

Artikel

Gabriele Rippl*

Ekphrasis als intermediale Transkriptionstechnik

source: <https://doi.org/10.48350/139390> | downloaded: 26.4.2024

 © 2019 Gabriele Rippl, licensee De Gruyter Open. This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 License.

Abstract: Im Anschluss an Ludwigs Jägers medientheoretische Überlegungen zu Transkriptionsprozessen untersucht der Beitrag „Ekphrasis als intermediale Transkriptionstechnik“ historisch unterschiedlich zu verortende literarische und kunstkritische Ekphrasen bekannter Kunstwerke sowie die von ihnen angestoßenen Rezeptionsketten. Gefragt wird, welche Rolle intermedialen, transhistorischen und transkulturellen ekphrastischen Transkriptionen heute zukommt: Zerspielen sie als Rekursionsschleifen vom Bild zum Wort, vom Wort zum Wort, vom Wort zum Bild den Status des Originals und lassen nur Kopien zurück oder kommt es zu Reauratisierungsvorgängen, die der Sehnsucht nach ‚Originalen‘ Ausdruck verleihen und bestimmte Kunstwerke zu *global icons* machen? Die Diskussion dieser Frage dient dazu ‚Ästhetiken des Sekundären‘ mit Hilfe nicht-linearer, enthierarchisierter Netzwerkmodelle zu fassen und damit das Verhältnis von ‚Original‘ und ‚Kopie‘ anhand einiger Beispiele (und mit historischem Blick) neu zu beschreiben und zu bewerten. Im Sinne eines Funktionsmodells kann die kulturelle Arbeit von Ekphrasis, einer intermedialen Praxis der produktiven Iteration und Bezugnahme, als komplexes Mittel der kontextabhängigen Bedeutungserschließung und Vergegenwärtigung neu bestimmt werden.

Keywords: Ekphrasis, intermediale Transkription, Ästhetik des Sekundären, global icon, Reauratisierung, Walter Pater, Teju Cole, Don DeLillo, Leonardo da Vinci, Mona Lisa, Pieter Bruegel der Ältere.

*Prof. Dr. Gabriele Rippl, Universität Bern, Department of English, Länggasstr. 49, CH-3012 Bern, email: rippl@ens.unibe.ch

2011 publizierte der amerikanisch-nigerianische Gegenwartsautor Teju Cole mit *Open City* einen Großstadtroman, der in der Tradition europäischer Flaneurtexte steht und die schnellen Globalisierungsprozesse, Migrationsbewegungen und Transkulturationsvorgänge unserer heutigen Welt vor dem Hintergrund von Medienlandschaften und globalen Kommunikations- und Vernetzungsformen exploriert. Der Protagonist des Romans ist ein junger nigerianisch-deutscher Arzt namens Julius, der in der multikulturellen Metropole New York City seine Ausbildung zum Psychiater abschließt und einen Großteil seiner Freizeit mit ausgiebigen Stadtpaziergängen verbringt. Auch während eines Weihnachtsurlaubs in der belgischen Hauptstadt Brüssel flaniert er durch die Straßen und beschreibt dabei in zuweilen langen und detaillierten, zuweilen kurzen, stenographisch gehaltenen ekphrastischen Beschreibungen sehr genau, was er sieht. Besonders hebt er Plätze, Gebäude, Museen und Kunstwerke hervor, die wichtige geschichtliche Ereignisse, meist traumatischer Natur, markieren. Coles kosmopolitischer Protagonist liefert Architekturekphrasen sowie Ekphrasen von Gemälden, Zeichnungen und Fotografien, die zum großen Teil von bekannten europäischen oder

amerikanischen Künstlern stammen.¹ Auch wenn Julius selten auf das afrikanische kulturelle Erbe zu sprechen kommt, so wird die koloniale Vergangenheit samt den Verbrechen der Kolonialmächte doch immer wieder thematisiert, etwa im Zusammenhang mit Belgisch-Kongo:

