die Fotogenität der Kunst, d.h. ihre Disposition im Zusammenwirken mit dem filmischen Erzählmedium, das Ästhetische und das Mechanische (technische Reproduzierbarkeit auf fotografischer und filmischer Ebene) miteinander verbinden zu können, erklärt das intermediale Potenzial der Figur des lesenden Klosterschülers. Selbst im Jahre 1859 wurde der Terminus Technicus *Photosculpture* [*Fotoskulptur*] von Francois Willème geprägt (Gerling 2010: 153). Dabei handelte es sich um Erzielung eines Bewegungszustands einer Skulptur in Form von narrativen Fotosequenzen. Dies war möglich dank mehrerer Kameras, die bei der Foto- bzw. Filmaufnahme eingesetzt wurden. Friedhelm Niggelmeier bedient sich sogar in seiner Arbeit, dem Metatext (Génette 1993: 13) zum Romantext *Sansibar oder der letzte Grund*, folgender Formulierung: *Schreibender Bildhauer und ästhetischer Schriftsteller* (Niggelmeier: 72) um auf die Zusammenhänge zwischen Kunst und Literatur hinzuweisen. Alfred Andersch hat sich bei der Textproduktion seines literarischen Erstlings an der fotografischen Denkweise orientieren müssen, denn er hat die Barlachsche Figur des „lesenden Klosterschülers“ als Vermittlungsprinzip in der bestimmten Textsequenz eingesetzt, d.h. als Kunstmedium der Freiheitserfahrung für jede von den fünf Romanfiguren konzipiert. Die Textsegmentierung des Romantextes in 37 Textabschnitte entspricht meines Erachtens der Simulation einer Bewegung, in dessen Zentrum die Schlüsselfigur des „lesenden Klosterschülers“ steht. Ein Romantext ähnelt in seiner Erzählstruktur dem filmischen Erzählprinzip:

Der Film zeigt die Relativität von Zeit, Raum und visueller Perspektive, die Fragmentarität der Wahrnehmung, die Simultaneität der Erfahrungen; auch dem Drang nach Bewegung kommt dieses Medium am überzeugendsten entgegen (Rajewsky 2002: 29).

Das so genannte „Lesemotiv“ hat Ernst Barlach fasziniert. Viele von seinen Plastiken zeigen lesende Figuren. Neben dem „lesenden Klosterschüler“ sind das „Der Buchleser“, „Lesender Mann im Wind“ oder „Lesende Mönche“. Das Lesemotiv, das mit einer tiefen Versenkung ins Buch eng zusammenhängt, entspricht



genau der Absicht von Alfred Andersch, der dieses Motiv zum Zentrum seines Romans gemacht hat. Obwohl die Plastiken von Ernst Barlach, darunter auch „Der lesende Klosterschüler“, als ausdruckskräftige expressionistische Meisterstücke ihrer Zeit gewertet wurden, waren sie in der Zeit des Nationalsozialismus einer politischen Gefahr ausgesetzt, weil sie verbotene Inhalte in der Öffentlichkeit allzu deutlich präsentierten. Sie fielen unter den Begriff der sogenannten „Entarteten Kunst“, der von den Nationalsozialisten geprägt wurde. Unter diesem Begriff ist Folgendes zu verstehen:

Diffamierende Bezeichnung aller Kunstwerke und -strömungen, die dem engen und rückständigen Kunstverständnis der Nationalsozialisten und ihrem zwanghaften Schönheitsideal nicht entsprachen. Das in rassistischer Terminologie für angebliche Verfallserscheinungen verwendete Wort ‚Entartung‘ richtete sich vor allem gegen die verschiedenen Richtungen der Moderne – Impressionismus, Expressionismus, Kubismus, abstrakte Kunst, Fauvismus, Dadaismus, neue Sachlichkeit – aber auch gegen alle politisch nicht genehmten Werke (Ritter 2003: 131).

Der „lesende Klosterschüler“ als eine reale Kunstfigur war in der Zeit vor dem Kriegsausbruch bis 1939 durch die NS-Politik bedroht, die mit ihrer faschistischen Ideologie gegen jede freie Kunst, die zur Beeinflussung des gesellschaftlichen Denkens der damaligen deutschen Gesellschaft beitragen konnte, hart und entschlossen kämpfte. Entweder wurden die Holzskulpturen aus den öffentlichen Treffpunkten wie Museen und Ausstellungen weggeschafft oder sie wurden einfach vernichtet. Im Roman von Alfred Andersch gibt es eine direkte Anspielung auf die sog. „Entartete Kunst“, auch „Verfallskunst“ genannt, die der Leser aus dem Munde des Pfarrers Helander, des fiktiven Schützers der Holzfigur, erfährt. Die Vorkriegsgeschichte wird literarisch zitiert:

Er steht nun einmal auf der Liste [...] Auf der Liste der Kunstwerke, die nicht mehr in der Öffentlichkeit gezeigt werden sollen (Andersch 2007: 27).

