

Anna-Maria Post

Flache Literatur.

Die Frage nach der Übertragbarkeit von Clement Greenbergs *flatness*-Begriff auf die Literatur

“O diese Griechen! sie verstanden sich darauf, zu leben! Dazu tut not, tapfer bei der Oberfläche, der Falte, der Haut stehnzubleiben, den Schein anzubeten, an Formen, an Töne, an Worte, an den ganzen Olymp des Scheins zu glauben! Diese Griechen waren oberflächlich – aus Tiefe... Und kommen wir nicht eben darauf zurück, wir Wagehalse des Geistes, die wir die höchste und gefährlichste Spitze des gegenwärtigen Gedankens erklettert und von da aus uns umgesehen haben, die wir von da aus hinabgesehn haben? Sind wir nicht eben darin – Griechen? Anbeter der Formen, der Töne, der Worte? Eben darum – Künstler? –”¹

Dieses Lob der Oberfläche Friedrich Nietzsches von 1888 kann durchaus als Paradigma für die Kunst der Moderne² gelten, deren Ästhetik durch die reine Oberfläche und die Anbetung der Form charakterisiert ist. Die zunehmende Tendenz zur reinen Form und Oberflächenfixierung der Kunst in der Moderne beschreibt Clement Greenberg in seinem 1940 erschienenen Essay *Towards a newer laocoon*. Diese Entwicklungslinie zeichnet er sowohl für Musik und Literatur als auch für Skulptur und Malerei nach. Doch lediglich für die Malerei fasst er diesen Prozess und die Charakteristik der Moderne in einer Begrifflichkeit zusammen – dem Begriff der *flatness*. Anhand dieses Begriffes vermag er die Autonomisierungsbewegung der Malerei hin zur farbigen Bildfläche ohne realistischen Nachahmungscharakter und gleichzeitig deren charakteristische Eigenschaft – die Flächigkeit – zu beschreiben.

Entgegen Greenbergs Argumentation ist dies allerdings meines Erachtens kein alleiniges Kriterium der Malerei. Denn wie Nietzsche und Greenberg operiert auch Michel Foucault in *Die Ordnung der Dinge* bezüglich des Verhältnisses der Sprache und der Zeichen in der Moderne mit den Begriffen der “Oberfläche” über einer “Tiefe” und charakterisiert die moderne Literatur als eine solche, die nur noch “ihre eigene Form auszusagen”³ vermag. Es verblüfft nun sehr, dass der Begriff der *flatness* in Greenbergs Beschreibungen und Zuordnungen der Entwicklung der Moderne nur bezogen auf die Malerei verwendet wurde und eine universelle Betrachtung von Flächenphänomenen

ausblieb. Für die Entwicklung der modernen Literatur – die im Zentrum dieses Essays steht – hin zu selbstreferentiellen Textflächen findet sich bis heute kein vergleichbar geeigneter Begriff, der sowohl die Entwicklung als auch die Charakteristika der Moderne zu fassen vermag. Lediglich auf Selbstreferentialität als Kennzeichen der Moderne hebt die Literaturwissenschaft ab, ohne dass damit die spezifische Entwicklung hin zu selbstreferentiellen Zeichen eingeschlossen und beschreibbar wäre. Wenn aber die Hinwendung zur Oberfläche und reinen Form in der Moderne für alle Künste charakteristisch ist, warum lässt sich für diese Tendenz keine umfassende Terminologie finden? Im Folgenden soll deshalb argumentiert werden, dass der *flatness*-Begriff und das durch diesen erfasste Konzept der Verflächigung auch für die moderne Literatur greift und dort Anwendung finden kann, da die letztere analog zu den Bildenden Künsten einen Verflächigungsprozess⁴ hin zu eindimensionalen Zeichen durchläuft und schlussendlich ihre Modernität im Ausstellen ihres Materials, ihrer Oberfläche – den sprachlichen Zeichen ohne Fremdreferenz – erhält.

Clement Greenbergs *flatness*-Begriff

Die Entwicklung der modernen Kunst präzisiert der Kunsttheoretiker Clement Greenberg in seinen Schriften zur modernen Malerei mit dem Begriff der *flatness*.⁵ Dort formuliert er, dass für die Kunst in ihrer Entwicklung hin zur Moderne nicht mehr die naturgetreue Repräsentation der Realität erstrebenswert sei, sondern es vielmehr die Aufgabe der Kunst sei, ihre eigene autonome Form zu finden. Die Kunst um der Kunst willen sei die einzige Zukunft der Kunst.⁶ Dieser Prozess lässt sich laut Greenberg auf die Essenz des Modernismus zurückführen, die für ihn darin liegt, dass jede künstlerische Disziplin im Zuge der Moderne ihre Unabhängigkeit von anderen Disziplinen zu behaupten ersucht, indem sie eine ihr eigene Methode

bzw. ein nur ihr eigenes Merkmal forciert und ihre Grenzen auslotet. Das heißt, der Modernismus übt Kritik oder äußert eine Art Skepsis an den einzelnen Kunstdisziplinen⁷ durch die jeweilige Auslotung der inhärenten Methoden der Kunst, wobei jede einzelne Kunstform ihre reine Form finden soll.

In der Malerei hatte man bis ins 19. Jahrhundert stets versucht, die ihr eigenen konstitutiven Elemente – wie beispielsweise die flache Leinwand, Pigmente usw. – unsichtbar zu halten, um eine totale Bildillusion zu ermöglichen. Greenberg führt dies auf die Dominanz des Mediums der Literatur im bürgerlichen Zeitalter zurück respektive die Literarisierung der Malerei. Im Zuge der Moderne entwickelten sich durch die auf tretenden anti-bürgerlichen Avantgardebewegungen diese "negativen" Faktoren, die nur implizit in den Gemälden enthalten waren, jedoch zu "positiven" Faktoren, die offen gelegt werden sollten, um die kunsteigenen Methoden aufzuzeigen und sich vom Literarischen zu lösen. So fand die Betonung der Flächigkeit (*flatness*) der Leinwand eine herausragende Bedeutung in der Selbstdefinition der modernen Malerei, da diese Flächigkeit als ausschließlich der Kunstform Malerei zugehörig betrachtet wurde und für keine andere Kunstform, wie die Bildhauerei oder die Musik, geltend gemacht werden könne. Die realistische und mimetische Malerei, die dem Paradigma der Zentralperspektive folgte, hatte hingegen stets versucht, dieses einzigartige Element zu verstecken und die Betonung auf eine Illusion von Räumlichkeit gelegt, die wiederum auch den anderen Kunstformen – vor allem der dreidimensionalen Bildhauerei – eigen war. Die Flächigkeit jedoch sei allein der Malerei vorbehalten und mache diese zur selbstbestimmten und autonomen Kunstform, wie Clement Greenberg argumentiert.

Durch das Hervorheben der *flatness* der Gemälde steht nun in der Moderne das Bild und seine Bildhaftigkeit im Vordergrund und nicht mehr dessen Inhalt.⁸ Durch diese Tendenz zur Verflächigung bedingt sich vice versa die Moderne, die in letzter Konsequenz die reine Fläche als Objekt und Charakteristikum der Malerei proklamiert. So wird die *flatness* zum Konzept der Moderne schlechthin. Doch wie genau verläuft dieser Prozess der Verflächigung von der raumillusorischen zur flächigen Kunst innerhalb der Entwicklung der Bildenden Künste?

Malerei und Perspektive in ihrer Entwicklung hin zur *flatness* der Moderne

Vor der von Greenberg beschriebenen Entwicklung der modernen Malerei stellte die Zentralperspektive zwischen dem 14. und dem Ende des 19. Jahrhunderts ein starkes visuelles und ideologisches Paradigma dar, das die Malerei und deren Wahrnehmung bestimmte. Die Lehre der Zentralperspektive legt fest, dass durch mechanisch-mathematische Nachahmung des natürlichen Sehens auf einer Fläche eine scheinbare Illusion von Räumlichkeit erschaffen wird. Hierbei handelt es sich um eine exakte geometrische Konstruktion, die das Bild als einen planen Durchschnitt durch die Sehpyramide des Menschen definiert, so dass die von einem stillgestellten, zyklischen und körperlosen Augpunkt ausgesendeten Sehstrahlen mit den einzelnen Punkten des darzustellenden Raumgefüges verbunden werden. Das dementsprechend verfertigte Gemälde wurde als eine adäquate Repräsentation des natürlichen Sehens betrachtet, wobei eine grundsätzliche Diskrepanz zwischen der Wirklichkeit des menschlichen Sehens und der perspektivischen Konstruktion allein schon durch das mathematisch-konstruierende Produktionsverfahren mit dem stillgestellten monokularen Sehen und durch die Vernachlässigung der Netzhautkrümmung herrscht. Das durch die Zentralperspektive konstruierte Bild erweist sich somit eher als Abstraktion der Realität⁹ denn als ein Abbild der wirklichen Welt.