Brussels is old – a peculiar European oldness, which is manifested in stone – and that antiquity is present in most of its streets and neighborhoods. The houses, bridges, and cathedrals of Brussels had been spared the horrors visited on the low farmland and forests of Belgium. [...] But there had been no firebombing of Bruges, or Ghent, or Brussels. Surrender, of course, played a role in this form of survival, as did negotiation with invading powers. Had Brussels's rulers not opted to declare it an *open city* and thereby exempt it from bombardment during the Second World War, it might have been reduced to rubble. It might have been another Dresden. As it was, it had remained a vision of the medieval and baroque periods, a vista interrupted only by the architectural monstrosities erected all over town by Leopold II in the late nineteenth century.²

¹ Für eine ausführliche Diskussion siehe Neumann / Rippl 2020.

² Cole 2011, S. 97.

Julius' Beschreibung Brüssels öffnet einen ethisch-politischen Horizont für heutige Leser_innen, denn der Fokus seiner Ekphrase liegt nicht so sehr auf den schönen Gebäuden sondern vielmehr auf Ereignissen des Zweiten Weltkriegs und der brutalen und exploitativen Kolonialherrschaft des belgischen Königs Leopold II in ‚Congo Free State‘, die dem König das nötige Kapital verschaffte, kostspielige Gebäude in Brüssel erbauen zu lassen. In der Tradition W. G. Sebalds, der Leopolds Gewaltherrschaft im Kongo in *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt* (1995) ausführlich diskutierte, erinnert Cole hier an Europas Verantwortung für das postkoloniale Afrika, das heute unter den zerstörerischen Folgen des Neokolonialismus und globalisierten Kapitalismus zu kämpfen hat.³ Das dunkle Kapitel europäischer Kolonialgeschichte wird aufgerufen, wenn Julius Brüssel beschreibt als „a city of monuments, and greatness was set in stone and metal all over Brussels, obdurate replies to uncomfortable questions. It was time, in any case, to go home, [...] to leave, in the museum next door, Auden's Bruegel with its fallen Icarus“.⁴ Die königlichen Museen der Schönen Künste in Brüssel sind berühmt für ihre ikonischen Ölgemälde, darunter auch *Landschaft mit dem Sturz des Ikarus* (ca. 1560er Jahre, 73,5 x 112 cm, Öl auf Leinwand), das Pieter Bruegel dem Älteren zugeschrieben wird (allerdings könnte es sich auch um eine frühe Kopie des Originals handeln). Julius liefert keine ausführliche Ekphrase dieses im kulturellen Bildergedächtnis bestens verankerten und in zahlreichen ekphrastischen Gedichten beschriebenen berühmten Gemäldes, das seinerseits einen antiken Mythos transkribiert, welcher unter anderem in Ovids *Metamorphosen* überliefert ist. Vielmehr nimmt Julius eine Abkürzung, indem er auf eines der bekanntesten englischsprachigen ekphrastischen Gedichte verweist, W. H. Audens „Musée des Beaux Arts“, das der Lyriker in Brüssel im Dezember 1938 zu Zeiten der Verbreitung des Nationalsozialismus in Europa und der beunruhigenden antisemitischen Vorfälle in Deutschland geschrieben hatte. In der ersten Strophe wird erklärt, dass sich die alten Meister mit Leiden,

Martyrien und Folter bestens auskannten, die Gepeinigten von den Mitmenschen und der Welt jedoch ignoriert würden⁵ – was Auden am Beispiel von Bruegels *Ikarus* expliziert. Diese Einsicht lässt sich problemlos auf die verheerende Kolonialherrschaft in Belgisch-Kongo übertragen. Dieser Beitrag vertritt die These, dass gerade Coles stenographisch-ekphrastische Transkription von Bruegels Ikarus-Darstellung, der von der Welt unbeachtet in der rechten unteren Ecke des Gemäldes, also an einem obskuren Ort umkommt, das Gemälde im Kontext gegenwärtiger politischer Entwicklungen neu lesbar macht.