Ernst Barlach als Ästhet und Bildhauer hat viele Gemeinsamkeiten mit Alfred Andersch. Ihre Ansichten über die Kunst und Natur waren fast identisch. In dem „lesenden Klosterschüler“ sah Ernst Barlach das Menschliche, das jeder schwierigen Zeitprobe Widerstand leisten konnte. Die Plastik des „lesenden Klosterschülers“ war eine Waffe gegen den Nationalsozialismus und gegen alle Versuche der Manipulierung des Menschen. Folgerichtig stellte diese wie auch andere Holzfiguren eine ernsthafte Bedrohung für das totalitäre Regime dar, das sich jeden menschlichen Bereich der Kreativität und der geistigen Freiheit unterzuordnen versuchte. In einem seiner Briefe schrieb Ernst Barlach:

Der künstlerische Wert oder Unwert meiner Arbeiten steht außerhalb der von der politischen Polizei zu treffenden Entscheidungen. Meine Kunstwerke sind [...] Schilderungen rein menschlicher und zeitloser Zustände (Droß 1969: 66).

Das interbildliche Potenzial spiegelt sich gerade deswegen in der Plastik des „lesenden Klosterschülers“ wider, weil er neben einem Kunstwerk auch eine Symbolfigur ist – genauso wie das fotografische Erzählmedium die Zeit im bestimmten Sinne aufheben kann, um *das Unsichtbare sichtbar zu machen* (Hertrampf, online). Aus der expressionistischen Sicht wird die Holzfigur fast wie eine denkende, den höchsten Sinn des Menschenlebens umfassende Gestalt betrachtet. „Der lesende Klosterschüler“ ist eine Plastik, die mehr als nur einen Klosterschüler darstellt. Darin ist ihre tiefe Symbolik zu sehen. Barlachs Idee war, einen jungen Mann zu entwerfen, der in ein Buch versunken ist, das ihn sehr beschäftigt. Der Klosterschüler als Motiv selbst sollte nur den geistigen Aspekt der Holzfigur unterstreichen, welcher mit dem andächtigen Lesen verbunden ist. Wichtig bei der Symbolik der Plastik sind folgende Attribute: ihre Lesehaltung und das Buch, das gelesen wird. Die Lesehaltung zeigt die Andacht eines Menschen, die für eine richtig zu leistende Arbeit obligatorisch ist. Darüber hinaus kann man dabei seine Gedanken sinngemäß ordnen und einen Denkprozess auslösen. Die Lesehaltung ist auch ein Beweis dafür, dass diesen Denkprozess eine reife und klare Einstellung zum Gelesenen begleitet. Diese in sich versunkene Lesehaltung verleiht der Plastik des „lesenden Klosterschülers“ eine dauerhafte, ungestörte Ruhe. Die Dauerhaftigkeit dieses Leseprozesses enthält auch das Ideal der geistigen Freiheit, weil die Lesehaltung von Barlachs Figur zu einem Stillstand gebracht worden ist, der das Lesen als eine fleißige Tätigkeit in die Wahrnehmungssphäre des Betrachtenden überträgt. Die Lesehaltung der Plastik betont den geistigen Aspekt des Lesens und schließlich seine hohe Relevanz, die hier für Unabhängigkeit steht. Der „lesende Klosterschüler“ wird durch das absolute Gebundensein an die zu leistende Tätigkeit charakterisiert.

Die Interpretation, welche Alfred Andersch mit dem lesenden Klosterschüler in seinem Roman suggeriert hat, und Barlachs Idee, das elementar Menschliche in der Holzfigur zu verewigen, fallen zusammen:

Im ‚Lesenden Klosterschüler‘ begegnen sich Barlach und Andersch. Die Figur steht stellvertretend nicht nur für die Gefährdung der Freiheit der Kunst in Diktaturen. Sie steht auch symbolisch für den kritisch denkenden Menschen, der frei entscheiden kann, losgelöst von allen Zwängen gleich in welcher Gesellschaftsform. Barlachs Figur ist Symbol der Demokratie, Zeichen für geistige Auseinandersetzung (Niggemeier: 76).