Nichtsdestotrotz beherrschte die Zentralperspektive das Sehen und die künstlerische Reproduktion der menschlichen Weltwahrnehmung für fünf Jahrhunderte und ist demnach als "symbolische Form"¹⁰ wesensbedeutsam für die einzelnen Kunstepochen dieser Zeit. Vor dem Siegeszug der Zentralperspektive entschieden die Bedeutung und der Symbolgehalt der einzelnen Bildelemente über deren Anordnung und Größe innerhalb der Bildkomposition, die nicht auf einer illusorischen Raumanordnung beruhte, sondern vielmehr auf einem vereinheitlichenden (Gold-) Grund die einzelnen Elemente staffelnd positionierte. Die derart verfertigten Gemälde tragen aufgrund dieser Flächigkeit noch heute den Namen Tafelbild, da hier der Bildträger (die Holztafel) noch als solcher ersichtlich bleibt. Im Übergang von der mittelalterlichen zur neu-

zeitlichen Kunst tritt jedoch eine Übersetzung des Symbolgehaltes der einzelnen dargestellten Gegenstände in Raumwertigkeit ein, welche die "vorher gültige Ontologie und Proportionslehre des Bedeuten"¹¹ durch die mathematische Perspektive verdrängt.¹²

"Während vorher die Bilder flächenhaft waren und die Aufmerksamkeit ausschließlich auf die Gestalt und den Symbolcharakter der einzelnen Bildgegenstände lenkten, entwirft die Malerei seit dem Ausgang des Mittelalters vereinheitlichende und tiefenräumliche Gesamtansichten."¹³

Das Bild hat demnach durch die Vorherrschaft der Perspektive aufgehört, eine Tafel zu sein. Stattdessen verwandelt es sich in "eine in umgekehrte Blickrichtung transparente Fläche [...], hinter der und durch die hindurch Raumtiefe hergestellt wird"¹⁴, was die Metaphorik des Bildes als geöffnetes Fenster, die Leon Battista Alberti prägte,¹⁵ verdeutlicht. Der perspektivische Raum ist somit ein verstetigter, homogener Raum, der sowohl durch seine Rahmung begrenzt als auch durch die Raumillusion unendlich erscheint. Diese Ambivalenz ist jedoch dem perspektivischen Verfahren inhärent, denn der simulierte Tiefenraum der Zentralperspektive benötigt den eingerahmten, fixierten Ausschnitt und den mit Distanz zum Bild fixierten Betrachterstandpunkt, um seine eigentliche illusorische Wirkung der Unendlichkeit des Bildraumes zu entfalten. So ist nicht nur der Bildraum sondern auch der Raum des Betrachters im Modell der Zentralperspektive klar definiert und lokalisierbar. Der menschliche Körper steht hierbei trotz des einzelnen, körperlosen Augpunktes und der Abstraktion des menschlichen körperlichen Sehens im Zentrum der Konstruktion des Bildes.

Dies zeigt sich darin, dass Alberti das zentralperspektivische Bild als "Augenblicksdarstellung" zentriert auf die Figur im Zentrum des Bildes und mit einer reduzierten Aufmerksamkeit auf wenige große Dinge konfigurierte und dadurch ein ausdrückliches Interesse an der Darstellung des menschlichen Körpers in seiner Lebenswirklichkeit ausdrückte. Das Bild sollte eine zweite künstliche Welt hervorbringen, die einer Bühne gleich eine Handlung (*historia*) zeigt. Albertis Modell des Bildermachens¹⁶ zeigt sich demnach als eine inszenatorische, narrative Art, das Sichtbare zur Darstellung zu bringen, die einen "Weltersatz" durch die

aktive Konstruktion und Selektion eines Künstlers erschafft. Albertis Bildkonzept akzentuiert dabei den Blick als Durchblick durch die Fläche des gerahmten Bildes wie durch ein geöffnetes Fenster auf eine "als ob"-Welt. Dieser Blick wird auf eine möglichst lebensnahe bildliche Erzählung geworfen.¹⁷ Es ist genau dieses narrative, inhaltsbezogene Verfahren der Malerei, das Greenberg mit seinem Vorwurf der Literarisierung der Malerei kritisiert. Im Gegensatz zu diesem Prinzip der bildlichen Konstruktion der Zentralperspektive, dessen Vorherrschaft seit der italienischen Malerei des 15. Jahrhunderts unumstritten ist, findet sich vor allem in der Malerei des 17. Jahrhunderts in Holland ein dazu gegenläufiges Modell, welches von Svetlana Alpers näher untersucht wurde.

Dieser Typus des Bildermachens kann als Kunst des Beschreibens bezeichnet werden. Hier findet sich statt eines klar gerahmten Bildes, das den Blick durch seine Fläche hindurch wie durch ein geöffnetes Fenster auf eine zweite Welt mit einer narrativen Darstellung einer Handlung lenkt, ein deskriptives oder empirisches Verfahren der Bildherstellung. Dieses liefert einem Spiegel gleich eine exakte und nicht weiter selektierte Wiedergabe des gegenwärtig Vorhandenen. Das Bild folgt der Logik eines passiv aufzeichnenden Auges, das alles, dem Netzhautbild Keplers folgend, mit derselben Aufmerksamkeit aufzeichnet. Hierfür kennzeichnend sind ein rahmenloser Ausschnitt ohne bewusste Zentrierung des Bildes sowie die unbestimmte respektive sehr vage Ausrichtung des Betrachterstandpunktes. Der Effekt des Bildes der holländischen Malerei ist daher nicht der einer Illusion von Räumlichkeit einer künstlichen Ersatzwelt; vielmehr gerät hier die Oberfläche und deren handwerkliche Gestaltung sowie das Material – wie Farbe und Leinwand – in den Fokus des Betrachters.¹⁸ Die Bilder der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts haben einen "Sinn dafür, dass das Bild eine Fläche ist (wie ein Spiegel oder eine Landkarte, aber nicht wie ein geöffnetes Fenster)."¹⁹ Das nördliche Gegenmodell zur Zentralperspektive zeichnet sich durch seine relative Freiheit der Darstellung aus. So können Fluchtpunkte vervielfacht, der Blick fragmentarisiert, Augentäuschungen ins Spiel gebracht oder die Darstellungen bis hin zur Radikalisierung der Flächigkeit der Bilder getrieben werden.²⁰ Durch diese Heterogenität der Darstellungs-

möglichkeiten zeigt die Kunst, die diesem Modell der Beschreibungskunst folgt, kaum neue Stilentwicklungen und zeugt daher von großer Kontinuität.²¹ Im Gegensatz dazu durchläuft das rigide südliche Modell der Zentralperspektive größere Veränderungen. So ist im Laufe des 19. Jahrhunderts ein zunehmender Prozess der Auflösung des rigiden Herrschaftssystems der Zentralperspektive zu beobachten. Bereits in der Romantik lässt sich in der Landschaftsmalerei ein immer größer werdender Druck auf die rahmende Instanz des Bildes feststellen. Der gerahmte und mathematisch konstruierte Illusionsraum scheint nicht mehr zu genügen, um die Wahrnehmung der Wirklichkeit abzubilden. Es wird nunmehr eine unmittelbare Bildillusion angestrebt, die den Betrachter immer mehr in den Bildraum hineinzieht, was zum Beispiel in den Gemälden Caspar David Friedrichs zu beobachten ist, der mit seinen Rückenfiguren im Zentrum des Bildes diesen Prozess noch verstärkt.²²

Des Weiteren kommt es mit der Erweiterung des Bildraumes zu einem gleichzeitigen Zurückführen der illusorischen Raumtiefe. Hierfür exemplarisch können die Gemälde Caspar David Friedrichs *Der Mönch am Meer* und *Ziehende Wolken* stehen, die kein perspektivisches Zentrum mehr erkennen lassen, auf das die Linien der perspektivischen Raumkonstruktion zulaufen und so Raumtiefe entstehen lassen könnten. Dieses Zentrum verschwindet hier in der uneindeutigen Weite des Himmels und die Wirkung des Tiefenraumes tritt durch die unscharfe, farbige Flächigkeit des Hintergrundes zurück. Durch die romantische Erweiterung des Bildraumes verliert die Nähe des Bildes an Schärfe; die noch kurz zuvor nach der Lehre der Zentralperspektive scharf gemalten Formen des Vordergrundes verschwimmen immer mehr mit der Unschärfe des Hintergrundes und führen so zu einer immer undeutlicher werdenden Bildoberfläche, die sich im Fortschreiten der Moderne zu einer perspektivlosen Farbfläche verdichtet.

“Die moderne Ästhetik [...] baut den einheitlichen und homogenen Sehraum wieder ab. Damit geht einher, daß sie die Raumtiefe der illusionistischen Malerei allmählich mindert und zu einer neuen Wahrnehmung der Bildfläche als solcher führt. Seit dem Impressionismus beherrscht eine 'Tendenz zur Flächigkeit des Bildes' die moderne Malerei, eine Bewegung der Ent-

mythologisierung der darstellenden Kunst, die 'Komposition, Sujet und höhere Bedeutung' aus dem Bild ausfließen läßt, um die 'schiere Oberfläche' zur elementaren Grundlage der Gestaltung zu erklären. [...] Die Bilder hören wieder auf, Fenster der Sichtbarkeit zu sein.”²³

Im 19. Jahrhundert strebte die Kunst eine immer realistischer anmutende Bildästhetik an, die eine vollkommene, von der Wirklichkeit nicht mehr zu unterscheidende Illusion hervorrufe. Dieses Streben wurde allerdings durch das Aufkommen der Fotografie obsolet. Die Malerei musste somit eine andere Zukunft zu erreichen suchen, um nicht von der Fotografie verdrängt zu werden, wie Clement Greenberg in seinem Text *Beginnings of Modernism* spekulativ anführt.²⁴ Das Aufzeigen der eigenen Materialität und Gemachtheit der Malerei, d.h. das Ausstellen ihrer Flächigkeit (*flatness*) in Abgrenzung zur vermeintlichen narrativen Wirklichkeitsdarstellung der Zentralperspektive führte demnach die Malerei in die Moderne, die nach Clement Greenberg in Bildern des abstrakten Expressionismus ihren Höhepunkt fand.