Coles Protagonist betrachtet im Brüsseler Museum das Originalgemälde von Pieter Bruegel dem Älteren, das ihm jedoch bereits durch Audens verbale Transkription in Form einer Ekphrase vertraut ist. In einem anderen amerikanischen Gegenwartsromans, Don DeLillos *Underworld* (1997), wehen dagegen einer Figur auf der Tribüne eines Baseballstadions während des legendären Baseball-Spiels am 3. Oktober 1951 zwischen den New York Giants und den Brooklyn Dodgers (kurz nachdem die Sowjetunion die zweite Atombombe detonierte) zwei Teile einer Reproduktion von Bruegels Gemälde *Der Triumph des Todes* (ca. 1562, 117 x 162 cm, Öl auf Holz, Prado, Madrid) aus einem Lifestyle-Magazin der 1950er Jahre zu.⁶ Bei der Figur handelt es sich um J. Edgar Hoover, den berüchtigten ersten (und langjährigen) FBI-Direktor, dessen subjektive Betrachtung des Bildes präsentiert wird:

The dead have come to take the living. The dead in winding-sheets, the regimented dead on horseback, the skeleton that plays a hurdy-gurdy. [...]

Edgar reads the copy block on the matching page. This is a sixteenth-century work done by a Flemish master, Pieter Bruegel, and it is called *The Triumph of Death*. [...] The painting has an instancy that he finds striking. Yes, the dead fall upon the living. But he begins to see that the living are sinners. [...]

The meatblood colors and massed bodies, this is a census-taking of awful ways to die. [...]

³ Sebald (1995) diskutiert im Kapitel V. (vgl. insbesondere S. 148-156) das postkoloniale Erbe Afrikas im Zusammenhang mit ‚Belgisch-Kongo‘.

⁴ Cole 2011, S. 145.

⁵ Auden 1976, S. 146-147.

⁶ Julia Apitzsch führt aus: „In der Tat druckte das *Life Magazine* in der Ausgabe vom 1. Oktober 1951, drei Tage vor dem legendären Spiel, eine Reportage über die Meisterwerke des Prado ab, die als Doppeldruck auf den Seiten 66-67 Pieter Brueghels *Triumph des Todes* zeigte“ (2012, S. 100).

There is the secret of the bomb and there are the secrets that the bomb inspires [...]. [...] For every atmospheric blast, every glimpse we get of the bared force of nature, that weird peeled eyeball exploding the desert – for every one of these he reckons a hundred plots go underground, to spawn and skein. And what is the connection between Us and Them, how many bundled links do we find in the neural labyrinth? It's not enough to hate your enemy. You have to understand how the two of you bring each other to deep completion.

The old dead fucking the new. The dead raising coffins from the earth. The hillside dead tolling the old rugged bells that clang for the sins of the world.⁷

Der Prolog von DeLillos Roman, aus dem dieses Zitat stammt, trägt denselben Titel wie Bruegels Gemälde, wobei anzumerken ist, dass keiner von Bruegels Bildtiteln ‚original‘ ist, sondern vielmehr Ergebnis ekphrastischer Transkriptionsprozesse. DeLillos Roman *Underworld* spielt in der Zeit des Kalten Krieges, als ein Denken in Wir und Sie, „Us and Them“, die Welt an den Rand einer nuklearen Katastrophe brachte. Der Roman lotet die Rolle der Atomkraft, des nuklearen und technologischen Abfalls und der globalen Folgen eines nuklearen Krieges im Zeitalter der digitalen Informationstechnologie und Vernetzung durch die intermediale Referenz auf Bruegels Ölgemälde aus und bietet so eine aktualisierende ekphrastische Transkription des Bildes an. Auch dieses zweite Beispiel für die Verwendung von Ekphrasen berühmter Renaissance-Gemälde in narrativen Texten illustriert die Produktivität ekphrastischen Schreibens in der Gegenwartsliteratur. *Der Triumph des Todes* entstand in den frühen 1560er Jahren, war als Druck weit verbreitet und stellt Massentötungen gänzlich neuen Ausmasses, über die kein göttliches Gericht mehr wacht, auf erschreckende Weise dar.⁸ Während Miao Xiaochun, chinesischer Gegenwartskünstler und Professor an der CAFA Beijing, Bruegels *Der Triumph des Todes* 2015 als Acryl-Bild auf Leinwand neu als politisch-mediales Überwachungsszenario erschafft, thematisiert DeLillos lange und detaillierte ekphrastische Transkription das Gemälde als fragiles Verhältnis von Leben und Tod und macht das Ölgemälde des flämischen Malers so für Leser_innen des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts neu lesbar: als

⁷ DeLillo 1998, S. 49-51.