Die Figur des „lesenden Klosterschülers“ erfüllt meines Erachtens drei wichtige Funktionen, die für den interbildlichen Zusammenhang relevant sind:

- das kunstgeschichtliche Phänomen, das außerhalb des literarischen Romantextes seine selbständige Bedeutung besitzt;
- als Romantext, der das Handlungszentrum bildet („Fotoaufnahme“ im Text durch detaillierte Beschreibung des Objektes);
- das filmische Erzählmedium (Literaturverfilmung) als Resultat des Medienwechsels:

Transformation eines medienspezifisch fixierten Produkts bzw. Produkt-Substrats in ein anderes, konventionell als distinkt wahrgenommenes Medium; nur letzteres ist materiell präsent, z.B.: Literaturverfilmung und -adaptation (Rajewsky 2002: 19).

Es gibt zwei Literaturverfilmungen des Romans *Sansibar oder der letzte Grund* von Alfred Andersch: die Romanverfilmung unter dem Titel *Sansibar* unter der Regie von Rainer Wolffhardt aus dem Jahre 1961 und die Romanverfilmung nach dem gleichnamigen Romantext unter der Regie von Bernhard Wicki aus dem Jahre 1987. Für beide Literaturverfilmungen ist die Szene in der Kirche relevant, wo sich die sprechenden Personen um die Skulptur sammeln und wo die Rettungsaktion – der Hauptpunkt des Romans – angelegt wird<sup>3</sup> (Kowalski 2015: 155). Bei den Darstellungskonventionen ist gemeinsam, dass sich ein Wechselspiel zwischen filmischer Annäherung und Entfernung von den sprechenden Gestalten ereignet, die sich Schritt für Schritt auf die Rettung der Skulptur konzentrieren. Solcher Mechanismus der filmischen Annäherung und Entfernung entspricht genauso der fotografischen Perspektive von Nähe und Ferne. Auf der Ebene des Romantextes wird das vollständige Figureninventar präsentiert, während es auf der Ebene des Filmtextes durch darstellende Nähe (die meist im Handeln gefilmten Romanfiguren) und darstellende Ferne (seltene Filmaufnahmen von bestimmten Romanfiguren) zu einer gewissen Reduktion kommt. Die erste Literaturverfilmung aus dem Jahre 1961 bietet zehn Filmkapitel zur Auswahl, wodurch die Navigation im filmischen Text und die Suche nach entscheidenden Szenen erleichtert werden. Im dritten Kapitel des filmischen Romantextes, der noch nicht in Gang gesetzt worden ist, sieht man auf einem Freeze Frame – einer gefrorenen Filmszene in Form von Fotografie – die Figur von Gregor und die Skulptur, zwischen denen eine Face-to-Face-Kommunikation im Stehen-Bleiben zustande kommt. Nach der Einschaltung des dritten Filmkapitels startet die Szene in der Kirche und die Perspektiven der fotografischen Nähe und Ferne werden im filmischen Prisma gezeigt – Gregor, der inzwischen die

---

<sup>3</sup> Einige Aspekte der intersemiotischen Übersetzung Literatur-Film (jedoch ohne direkten Bezug auf den Interbildlichkeitsbegriff im Kontext der Plastik des „lesenden Klosterschülers“) habe ich der zitierten Arbeit analysiert und kommentiert.

Kirche betritt und sich die Fresken an der Kuppel der Kirche anschaut, nähert sich der Skulptur und beobachtet sie ausführlich, ohne dabei ein einziges Wort fallen zu lassen – der eigentliche Romantext wird in diesem Moment variiert. In diesem Schwarz-Weiß-Film wird die Szene als eine stumme Erfahrung des eigenen Ichs konstruiert. Dank dem filmischen Erzählmedium hat man den Eindruck, dass die beiden Romangestalten eine visuelle Nähe und Ferne auf einmal erfahren, d.h. dass sie sich gründlich äußerlich und innerlich betrachten. Diese Szene verfügt über eine magnetische Anziehungskraft und stützt sich auf eine besondere Wahrnehmungsfähigkeit, auf die es dem Schriftsteller Alfred Andersch ankam.