Die Entwicklung der Sprache und ihrer Zeichen hin zur Moderne

Dieser Prozess der Verflächigung ist nicht nur in der Malerei zu finden, wie Clement Greenberg argumentiert. Die bedeutende Studie von Michel Foucault *Die Ordnung der Dinge* untersucht anhand vielfältiger Wissenssysteme wie der Naturgeschichte, der Ökonomie und der Sprache die Entwicklung des Zeichensystems als Grundlage des Wissens von der Renaissance bis ins 19. Jahrhundert. Hierbei lassen sich Analogien zur Entwicklung der Malerei im Laufe der Geschichte der Perspektive finden.²⁵ Foucault zeigt hierbei die Entwicklung von der Episteme der Renaissance, die die Schrift privilegiert, bis hin zu der das Sehen privilegierenden Episteme der Klassik auf. Erstere stellt zwischen den Dingen aufgrund von Ähnlichkeit unsichtbare Beziehungen her, die wiederum auf deren Oberfläche als sichtbare Zeichen (Signaturen) manifest werden und einen tertiären Zeichentyp (Form – Inhalt – Ähnlichkeit, als ständig ineinander oszillierende Figuren) ausbildet. Letztere – die Episteme der Klassik – bildet sich in der Mitte des 17. Jahrhunderts aus einer

Veränderung des Verhältnisses von Zeichen und Bedeutung heraus,²⁶ genauer gesagt aufgrund der Frage, "wie ein Zeichen mit dem verbunden sein kann, was es bedeutet. Auf diese Frage wird das klassische Zeitalter durch die Analyse der Repräsentation antworten."²⁷

Die Auffassung einer in der Welt niedergelegten und zu ihr gehörenden Sprache verliert ihre Verankerung im Innern der Dinge zugunsten eines binären Zeichentyps, in dem Bezeichnetes und Bezeichnendes sich gegenseitig reflektierend repräsentieren. Das sprachliche Zeichen wird demnach zwischen das Denken und die Dinge geschoben und wird dadurch analytisch.²⁸ Das Primat der Schrift und der Signaturenlehre wird, wie Foucault weiter ausführt, aufgehoben zugunsten einer Sprache, die aus einer sichtbaren linearen Anordnung von Zeichen besteht, die die Gleichzeitigkeit der Gedanken sukzessive zu ordnen versteht. Diese neue Anordnung und Verbindung von Wissen und Sprache in der Zone der Sichtbarkeit beschreibt Foucault mit der Struktur des Tableaus, das eine gleichzeitige Gegenüberstellung und Ordnung durch die Auflistung von Identitäten und Differenzen ermöglicht.²⁹ Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wird diese sichtbare Beziehung zwischen der Sprache und den Dingen brüchig: Die Ordnung des sprachlichen Tableaus vermag "nicht mehr, die Repräsentationen [...] untereinander zu verbinden. Die Bedingung dieser Verbindungen ruht künftig außerhalb der Repräsentation, jenseits ihrer unmittelbaren Erscheinung (*visibilité*), in einer Art Hinterwelt, die tiefer und dicker als sie selbst ist."³⁰ Die sprachlichen Zeichen beginnen sich zu verändern: Anstatt Bestandteil der beständigen Erkenntnis wie in der Episteme der Klassik im 17. Jahrhundert zu sein, "drehen sie sich um sich selbst, geben sich ein Volumen, definieren sie einen inneren Raum, der für unsere Repräsentation außerhalb liegt."³¹ Genauer gesagt, schafft sich die Sprache durch die Loslösung von der Ontologie der Dinge ihre eigene Architektur und Perspektivität. Die sprachlichen Zeichen gewinnen eine Tiefenräumlichkeit und können künftig in der Anordnung des Tableaus nicht mehr auf die Dinge, deren Repräsentation sie sind, direkt verweisen und sich demgemäß anordnen lassen. Stattdessen ist "[die] Ordnung, die sich dem Blick mit dem permanenten Raster der Unterscheidung bietet, nur

noch ein oberflächliches Glitzern über einer Tiefe."³² Die Sprache ist selbst nicht mehr erkenntnisfähig, sie wird zu ihrem eigenen Objekt.

So beschreibt auch Michel Foucault die Entwicklung der modernen Literatur, die durch die Loslösung von der Welt der Vorstellungen sich "in eine radikale Intransitivität" einschließt und "nur noch in einer ständigen Wiederkehr [...] auf sich selbst zurückkrümmen [brauche], so als könne ihr Diskurs nur zum Inhalt haben, ihre eigene Form auszusagen. [...] wo sie nichts anderes mehr zu sagen hat, als sich selbst, nichts anderes zu tun hat, als im Glanz ihres Seins zu glitzern."³³ Der glitzernde Glanz der Oberfläche des Zeichens gewinnt demnach im Zuge der Moderne die Überhand. Die Sprache vermag in ihrer Entwicklung hin zur Moderne und dem damit einhergehenden Verlust der Referenz nur noch ihre Oberfläche über einer undurchdringbaren Tiefe zu zeigen. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts vollzieht sich demnach eine Umstellung von Fremdreferenz auf Selbstreferenz, die "analog in allen sich ausdifferenzierenden Bereichen der modernen Gesellschaft statt[findet],"³⁴ wobei das Prinzip der Selbstreferentialität die Sphäre des Ästhetischen zu einem geschlossenen System macht.³⁵ Doch wie lässt sich dieser Referenzverlust hin zu eindimensionalen sprachlichen Zeichen in der Literatur beschreiben?

Die Entwicklung der modernen Literatur

Foucault verortet die Entwicklung der modernen Literatur mit Mallarmé in die Mitte des 19. Jahrhunderts, das heißt chronologisch nach der Loslösung der Sprache von einer Aufgabe der Repräsentation zu Beginn des 19. Jahrhunderts.³⁶ Die Bezeichnung der literarischen Schaffensphase dieses Zeitraums als "Realismus", von der Forschung auf etwa 1848 – 1890 datiert,³⁷ legt bereits nahe, dass sich die Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts mit der Darstellung der lebensweltlichen Realität beschäftigt. Der Literatur wurde die Möglichkeit und die Aufgabe zugesprochen, die "zeitgenössische Wirklichkeit in ihren wesentlichen Eigenschaften und Entwicklungszügen"³⁸ darstellen zu können. Im Gegensatz zur Literatur um 1800 führt demnach das Programm des Realismus das Mimesisgebot wieder ein und verdrängt dadurch die literari-

sche Errungenschaft der Selbstreferenz, die um 1800 erstmals die spezifisch moderne Problemstellung aufwirft, „mit der Praxis des Darstellens immer auch die literarische Vermittlung und deren Grenzen, mit dem 'Was' des Erzählens auch das 'Wie' des Machens bedenken zu müssen.“³⁹ Durch die Wiedereinführung des Nachahmungscharakters der Literatur und der damit zusammenhängenden Abwendung von den selbstreferentiellen Strömungen stellt sich das Programm des literarischen Realismus scheinbar als eine Art Modernepause dar.⁴⁰ Jedoch geht es der realistischen Literatur nicht um eine bloße Nachahmung der Natur analog des im 19. Jahrhundert weit verbreiteten Verständnisses der Mimesis als „exakte Reproduktion der Wirklichkeit in der Dimension ihrer Oberflächenerscheinungen“⁴¹. Für das programmatische Selbstverständnis der realistischen Literaturbewegung gilt vielmehr, dass der Anspruch der Literatur eben nicht sei, die Realität an sich darzustellen, sondern deren Konstitution bzw. das Wesen der Wirklichkeit.⁴²

„[G]egenüber einer zunehmend als intransparent wahrgenommenen Lebenswirklichkeit sollten die Realitätssimulationen der Literatur noch einmal den Schein von Authentizität, Transparenz und Ordnung erzeugen, diesen Schein aber zugleich als eigentliches Wesen der Wirklichkeit ausweisen.“⁴³

Die realistische Kunst imaginiert demnach eine Ideal-Realität, als deren Repräsentation sie sich dann missversteht.⁴⁴ Die Aufgabe des Künstlers sei dem realistischen Credo folgend, „eine Dimension des Wirklichen, die gerne als das Wahre und Wesentliche bezeichnet wird, [...] unter dem Zufälligen und bloß Besonderen [der oberflächlichen Welt] [...] wie den Kern unter der Schale“⁴⁵ freizulegen. In der sinnfälligen Oberfläche der Wirklichkeit muss, wie die Wendung von der „wirklichen Wirklichkeit“ des Autors Adalbert Stifter⁴⁶ besagt, noch etwas unterschieden werden, was noch wirklicher als die Realität erscheint und in einer verborgenen Schicht, in der Tiefe der Dinge, zu finden sei.⁴⁷ Daher ist in diesem Zusammenhang das Begriffspaar „Oberfläche“ und „Tiefe“ von Bedeutung: „Während die empirische Natur als 'Oberfläche' nur die Kontingenz des Seins zur Geltung bringen könne, sei es die Leistung des schöpferischen Künstlers, jene ehemals präexistente – d.h. seinsimmanente – Tiefenstruktur allererst hervorzubringen.“⁴⁸

Das mimetische Prinzip des Realismus transferiert demnach die gegebene 'Wirklichkeit' in ein von Kontingenz, Unübersichtlichkeit und Entfremdung gereinigtes und auf das Wesentliche der Wirklichkeit konzentriertes Idealbild der Wirklichkeit.⁴⁹ Das Programm des Realismus „als Extraktion der 'wirklichen' Wirklichkeit aus einer kontingenten Hülle [liegt demnach dem] [...] 'Ästhetizismus' als Kreation 'neuer Wirklichkeiten'“⁵⁰ sehr nahe. Die Abgrenzung des Begriffes Realismus geht somit mit Schwierigkeiten einher, die vor allem dessen ideologische Dimension betreffen. Zur Vereinfachung soll in diesem Zusammenhang lediglich von Bedeutung sein, dass der realistische Anspruch „tendenziell eine Ausschaltung erzählerischer Subjektivität, das Unsichtbarmachen der Darstellungsebene von Literatur oder, semiologisch gesprochen, eine Eliminierung des Zeichencharakters der Sprache zugunsten einer Selbstpräsenz der dargestellten Gegenstände“⁵¹ anstrebt. Das heißt, der Leser soll durch die unsichtbar anmutende textuelle Oberfläche des literarischen Verfahrens direkt auf die dahinter bzw. darunter liegende Ebene der erzählten Dinge der diegetischen Wirklichkeit stoßen. Die tiefenräumliche Struktur der sprachlichen Zeichen zwischen Bedeutendem und Bedeutetem spannt sich somit wie eine perspektivische Konstruktion in ein Raumgefüge auf, wobei sich dem Blick des Lesers eine plastische Wirklichkeit innerhalb des realistischen Textes eröffnen soll.

Das literarische Verfahren des Realismus kann demzufolge mit der Konstruktion der Zentralperspektive verglichen werden: Der Text präsentiert sich selbst als Blick durch ein geöffnetes Fenster, da ebenso wie in der perspektivischen Malerei versucht wird, eine flache Struktur (hier das Papier und die darauf befindlichen schriftlichen Zeichen) in einen illusionistischen Tiefenraum zu verwandeln, in dem sich dem Betrachter (hier dem Leser) eine bereinigte und geordnete Idealvorstellung der Wirklichkeit eröffnet. Das Ideal eines realistischen Textes ist infolgedessen ein Text, in dem die Dinge quasi von selbst ohne die vermittelnde Instanz des sprachlichen Zeichens sprechen. Laut Roland Barthes entsteht dieser textstrategische *effet de réel*, der sich innerhalb des realistischen Textes in den vermeintlich funktionslosen Details einer Beschreibung manifestiert, dadurch, dass eine direkte Verbindung zwischen einem dinglichen Referenten und einem Si-

gnifikanten hergestellt wird. Das Signifikat (das gedankliche Konzept des Bezeichneten) wird aus dem sprachlichen Zeichen vertrieben, d.h. die narrative Struktur selbst wird durch die direkte KurzschlieÙung verdrängt. Analog dem der Malerei unter dem Primat der Zentralperspektive inhärenten Konzept, die Farbe und die Leinwand "verschwinden" zu lassen, zeigt sich der realistische Text nicht als sprachlich verfasster Text, sondern versucht sein eigentliches Medium, die Sprache, zu tilgen. Barthes nennt dies eine referentielle Illusion, die besagt, dass das 'Reale' als Signifikat von Konnotation (oder Mitdeutung) anstatt seiner unterdrückten Eigenschaft als Signifikat von Denotation (oder Bezeichnung) zurückkehrt.

"[D]enn in dem Augenblick, in dem diese Details angeblich direkt das Wirkliche denotieren, tun sie stillschweigend nichts anderes, als dieses Wirkliche zu bedeuten; [...] [sie] sagen letztlich nichts anderes als: wir sind das Wirkliche, bedeutet wird dann die Kategorie des 'Wirklichen' (und nicht ihre kontingenten Inhalte); anders ausgedrückt, wird das Fehlen des Signifikats zugunsten des Referenten zum Signifikat des Realismus: Es kommt zu einem Wirklichkeitseffekt, zur Grundlegung dieses uneingestanden Wahrscheinlichen, das die Ästhetik aller gängigen Werke der Moderne bildet."⁵²

Die literarischen Texte des Realismus nutzen demnach diesen Real(itäts)effekt, durch den "Zeichen [...] als Dinge ausgewiesen [werden]"⁵³, um die textuelle Illusion einer 'wirklichen Wirklichkeit' hervorzurufen. Der literarische Realismus strebt mithilfe dieser textuellen Strategien eine "Poetologie im Namen der Dinge"⁵⁴ an, "wobei das Erscheinen einer Ordnung der Dinge dem Verschwinden einer Subjektivität komplementär ist, die nur noch als Verstörung wahrgenommen wird."⁵⁵ So setzt die Kritik des Realismusprogramms an der von der Romantik proklamierten Einbildungskraft genau an der von den Romantikern als zu überwinden gedachten weltlichen Grenze, der Dinglichkeit, an. Die romantische Hinwendung zur absoluten Subjektivität wird im Realismus genau in die komplementäre Richtung gewendet und so widmen sich die Erzählungen in der Mitte des 19. Jahrhunderts eben dieser bedingten Dinglichkeit.⁵⁶ Parallel entfaltet sich das erzählerische Grundprinzip der Objektivität, das einem "Ideal einer

objektiven, unmittelbaren und wirklichkeitsnahen Dichtung"⁵⁷ verpflichtet ist.

Hypertropher Realismus als Kippmoment in die Moderne

Als einem besonders eindrücklichen Beispiel für die Hinwendung zu den Dingen und für das Prinzip des reinen, objektiven Erzählens nach dem realistischen Programm möchte ich mich nun dem Spätwerk Adalbert Stifters zuwenden. Stifter insistiert, wie sein Ausdruck der 'wirklichen Wirklichkeit' nahe legt, auf eine dem realistischen Programm vergleichbare, unmittelbare Darstellung eines von allem Zufälligen und Diffusen gereinigten und geordneten Idealbildes der Realität. Dies zeigt sich in seinen Erzählungen, die durchaus dem realistischen Grundprinzip der Objektivität folgen. Sie alle versuchen, eine Selbstpräsentation der Dinge im Text zu simulieren. Stifter versucht, dies durch die Verwendung eines unpsychologischen Erzählers, der dem Leser lediglich das vermeintlich allgemein Wahrnehmbare vermitteln soll, zu erreichen.⁵⁸ Die erzählende Instanz tritt in Stifters Erzählungen zunehmend all ihrer Besonderheiten⁵⁹ einer speziellen Fokalisierung entledigt hinter die Ordnung dessen, was der Text darstellt, zurück. Das Ziel dieser narratologischen Strategien Stifters ist ein Text, der sich ohne jedes erzählerische Subjekt selbst darzustellen vermag.⁶⁰

Adalbert Stifters literarischer Stil gewinnt durch seinen Hang, "alles erst aus dem Visuellen in Worte übersetzen"⁶¹ zu müssen, seine ihm eigene Besonderheit. Durch die Aneinanderreihung von Beschreibungen, die auf räumlichen Wahrnehmungen beruhen, rückt die zeitliche Sphäre der Erzählung in den Hintergrund.⁶² Allein der durch diese detaillierten Schilderungen zur Erstarrung neigende Raum der Erzählung scheint für das Erzählen bedeutungstragend zu sein. Stifters Texte zielen m. E. auf Objektivität in Reinform ab, die jedoch nicht auf die oberflächlichen Phänomene der Dinge bedacht ist, sondern auf deren wahres Wesen, das sich in der Tiefe befindet. Die erzählerische Konzentration auf die Dinge und ihre Dinglichkeit führt dazu, dass Stifter sich eingängig der Beschreibung der dinglichen Beschaffenheit des erzählten Raumes widmet, wobei diese Beschreibungen meist

zu einer bloßen Aufzählung und Aneinanderreihung der einzelnen Gegenstände führen. Die Listen- und Katalogbildung in den Stifter'schen Erzählungen nimmt im Spätwerk immer mehr Raum ein; sie schreitet, um allen Objekten der zu erzählenden Welt gerecht zu werden, bis hin zur Hypertrophie und verdrängt dabei jedwede Handlung. Dieses Erzählverfahren der Aufzählung und Katalogbildung ist darüber hinaus durch eine Ökonomie der sprachlichen Mittel und eine rigide Zeichenverwendung gekennzeichnet, "damit die Dinge sich unverstellt von erzählerischer Zuordnung präsentieren können."⁶³ Als ein prägnantes Beispiel hierfür führt Sabine Schneider das Weglassen der Kommata in Stifters Aufzählungen an.⁶⁴ Die Auslassung der trennenden Kommata lässt darauf schließen, dass nicht die Sukzession der einzelnen Dinge in der Aufzählung, sondern deren gleichzeitiges Nebeneinander von Bedeutung ist. Die Dinge verschmelzen zu einem Dingtableau, auf dem jedes Element gleichwertig nebeneinander in der Fläche angeordnet erscheint.