Die zweite Literaturverfilmung mit siebzehn Kapiteln zur Auswahl liefert eine andere Darstellungsconvention der Plastik des „lesenden Klosterschülers“. Die bedeutungstragende Szene in der Kirche lässt sich in Kategorien der fotografischen Betrachtungsweise beschreiben. Der Schnittpunkt, an dem die Perspektive der Nähe und der Ferne markiert werden, d.h. Gregors Blickkontakt mit der Skulptur, wird durch zufälligen Anblick akzentuiert, wobei die Filmkamera sich der Skulptur mal nähert, mal entfernt. In dieser Darstellungsconvention zeigt Gregor seine Begeisterung über den Anblick der Skulptur, indem er die Skulptur umkreist und sie berührt – es werden Textfragmente aus dem Roman zitiert. Wiederum unterhalten sich die Romangestalten in der Abwesenheit der Holzfigur, als wäre sie eine von den Sprechenden gewesen. Ungefähr am Ende dieser Szene wird die Kameraaufnahme auf das Gesicht der Holzfigur im Zoom gerichtet, was meines Erachtens ihre sprechende Rolle im Sinne der sechsten Romanfigur unterstreicht – auch während der Rettungsaktion „spricht“ der Junge die Holzfigur an, was in der ersten Literaturverfilmung kaum zu beobachten ist. Der Unterschied zwischen beiden Literaturverfilmungen bezüglich der Holzfigur des „lesenden Klosterschülers“ liegt darin, dass durch die häufigere Anwendung der fotografischen Perspektive der Nähe und der Ferne in der zweiten Filmfassung eine Skulptur in ein intermediales Gewand gekleidet wird, das sie zwischen Fotografie, Kunst, Selbstsprache und Verfilmung situiert:

Das Medium einer Skulptur etwa ist nicht der Stein, aus dem sie ebenso wie aus Eisen oder Bronze gemacht sein kann, sondern das, was sie als Skulptur, d.h. als Form, vom Stein, Eisen oder Bronze unterscheidet und als Form im Raum beobachtbar macht. Aber auch das jeweilige Material macht einen Unterschied als Form der Unterscheidung zwischen einer steinernen, eisernen oder bronzenen Skulptur. Die Fotografie einer Skulptur dagegen lässt sie auf ihrer Oberfläche in Formen, die als Medien ihrer Unterscheidung von anderen Formen, zum Beispiel vom Grund, dienen, womöglich deutlicher ›als eine Skulptur‹ beobachten als jene Formen, die sie von unterschiedlichen Medien (ihren Materialien in diesem Fall) unterscheiden (Paech 1997: 333).

Obwohl es in der Romanfassung aus dem Jahre 1957 kein direkt abgedrucktes Foto im Textfluss gibt, findet sich es auf der Umschlagillustration der im Jahre 2007 veröffentlichten Jubiläumsausgabe ein Szenefoto, die die Holzfigur und den Jungen während der Rettungsaktion zeigt, d.h. eine Filmaufnahme. Die Literaturverfilmung als literarisierter Text bietet ein bestimmtes Vertextungsschema. Für die filmischen Zwecke findet am Romantext eine charakteristische Bastelarbeit statt – die Dialoge werden bewusst verkürzt oder in einen anderen Situationszusammenhang eingebettet, weil die Montagetechnik auf filmischer Ebene nicht direkt der literarischen Erzähltechnik entsprechen muss – manchmal wird auf bestimmte Textfragmente in der Literaturverfilmung überhaupt verzichtet. Der intertextuelle Charakter eines literarischen Textes, der zwischen Roman und Film liegt, sowie der unterschiedliche Schilderungsaspekt der Skulptur des „lesenden Klosterschülers“ in beiden Literaturverfilmungen des Romans lässt meines Erachtens denken, dass die auf dem Foto gezeigte Plastik ein literarisches Fotoobjekt ist, dank welchem aus intermedialer Sicht verschiedene Darstellungskonventionen umgesetzt werden können.

## Schlusswort

An der (literarischen) Intermedialität und der (filmischen) Interbildlichkeit der Plastik des „lesenden Klosterschülers“ – ihrer Selbstsprache – liegt ein Impuls für individuelle Entscheidung und Wahrheitserschließung im Kontext jeder Romanfigur. Es ist ein literarisches Fotoobjekt, weil es als Kunstzitat mit Vorbehalt des fotografischen Potenzials einer Skulptur zwischen zwei verschiedenen Erzählebenen, der literarischen und der filmischen, fungiert. Die Kunstfigur als Kunstmedium stimuliert die kognitive Aktivität der anderen Romanfiguren, die sie als Quelle von Erinnerungen aus der Vergangenheit, als Projektion der Zukunft und als Chance sehen, ihr Schicksal vor der drohenden Gefahr des Zweiten Weltkrieges zu verbessern.