Diese gleichwertige Anordnung der Dinge widerspricht allerdings der Objektzuwendung des realistischen Programms. So übte Heinrich Emil Homburger bereits Kritik an der Gleichgültigkeit Flauberts gegenüber der Wertigkeit einzelner erzählter Objekte: "Alles, Steine, Pflanzen, Möbel, Kunstwerke, Menschenherzen liegen für den Dichter nebeneinander auf gleicher Fläche [...]. Es gibt nichts Wichtiges in dieser unaufhörlichen Schilderung, welche sich immer auf demselben Plane fortbewegt, und nichts bleibt als zu unwichtig ungeschildert; der Spiegel, welcher der Natur vorgehalten wird, hat keinen Brennpunkt, das Bild, welches er spiegelt, keinen Anschluß".⁶⁵

Homburger führt hier den Spiegel und das gespiegelte Bild der Natur an, welches in dieser Art des gleichwertigen Nebeneinanders sein perspektivisches Zentrum verliert und somit zur planen Fläche wird. Dies lässt sich mit der Darstellungsweise der holländischen Malerei vergleichen, die laut Svetlana Alpers einem "Spiegel" gleich die Welt ohne merkliche Zentrierung, Fokussierung oder Hierarchisierung wiedergibt. Nicht die enthaltenen Dinge der Wiedergabe, sondern die Oberfläche des Bildes als Fläche steht im Vordergrund. So führt auch das gleichwertige Nebeneinander der Aufzählungen in Stifters Erzählungen zu einer Flä-

chigkeit des erzählten Raumes, der, einem modernen Gemälde gleich, jeden Brennpunkt, jeden perspektivischen Fluchtpunkt in der Fläche verliert und die beschriebene Welt in der opaken Fläche der Schrift verschwinden lässt. Trotz aller realistischen Detailtreue und Genauigkeit wohnt den Beschreibungen des Raumes in Stifters Erzählungen eine geradezu paradox anmutende Tendenz zur Abstraktion inne.⁶⁶ Stifters Insistieren auf der Selbstpräsenz der Dinge führt dazu, dass die sprachlichen Zeichen, die auf die Dinge verweisen sollen, einer ständigen Kontrolle unterzogen werden, damit sie sich durch ihr assoziatives Potential und ihre emotionale Ausdrucksmacht nicht vor die Dinge schieben können. Die Sprache wird einer Purifizierung unterzogen, das Anführen charakteristischer Details implizit verboten und die erzählerischen Mittel auf ein Minimum reduziert, um am Ende dieses Prozesses die Ordnung der Dinge unverstellt in Reinheit und Transparenz zu präsentieren.

Stifters purifiziertes Sprachmaterial, welches in der Bezeichnung "Ding" gipfelt, neigt allerdings zur Opazität und verweist eben nicht direkt auf das Objekt an sich, sondern lediglich auf sich selbst als sprachliches Zeichen. "Der Dienst an der Ordnung der Dinge zeigt sich damit als Kippfigur von scheinbarer Dinggerechtigkeit zur Abstraktion. Der Versuch, die Widerständigkeit der Vermittlung zu überwinden, schlägt um in die monomanische Arbeit am Zeichenmaterial der Sprache."⁶⁷

Nicht Transparenz und reine Objektivität, sondern Abstraktion und Selbstreferentialität kennzeichnen Stifters Werk. Dies kommt bereits dem wesentlichen Prinzip der literarischen Moderne nahe: "der Selbstreferentialität der Literatur, der Ostentation ihrer Künstlichkeit, der Ausstellung ihres Materials und ihrer Produktion: der Wörter, der Schrift, der Hand."⁶⁸ Und, was hier noch anzuführen wäre, der Fläche des Papiers. Die Annullierung der Raumtiefe in Stifters Erzählungen geht mit einer entsprechenden Annullierung des symbolischen Rückbezugs der sprachlichen Zeichen einher.⁶⁹ "Das Zeichen enthält in seiner Spannung zwischen dem Bedeuten und dem Bedeuteten so etwas wie eine Tiefenräumlichkeit".⁷⁰ Diese sprachliche Tiefenräumlichkeit verliert sich allerdings in der Oberfläche der Schrift, wenn die sprachlichen Zeichen nicht mehr auf die Ebene der erzählten Welt und deren Ge-

genstände verweisen, sondern allein auf sich und ihre Materialität als sprachliches Zeichen referieren. Dieses Phänomen wird gemeinhin als Selbstreferentialität der Schrift beschrieben und gilt als eines der bedeutendsten Charakteristika der modernen Literatur,⁷¹ so wie auch Foucault die Literatur der Moderne beschreibt, die keinerlei Bezug mehr zur Welt der Vorstellungen aufrechterhält und nur noch auf sich selbst verweist.⁷² Die transparente Sprache der klassischen Episteme, deren Repräsentationsbeziehungen klar zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem zu verweisen wussten, verfinstert sich im 19. Jahrhundert. Die Verbindung zwischen Sprache und Welt wird opak, bis schließlich nur noch das "Glitzern der Oberfläche" der Schrift auf dem weißen Papier sichtbar ist.

Der Anspruch des realistischen Literaturprogramms, die 'wirkliche Wirklichkeit' darzustellen, kippt durch das pedantische und hypertrophe schriftstellerische Verfahren, wofür Adalbert Stifters Werk exemplarisch steht, in Textstrukturen um, die sich vor allem in Texten der literarischen Moderne finden. Stifter erscheint demnach als Moderner wider Willen,⁷³ dessen auf die Spitze getriebener Realismus, der die Ordnung der Dinge unverstellt und direkt durch eine transparent wirkende Sprache darzustellen trachtet, zur flächigen Literatur der Moderne führt, die die Künstlichkeit und Opazität ihres Materials, der Sprache, ausstellt. Das in den Stifter'schen Texten ausgeübte "Ideal [der] Ökonomie einer Sprachgebung, die sich nicht in geheimnishaft Vieldeutigkeit verschwendet, sondern nur das besagt, was sie erklärtermaßen besagen soll: [Führt zur] Herstellung von eindimensionalen Zeichen, die sich zu Flächen ohne Tiefengrund, zu Landschaftskarten ohne Ferne verknüpfen."⁷⁴

Dem Programm des Realismus wohnt demnach ein eigentümlicher Prozess inne, der dessen Anspruch der transparenten Wirklichkeitswiedergabe unterminiert und ihn, wie Christian Begemann es ausdrückt, zum Salto mortale des Realismus werden lässt, der erst wieder in der Moderne auf die Füße fällt.⁷⁵ So versuchen Stifters Texte die 'wirkliche Wirklichkeit' in ihrer gesamten Verfasstheit detailgenau in Rückwendung auf das Repräsentationsmodell des 17. und 18. Jahrhunderts wiederzugeben (das auf der sichtbaren Ordnung und Klassifikation des Tableaus beruht) und damit eine direkte und sichtbare Verweisstruktur der Din-

ge in der Welt zu etablieren. Doch gelingt dies in der Mitte des 19. Jahrhunderts, in dem sich die Zeichen nach Foucault bereits verfinstert und vertieft und dadurch ihre klare Verbindung zum Bezeichneten verloren haben, nicht mehr. Das Bemühen um eine objektive Darstellung der Realität kippt unerwartet in eine immer weiter ausgreifende Flächigkeit der Schrift um, die ihre Vermittlungsfunktion zur repräsentierten Tiefenstruktur der diegetischen Welt immer mehr verliert und nur noch als reine schriftliche Oberfläche bestehen bleibt. Der Text, der als reine Vermittlungsinstanz zwischen dem Leser und der erzählten Welt fungieren soll, wird zur Fläche, die sich nur noch selbst als sprachliche Fläche repräsentiert und wie Michel Foucault ausführt "im Glanze ihres Seins [glitzert]."⁷⁶

Die textuellen Verfahren der Darstellung der Wirklichkeit in Adalbert Stifters Werk lassen sich somit als eine monomanische Arbeit am sprachlichen Material und ein Abarbeiten an deren Fläche begreifen. Die Opazität der sprachlichen Zeichen und die daraus resultierende Flächigkeit der Sprache in Stifters Texten bezeugt deren Ähnlichkeit mit Texten der modernen Literatur, insbesondere des Dada und Cut up, sowie mit der modernen Malerei des abstrakten Expressionismus, wie sie Clement Greenberg beschreibt. Das *flatness*-Konzept erscheint daher auch als adäquater Ansatz zur Beschreibung und Analyse von literarischen Texten der Moderne.

Flächigkeit als Weg zur Moderne

Demzufolge vollzieht sich in der Literatur ein analoger Prozess zur Entwicklung der Malerei; ähnlich wie der perspektivische Tiefenraum sich immer mehr in der Flächigkeit verliert, so verliert auch die Sprache ihre Tiefenwirkung, indem die sprachlichen Zeichen nicht mehr über sich selbst hinaus auf eine zu vermittelnde diegetische Wirklichkeitsvorstellung verweisen, sondern sich selbst in ihrer eigenen Materialität präsentieren. Der Text wird somit zur sprachlichen Fläche ohne Tiefengrund.⁷⁷ Anstatt dem Leser einen unverstellten Blick in die diegetische Wirklichkeit zu bieten und die erzählte Welt wie ein gemaltes Bild vor dem inneren Auge des Lesers erscheinen zu lassen, droht diese im Dickicht der Details zu verschwinden. Der Blick des Lesers dringt durch die enge Präzision des Textes

nicht zur zu vermittelnden Welt der Erzählung durch, sondern erschöpft sich an der undurchdringbaren Oberfläche der Schrift. Letztlich kennzeichnen die sprachliche Fläche und die Selbstreferentialität der eindimensional gewordenen Zeichen die moderne Literatur. So ist sowohl für die Literatur als auch für die Malerei seit dem 19. Jahrhundert das Ausstellen der eigenen Materialität und die daraus resultierende Flächigkeit charakteristisch und bildet für beide das Fundament bzw. den Ausgangspunkt für ihren Weg in die Moderne.

Zur Anwendbarkeit des *flatness*-Begriffs in Literatur und Malerei

Betrachtet man den Prozess der Autonomisierung der Malerei, wie ihn Greenberg beschreibt, unter Berücksichtigung der Geschichte der Zentralperspektive und deren Bedeutungsverlust im Zuge der Moderne; und vergleicht man diesen mit der Konstruktion von literarischen Texten unter Berücksichtigung der Entwicklung der sprachlichen Zeichen wie sie Michel Foucault in *Die Ordnung der Dinge* nachzeichnet, so fällt auf, dass die beiden getrennten Felder eine ähnliche Entwicklung durchlaufen: von flachen und symbolischen Gebilden im Mittelalter über perspektivische Konstruktionen mit klarer Referenz zur Wirklichkeit, die von der Renaissance bis ins 19. Jahrhundert dominant waren, hin zur flächigen Selbstreferentialität und Ausstellung des Materialcharakters in der Moderne. Als Begriffsannäherung im Zusammenhang der Interdisziplinarität zwischen Kunst- und Literaturwissenschaft bietet sich demnach als Bezeichnung des Weges hin zur Moderne und deren Charakteristika Clement Greenbergs *flatness*-Begriff an, der die Flächigkeit und Materialität als Kennzeichen der Moderne proklamiert.

Da diese Kennzeichen, wie zu zeigen versucht wurde, nicht nur in der Malerei, sondern auch in der Literatur zu finden sind, argumentiere ich hier mit Greenberg gleichzeitig auch gegen Greenberg, der *flatness* als Alleinstellungsmerkmal der Malerei bezeichnete und diese somit zu ihrer Autonomie geführt sah.⁷⁸ Dennoch lässt sich meines Erachtens die Terminologie bzw. das mit ihr verbundene Konzept auch auf die Entwicklung der Literatur übertragen, deren Charakteristikum der Moderne – Selbstreferentialität der

sprachlichen Zeichen – durchaus mit dem Begriff der *flatness* zu beschreiben ist. Selbstreferentialität besagt lediglich, dass die sprachlichen Zeichen der Literatur keinerlei Realitätsbezug mehr aufweisen, sondern allein auf sich selbst und ihr Gemachtsein reflektieren. Foucault beschreibt dies anhand der Entwicklung der sprachlichen Zeichen hin zu eindimensional wirkenden Zeichen, die lediglich das Glitzern ihrer Oberfläche aufzeigen. Der Begriff der *flatness* hebt nun genau auf Flächigkeit und Materialität ab, – egal ob Farb- oder Sprachfläche – die auch die sprachlichen Zeichen der Literatur in der Moderne aufweisen und bietet sich demnach an, sowohl die Modernität der Malerei als auch die der Literatur zu beschreiben.

Einschränkend muss hierbei allerdings angeführt werden, dass bereits der *flatness*-Begriff Greenbergs eine sehr begrenzte Anwendbarkeit aufweist. Modern bedeutet im Greenberg'schen Sinne stets abstrakt, und mit moderner Kunst ist in diesem Sinne lediglich die abstrakte Malerei gemeint. Dies kritisierte bereits Rosalind Krauss und warf Greenbergs unverhohlener linearer Lesart der Geschichte Dogmatismus und Formalismus vor.⁷⁹ Jedwede andere Form der modernen Kunst, wie die Readymades Marcel Duchamps oder die Pop-Art, fällt somit aus der Beschreibbarkeit heraus. Ebenso lässt sich unter dem *flatness*-Begriff nicht jegliche moderne Literatur verbuchen. So bleiben Autoren wie Thomas Mann oder Hugo von Hofmannsthal, deren Werke sich zwar der modernen Lebenswelt zuwenden, aber gewiss nicht einen so hohen Grad von Selbstreferentialität aufweisen, dass sie mit dem Begriff der *flatness* zu beschreiben wären, unberücksichtigt.

Des Weiteren können literarische Readymades wie Peter Handkes *Die Aufstellung des 1. FC Nürnberg vom 27.1.1968* zwar zum Teil mit dem *flatness*-Begriff beschrieben werden, jedoch entzieht sich dann wiederum deren Charakter des objet trouvé und dessen Verweis auf Gebrauchstexte dieser Kategorisierung. Aufgrund der Tatsache, dass *flatness* ursprünglich ein medienspezifischer, historisch determinierter und vordergründig aus einem bestimmten Gegenstand heraus entwickelter Begriff ist, bleibt abschließend zu fragen, wie sinnvoll eine Übertragung auf andere Bereiche und Medien grundsätzlich ist und durch welche Bewegung diese vollzogen werden kann.

Wie der vorliegende Beitrag zeigen wollte, lassen sich zwischen Malerei und Literatur trotz des unterschiedlichen Mimesischarakters beider Medien durchaus Parallelen im Ungleichem aufzeigen, die sich mit dem *flatness*-Begriff beschreiben lassen und dabei im Gegensatz zum Begriff der Selbstreferentialität die Materialität der Medienentwicklung mitreflektieren. Hierbei handelt es sich allerdings weniger um eine direkte Migration eines Konzeptes vom Feld der Malerei hin zur Literatur, sondern vielmehr macht das Konzept der *flatness* ausgehend von seiner einstigen medien-spezifischen Entwicklung in Clement Greenbergs Schriften bestimmte Oberflächenphänomene manifest und erklärbar, die nicht direkt an ein bestimmtes Medium gebunden sind.

So werden nicht nur auf Malerei und Literatur begrenzte Entwicklungen beschreibbar, sondern es können auch bestimmte Tendenzen der Fotografie und des Films mit dem Begriff der *flatness* greifbar werden. Ich denke beispielsweise an die direkten Bearbeitungen des Filmmaterials der avantgardistischen Filmbe-wegung des absoluten Films, in der nicht mehr die mi-metische Wiedergabe des Mediums, sondern seine ei-gene Materialität und deren Effekte auf der Fläche des Filmstreifens im Vordergrund standen. Es zeigt sich so durchaus, dass bestimmte Entwicklungen verschiede-ner Medien in ihrer Tendenz zur Fläche und dem Ab-arbeiten an der eigenen Materialität mit dem Begriff der *flatness* beschreibbar sind, dieser aber wie die meisten Terminologien nicht exhaustiv für die gesamte Moderne und deren Entwicklung anwendbar ist. Das Konzept der *flatness* kann demnach aus seiner ur-sprünglich medien-spezifischen und historisch determi-nierten Prägung durch Clement Greenberg auf andere Medienkontexte übertragen werden, wobei die Ein-schränkung auf abstrakte Formen der modernen Me-dien stets implizit in seinem Migrationsweg enthalten ist und so die Anwendbarkeit durch die historische und ideologische Determination in Clement Greenbergs Schriften eingeschränkt gedacht werden muss.