## Bibliographie

### Sekundärliteratur

Andersch Alfred (1970), *Sansibar oder der letzte Grund*, Zürich.

Andersch Alfred (2007), *Sansibar oder der letzte Grund mit zwei Literaturverfilmungen* (DVD), Zürich.

Benjamin Walter (2011), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Stuttgart.

Bühlmann Alfons (1973), *In der Faszination der Freiheit. Eine Untersuchung zur Struktur der Grundthematik im Werk von Alfred Andersch*, Berlin.

- Chmielecki Konrad (2008), *Estetyka intermedialności*, Kraków.
- Droß Friedrich (1969), *Barlach, Ernst: Die Briefe II (1925–1938)*, München.
- Génette Gerard (1993), *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Übersetzt von Dieter Hornig und Wolfram Bayer, Frankfurt am Main.
- Gerling Winfried (2010), *Die eingefrorene Zeit oder das bewegte, stillgestellte Filmbild*, w: *Zum Verhältnis von Fotografie und Film*, red. Diekmann, Stefanie/Gerling Winfried: Bielefeld: 146–172.
- Grąbczewska Małgorzata Maria (2013), *Miscellanea photographica. Narodziny języka fotografii*, „Teksty Drugie”. Fotojęzyki, nr 4: 13–29.
- Hinderer Walter (1994), *Arbeit an der Gegenwart: zur deutschen Literatur nach 1945*, Würzburg.
- Kaulen Heinrich (2010), *Mediendiskurs und literarische Erinnerungskultur. Zur Darstellung und Funktion audiovisueller Medien in Kriegsromanen der Gegenwart*, w: *Das »Prinzip Erinnerung« in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989*. Deutschsprachige Literatur und Medien 3, red. Carsten Gansel, Paweł Zimniak, Göttingen: 361–376.
- Kowalski Jacek (2009), *Zur modernen Erzähltechnik nach 1945 und ihrer Funktion anhand ausgewählter Prosa von Alfred Andersch (Sansibar oder der letzte Grund, Efraim)*, „Lubelskie Materiały Neofilologiczne“ nr 33: 33–49.
- Kowalski Jacek (2015), *„Filmowość” dzieła literackiego czy literacki charakter filmu? Granice i możliwości adaptacji filmowej jako przekładu intersemiotycznego na podstawie powieści Alfreda Anderscha Sansibar oder der letzte Grund (1957)*, „Radomskie Studia Filologiczne, nr 1: 153–163.
- Lewicki Roman, Ohnheiser Ingeborg (2001), *Intermedialność – Intermedialität*, Lublin.
- Ludorowska Halina (2000), *Literatura i nowe media*. w: *Publicystyka – Literatura*, red. Halina Ludorowska, Lech Ludorowski, Lublin: 107–114.
- Niggemeier Friedhelm, *Auf den Spuren von Alfred Andersch und Ernst Barlach »Sansibar oder der letzte Grund« und »Der lesende Klosterschüler«*, Wismar.
- Paech Joachim (1997), *Paradoxien der Auflösung und Intermedialität*, w: *HyperKult. Geschichte, Theorie und Kontext digitaler Medien*, red. Martin Warnke, Wolfgang Coy, Georg Christoph Tholen, Basel & Frankfurt am Main: 331–368.
- Rajewsky Irina O. (2002), *Intermedialität*. Tübingen.
- Ritter Alexander (2003), *Alfred Andersch. Sansibar oder der letzte Grund. Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart.
- Rybszleger Paweł (2013), *Interobrazowość i intertekstualność w tekstach i obrazach w sieci – próba zdefiniowania pojęć*. w: *Zwrot cyfrowy w humanistyce*, red. Andrzej Radomski, Radosław Bomba, Lublin: 101–114.
- Sollman Kurt (1994), *Alfred Andersch. Sansibar oder der letzte Grund*, Frankfurt am Main.
- Stiegler Bernd (2010), *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart.

### Internetquellen

- Hertrampf Marina Ortrud M.: *PHOTOTEXT – TEXTPHOTO: Photographische Schreibweise in den postmodernen Romanen von Patrick Deville* [epub.uni-regensburg.de, [dostęp, 4.01.2021].
- Burns Katja: *Interbildlichkeit* [https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon-&tag=det&id=8512, [dostęp, 4.01.2021].