Endnoten

1. Nietzsche 1954, Wagner, S. 1037.
2. Der Begriff der Moderne ist allein schon dann problematisch zu definieren, wenn man im Bereich des Ästhetischen bleibt. Zum einen stößt man auf vielerlei Begriffsverwendungen, zum anderen herrscht innerhalb der sogenannten Moderne eine große Stilvielfalt, sodass man nicht von einer einheitlichen Terminologie ausgehen kann. Dennoch spricht Cornelia Klinger in ihrem Artikel Modern/Moderne/Modernismus im Historischen Wörterbuch der Ästhetischen Grundbegriffe von drei Leitbegriffen, die die Moderne charakterisieren: Autonomisierung, thematische Reinigung und funktionale Spezialisierung; und darüber hinaus von drei Kategorien, die in ihrer Bezogenheit aufeinander die Ideologie der Moderne formieren: Autonomie, Authentizität und Alterität (vgl. Klinger 2002, Modern, S. 150). All diese Begriffe finden sich in ähnlicher Form auch in Greenbergs Beschreibung der modernen Malerei, die sich zu ihrer authentischen und autonomen Form entwickelt, d.h. dazu tendiert, sich von der Fremdbestimmung des Nachahmungsgebotes und den Vorgaben aus dem Bereich der Literatur zu lösen.
3. Foucault 1974, Dinge, S. 366.
4. Ich verwende hier bewusst den Neologismus der Verflächigung, da hiermit die Prozesshaftigkeit des Zur-Fläche-Werdens betont werden kann. Es wird durch diesen Begriff (der als Gegenbegriff zur Verräumlichung zu denken ist) deutlich, dass das Flächigwerden nicht als ein direktes Umkippen von einer tiefenräumlichen Konstruktion in eine Fläche zu denken ist und dessen Endprodukt – die Fläche – dabei im Vordergrund steht. Vielmehr wird der Vorgang eines allmählichen Rückgehens und Verschwindens von Räumlichkeit hervorgehoben, wie ihn auch Clement Greenberg in seinen Schriften mit *flattening out* und *flatness* beschreibt. Vgl. Greenberg 1986, Laocoon englisch, S. 35.
5. Der nun folgende Abschnitt orientiert sich inhaltlich an dem Aufsatz *Modernist painting* von Clement Greenberg, vgl. Greenberg 1960, *Modernistische Malerei*, sowie an den ganz ähnlich formulierten Argumenten seines zuvor erschienenen Aufsatzes *Zu einem neueren Laocoon*. Vgl. Greenberg 1940, *Laocoon*.
6. Vgl. Greenberg 2003, *Modernism*, S. 38.
7. Clark 1984, *Modern life*, S. 10.
8. Clement Greenberg erläutert allerdings, dass es sich hierbei nie um eine absolute Flächigkeit handeln kann, da jeder Pinselstrich, der auf eine Leinwand gesetzt wird, schon diese reine Flächigkeit zerstört und zu Plastizität führt. Hierbei handele es sich allerdings um eine rein optische und allein durch Malerei hervorgerufene Plastizität, im Gegensatz zur optischen Illusion von Räumlichkeit, welche den perspektivisch konstruierten Gemälden eigen war. Vgl. Greenberg 1960, *Modernistische Malerei*, S. 273f.
9. Vgl. Panofsky 1992, *Perspektive*, S. 99 ff.
10. Vgl. ebd., S. 108.
11. Koschorke 1990, *Horizont*, S. 61.
12. Vgl. ebd., S. 55 ff.
13. Ebd., S. 11.
14. Ebd., S. 72.
15. Leon Battista Alberti 1436, *Della Pittura*: "la prima nel dipingere la superficie faccio un quadrato gande, quanto mi piace d'anguli dritti: il quale mi serve per una finestra aperta, onde si possa vedere l'istoria." (Dt. Übers. "Das erste, was ich beim Malen auf der Fläche mache, ist ein beliebig großes Rechteck. Es dient mir als ein offenes Fenster, durch das man die [zu malende] Historia sehen kann.") Zitiert nach: Domenichi 1988, *La Pittura*, S. 15.
16. Die Bezeichnung „Bildermachen“ geht auf Svetlana Alpers zurück, die hiermit den Fokus auf den Akt der Herstellung des Bildes legen wollte im Gegensatz zum fertigen Produkt des Bildes. Vgl. Alpers 1985, *Kunst als Beschreibung*.
17. Alpers 1985, *Kunst als Beschreibung*, S. 25. Vgl. auch die sehr gute Zusammenfassung von Alpers in: Haß 2005, *Drama des Sehens*, S. 27-34.
18. Vgl. Alpers 1985, *Kunst als Beschreibung*, S. 79-146; sowie: Haß 2005, *Drama des Sehens*, S. 27-34.
19. Alpers 1985, *Kunst als Beschreibung*, S. 34.
20. Vgl. Haß 2005, *Drama des Sehens*, S. 32f.
21. Vgl. Alpers 1985, *Kunst als Beschreibung*, S. 34.
22. Koschorke 1990, *Horizont*, S. 165.
23. Ebd., S. 74f.
24. Vgl. Greenberg 2003, *Modernism*, S. 38.
25. Vgl. Haß 2005, *Drama des Sehens*, S. 42-68.
26. Vgl. Foucault 1974, *Dinge*, S. 46-77.
27. Ebd., S. 75.
28. Vgl. Haß 2005, *Drama des Sehens*, S. 46.
29. Vgl. Foucault 1974, *Dinge*, S. 78-260.

30. Foucault 1974, Dinge, S. 294.
31. Ebd.
32. Foucault 1974, Dinge, S. 308.
33. Ebd., S. 366.
34. Klinger 2002, Modern, S. 152.
35. Vgl. ebd.
36. Vgl. Foucault 1974, Dinge, S. 365ff.
37. Vgl. Plumpe 1997, Theorie, S. 9. In seinem Lexikonartikel zur Epoche des Realismus wird allerdings der Zeitraum 1850-1900 genannt. Vgl. Plumpe 2003, Realismus, S. 220-224.
38. Plumpe 1997, Theorie, S. 9.
39. Schneider 2008, Einleitung, S. 11.
40. Vgl. Ebd.
41. Plumpe 1997, Theorie, S. 17. Dies widerspricht dem Mimesisgebot Platons, wonach die Nachahmung des Künstlers eben nicht die reine Reproduktion der Phänomene der Wirklichkeit darstellt. Während dies den Wissenschaftlern vorbehalten ist, ist es die Aufgabe des Künstlers, das nachzuahmen, was sein könnte. (vgl. ebd.) Luiz Costa Lima erläutert in ihrem Artikel über Mimesis und Nachahmung dieses klassische Denken über Mimesis, das Transparenz implizierte und ab der Renaissance sowie der Entwicklung der Zentralperspektive einen Verschmelzungsprozess von Mimesis und Nachahmung einsetzen ließ. Dahingegen zeigt sie auf, dass die Autonomie der Kunst diese Vorstellung der Mimesis als Imitation in sich zusammenbrechen lässt. Vgl. Costa Lima 2002, Mimesis.
42. Vgl. Graevenitz 2002, Wissen, S. 158.
43. Plumpe 2003, Realismus, S. 222.
44. So kritisierte bereits Nietzsche die realistische Kunst. Vgl. Duttlinger 2006, Realismus, S. 316.
45. Begemann 2008, Roderer, S. 28.
46. "Ich wollte nämlich, so wie der Heldendichter Peter Roderer, die wirkliche Wirklichkeit darstellen, und dazu die wirkliche Wirklichkeit immer neben mir haben. Freilich sagt man, es sei ein großer Fehler, wenn man zu wirklich das Wirkliche darstelle: man werde da trocken, handwerksmäßig, und zerstöre allen dichterischen Duft der Arbeit. Freier Schwung, freies Ermessen, freier Flug des Künstlers müsse da sein, dann entstehe ein freies, leichtes, dichterisches Werk. Sonst sei alles vergeblich und am Ende – das sagen die, welche die Wirklichkeit nicht darstellen können. Ich aber sage: warum hat denn Gott das Wirkliche gar so wirklich und am wirklichsten in seinem Kunstwerke gemacht, und in demselben doch den höchsten Schwung erreicht, den ihr auch mit all euren Schwingen nicht recht schwingen könnt? In der Welt und in ihren Teilen ist die größte dichterische Fülle und die herzergreifendste Gewalt. Macht nur die Wirklichkeit so wirklich wie sie ist, und verändert nicht den Schwung, der ohnehin in ihr ist, und ihr werdet wunderbarere Werke hervorbringen, als ihr glaubt, und als ihr tut, wenn ihr Aferheiten malt und sagt: Jetzt ist Schwung darinnen." Stifter 1959, Nachkommenschaften, S. 605f.
47. Vgl. Begemann 2008, Roderer, S. 50.
48. Plumpe 1990, Blick, S. 22f.
49. Vgl. Plumpe 1997, Theorie, S. 19.
50. Plumpe 1990, Blick S. 172.
51. Scheinder 2008, Einleitung, S. 11.
52. Barthes 2006, Wirklichkeitseffekt, S. 171.
53. Hunfeld 2008, Zeichen, S. 128.
54. Vgl. Schneider 2007, Sprache der Dinge, S. 266.
55. Ebd.
56. Vgl. Ebd.
57. Plumpe 1997, Theorie, S. 32.
58. Vgl. Begemann 2007, Stifter, S. 83.
59. Zu nennen wären hier, die typischen Anmerkungen, Kommentare eines auktorialen Erzählstiles, sowie die strikte Aussparung der psychologischen Innensicht, was bedeutet, dass lediglich das von außen allgemein Wahrnehmbare vermittelt wird. Vgl. Begemann 2000, Nachsommer, S. 220f.
60. Ebd.
61. Hapkemeyer 1995, Haidedorf, S. 1.
62. Vgl. Arnold-de Simine 2007, Musealisierungsfänomene, S. 50.
63. Ebd., S. 269.
64. Schneider 2007, Sprache der Dinge, S. 6.
65. Homburger 1975, realistische Roman, S. 119.
66. Vgl. Schneider 2007, Sprache der Dinge, S. 270.
67. Ebd.
68. Begemann 2007, Stifter, S. 204.
69. Vgl. Koschorke 1990, Horizont, S. 297.
70. Ebd., S. 296.
71. "Unter dem Titel der Zweckfreiheit des Werkes steht die im Ästhetizismus des 19. Jh. angelegte und im 20. Jh. bis zur Abstraktion fortgeführte Tendenz zur Selbstbezüglichkeit oder Selbstrefe-

rentialität. Mit dieser Wendung auf sich selbst bezieht sich Kunst auf reine formale Regeln und Gesetze des Ästhetischen und ihre ausschließlich immanente Fortschreibung im Medium der Kunst." aus: Klinger 2002, Modern, S. 151.

72. Vgl. Foucault 1974, Dinge, S. 366.
73. Vgl. Schneider 2007, Sprache der Dinge, S. 5.
74. Koschorke 1990, Horizont, S. 297.
75. Vgl. Begemann 2000, Nachsommer, S. 225.
76. Foucault 1974, Dinge, S. 366.
77. Vgl. Koschorke 1990, Horizont, S. 323 f.
78. Vgl. Greenberg 1960, Modernistische Malerei, S. 268.
79. Vgl. Rosalind Krauss, The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths. Zitiert nach: Flach 2005, Abstrakt, S. 34.

Bibliographie

- Alpers 1985, Kunst als Beschreibung
Svetlana Alpers, Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln 1985.
- Arnold-de Simine 2007, Musealisierungsfänomene
Silke Arnold-de Simine, Musealisierungsfänomene im Werk Adalbert Stifters, in: Ordnung, Raum, Ritual. Adalbert Stifters artifizieller Realismus, hg. v. Sabine Becker, Heidelberg 2007, S. 41-67.
- Barthes 2006, Wirklichkeitseffekt
Roland Barthes, Der Wirklichkeitseffekt, in: Ders.: Das Rauschen der Sprache. (Kritische Essays IV). Aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt am Main 2006, S. 164-172.
- Begemann 2000, Nachsommer
Christian Begemann, Adalbert Stifter: Der Nachsommer, in: Lektüren für das 21. Jahrhundert. Schlüsseltexte der deutschen Literatur von 1200 bis 1990, hg. v. Dorothea Klein u.a., Würzburg 2000, S. 202-225.
- Begemann 2008, Roderer
Christian Begemann, Roderers Bilder – Hadlaubs Abschriften. Einige Überlegungen zu Mimesis und Wirklichkeitskonstruktionen im deutschsprachigen Realismus, in: Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts, hg. v. Sabine Schneider und Barbara Hunfeld, Würzburg 2008, S. 25-42.
- Begemann 2007, Stifter
Christian Begemann, Adalbert Stifter und die Ordnung des Wirklichen, in: Realismus. Epoche – Autoren – Werke, hg. v. dems., Darmstadt 2007, S. 63-84.
- Clark 1984, Modern life
Timothy Clark, The painting of modern life, New York 1984.
- Costa Lima 2002, Mimesis
Luiz Costa Lima, Art. Mimesis/Nachahmung, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hg. v. Karlheinz Brack u.a., Bd. 4: Medien-Populär, Stuttgart / Weimar 2002, S. 84-121.
- Domenichi 1988, La Pittura
LaPittura di Leonbattista Alberti, hg. v. Lodovico Domenichi, Venedig 1557 (Reprint Bologna 1988).
- Duttlinger 2006, Realismus
Carolin Duttlinger, Art. Realismus, in: Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag, hg. v. Achim Trebeß, Stuttgart / Weimar 2006, S. 314-316.
- Flach 2005, Abstrakt
Sabine Flach, Art. Abstrakt / Abstraktion, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bänden, Bd. 7: Register und Supplemente, hg. v. Karlheinz Brack u.a., Stuttgart / Weimar 2005, S. 1-39.
- Foucault 1974, Dinge
Michel Foucault, Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt am Main 1974.
- Graevenitz 2002, Wissen
Gerhart von Graevenitz, Wissen und Sehen. Anthropologie und Perspektivismus in der Zeitschriftenpresse des 19. Jahrhunderts und in realistischen Texten. Zu Stifters Bunten Steinen und Kellers Sinnge-

dicht, in: Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert, hg. v. Lutz Dannenberg u.a., Tübingen 2002, S. 147-189.

Greenberg 1940, Laokoon
Clement Greenberg, Zu einem neueren Laokoon (1940), in: Ders., Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken, hg. v. Karlheinz Lüdeking. Aus dem Amerikanischen von Christoph Hollender, Amsterdam / Dresden 1997, S. 56-81.

Greenberg 1986, Laocoon englisch
Greenberg, Clement, Towards a Newer Laocoon, in: Ders.: The collected essays and criticism Vol. I: Perceptions and Judgments 1939-1944, hg. v. John O'Brian, Chicago / London 1986, S. 23-38.

Greenberg 2003, Modernism
Clement Greenberg, Beginnings of Modernism, in: Ders., Late Writings, hg. v. Robert C. Morgan, Minneapolis / London 2003, S. 34-41.

Greenberg 1960, Modernistische Malerei
Clement Greenberg, Modernistische Malerei (1960), in: Ders., Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken, hg. v. Karlheinz Lüdeking. Aus dem Amerikanischen von Christoph Hollender, Amsterdam / Dresden 1997, S. 265-278.

Hapkemeyer 1995, Haidedorf
Andreas Hapkemeyer, Adalbert Stifters Haidedorf. Zur ästhetischen Wahrnehmung der Horizontale, in: Jahrbuch des Adalbert Stifter Institutes des Landes Österreich, Bd 2., 1995, hg. v. Friedrich Buchmayr, S. 74 -83.

Haß 2005, Drama des Sehens
Ulrike Haß, Drama des Sehens, Auge, Blick, und Bühnenform, München 2005.

Homburger 1975, realistischer Roman
Heinrich Emil Homburger, Der realistische Roman, in: Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848-1880, hg. v. Max Bucher u.a., Bd. 2, Stuttgart 1975, S. 119.

Hunfeld 2008, Zeichen
Barbara Hunfeld, Zeichen als Dinge bei Stifter, Keller und Raabe. Ironisierung von Repräsentation als Selbstkritik des Realismus, in: Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts, hg. v. Sabine Schneider und Barbara Hunfeld, Würzburg 2008, S.123-142.

Klinger 2002, Modern
Cornelia Klinger, Art. Modern/ Moderne / Modernismus, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bänden, Bd. 4: Medien – Populär, hg. v. Karlheinz Brack u.a., Stuttgart / Weimar 2002, S. 121-167.

Koschorke 1990, Horizont
Albrecht Koschorke, Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern, Frankfurt am Main 1990.

Nietzsche 1954, Wagner
Friedrich Nietzsche, Nietzsche contra Wagner, in: Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden. Bd.2, hg. v. Karl Schlechta, München 1954, S. 1035-1037.

Panofsky 1992, Perspektive
Erwin Panofsky, Die Perspektive als "symbolische Form", in: Ders.: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, hg. v. Hariolf Oberer und Egon Verheyen, Berlin 1992, S. 99-167.

Plumpe 1990, Blick
Gerhart Plumpe, Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus, München 1990.

Plumpe 2003, Realismus
Gerhart Plumpe, Art. Realismus, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, hg. v. Jan Dirk Müller. Bd. 3 P-Z. Berlin / New York 2003, S. 220-224.

Plumpe 1997, Theorie
Gerhart Plumpe, Theorie des bürgerlichen Realismus (Einleitung), in: Ders. (Hg.), Theorie des bürgerlichen Realismus. Eine Textsammlung, Stuttgart 1997, S. 9- 40.

Schneider 2008, Einleitung
Sabine Schneider, Einleitung, in: Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts, hg. v. Sabine Schneider und Barbara Hunfeld, Würzburg 2008, S.11-24.

Schneider 2007, Sprache der Dinge
Sabine Schneider, Die stumme Sprache der Dinge. Eine andere Moderne in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts, in: Mediale Gegenwartigkeit, hg. v. Elisabeth Bronfen und Christian Kiening, Zürich 2007, S. 265-281.

Stifter 1959, Nachkommenschaften
Adalbert Stifter, Nachkommenschaften, in: Ders.: Gesammelte Werke, Bd. 3, Wiesbaden 1959, S. 565-637.

Zusammenfassung

Clement Greenberg lancierte in seinen Schriften zur modernen Malerei den Begriff der *flatness*, der besagt, dass im Zuge der Moderne sich im bis dato vorherrschenden Prinzip der Zentralperspektive ein Prozess der Verflächigung vollzieht, der die Malerei immer mehr dazu tendieren lässt, nicht mehr eine realistisch anmutende Raumillusion darzustellen, sondern die Oberfläche als Gegenstand der Kunst in den Blick zu nehmen. Durch das Hervorheben der *flatness* der Gemälde steht nun in der Moderne das Bild und seine Bildhaftigkeit im Vordergrund und nicht mehr dessen Inhalt. Durch diese Tendenz zur Verflächigung bedingt sich laut Greenberg vice versa die Moderne, die in letzter Konsequenz die reine Fläche als Objekt und Charakteristikum der Malerei proklamiert. Doch dieser Prozess ist nicht nur, wie Clement Greenberg argumentiert, in der Malerei zu finden. Der Artikel versucht vielmehr im Anschluss daran und mit Rückgriff auf Michel Foucaults *Die Ordnung der Dinge* aufzuzeigen, dass eine ähnliche Tendenz zur Verflächigung auch in der Entwicklung der modernen Literatur zu finden ist und mit Greenbergs *flatness*-Begriff beschrieben werden kann.

Ähnlich wie sich der perspektivische Tiefenraum der Malerei immer mehr in der Flächigkeit verliert, büßt auch die Sprache im Zuge der Moderne ihre Tiefenwirkung ein, indem die sprachlichen Zeichen nicht mehr über sich selbst hinaus auf eine zu vermittelnde diegetische Wirklichkeitsvorstellung verweisen, sondern sich selbst in ihrer eigenen Materialität präsentieren. Der Text wird somit zur sprachlichen Fläche ohne Tiefengrund. Den literarischen Wirklichkeitsdarstellungen des realistischen Programms im 19. Jahrhundert wohnt demnach ein eigentümliches Kippmoment inne. Die Pedanterie der wirklichen Wirklichkeitsdarstellung,

dem sich die Literatur verschreibt, führt immer mehr zu einem hypertrophen Realismus, wie beispielhaft an Adalbert Stifters Werk gezeigt wird, der durch seine Detailtreue nicht reine Objektivität und Transparenz des Textes garantiert, sondern in die abstrakte Fläche der Schrift umkippt, die nur noch sich selbst zu sagen vermag.

Autorin

Studium der Literaturwissenschaft in Konstanz und Madrid. Forschungsinteressen: Materialität der Literatur, Schnittstellen zwischen Kunst und Literatur. Zuletzt gemeinsam mit Juliane Vogel verfasst: *Bilder im Werk Theodor Fontanes* und *Bilder im Werk Thomas Bernhards* in: Lexikon: Kunst im Text, hg. v. Konstanze Fliedl, Frankfurt am Main 2010 (im Erscheinen).

Titel

Anna-Maria Post, Flache Literatur. Die Frage nach der Übertragbarkeit von Clement Greenbergs *flatness*-Begriff auf die Literatur, in: kunsttexte.de, Nr. 1, 2011 (14 Seiten), www.kunsttexte.de.