⁸ Zur Verbreitung und Hochschätzung des Drucks berühmter Renaissance-Gemälde siehe den Beitrag von Christine Göttler im vorliegenden Heft.

Allegorie auf unsere akuten ökologischen Probleme, insbesondere Abfallentsorgung, Radioaktivität, Atombomben und eine Wiederholung des Kalten Krieges.

Im Anschluss an Ludwig Jägers medientheoretische Überlegungen zu Transkriptionsprozessen und der jüngsten Debatte zu ‚Ästhetiken des Sekundären‘⁹ werden im Folgenden die ekphrastischen Rezeptionsketten eines weiteren ikonischen Renaissance-Gemäldes, Leonardo Da Vincis *Mona Lisa*, untersucht. Diese Ekphrasen, die aus der Frühen Neuzeit, der viktorianischen Zeit, der Moderne und Gegenwart stammen, werden als intermediale und transkulturelle ekphrastische Transkriptionen gelesen. Während die eingangs vorgestellten Beispiele literarischer Art waren und die zahlreichen Bezugnahmen der angloamerikanischen Gegenwartsliteratur auf Renaissance-Gemälde schlaglichtartig vorstellten,¹⁰ erlaubt die Diskussion der *Mona Lisa* zusätzlich einen historischen Blick auf das Verhältnis von Original und Kopie und bezieht sich in erster Linie auf kunstkritische und weniger auf fiktionale Texte. Gezeigt wird, dass transkriptive ‚Kopien‘ literarischer oder künstlerischer Art nicht erst in der Postmoderne als Verfahren der Aneignung und Umdeutung gesehen und geschätzt werden. Zudem erlaubt die Diskussion der Ekphrasis als Transkriptionsverfahren die kulturelle Arbeit von Ekphrasis im Sinne eines Funktionsmodells als intermediale Praxis der produktiven Iteration und Bezugnahme, als komplexes Mittel der kontextabhängigen Bedeutungserschließung und Vergewärtigung, neu zu bestimmen.

1 Ekphrasis als intermediale Transkription

Lange Zeit wurden Ekphrasen als verbale ‚Kopien‘ eines visuellen Kunstwerks / ‚Originals‘ verstanden und Qualität und Wert von Ekphrasen folglich danach bemessen, wie hoch der mimetische Grad,

⁹ Vgl. Fehrmann, Gisela / Linz, Erika / Schumacher, Eckhard / Weingart, Brigitte (2004).

¹⁰ Weitere bekannte literarische Bezugnahmen auf Renaissance-Gemälde sind z.B. die anglo-amerikanischen Gegenwartsromane, *Headlong* (1999) von Michael Frayn, *Sakrileg. Der Da Vinci Code* (2003) von Dan Brown und *The Goldfinch* (2013) von Donna Tartt.

die Detailliertheit und Lebendigkeit der Repräsentation des ‚Originals‘ durch das Medium Text ausfielen. Dieser Beitrag schlägt eine andere Konzeptualisierung von Ekphrasen vor und versteht diese als intermediale (und häufig auch transkulturelle) Transkriptionen, die neue Fragen aufwerfen: Was bedeutet es für die Ekphrasis-Forschung, Ekphrasis als Transkriptionstechnik zu verstehen und welchen Beitrag leistet diese Definition von Ekphrasis zu der neueren Original-Kopie-Debatte? Zerspielen Ekphrasen als Rekursionsschleifen vom Bild zum Wort den Status des Originals und lassen nur intermediale Kopien zurück oder kommt es zu Reauratisierungsvorgängen, die der Sehnsucht nach Originalen Ausdruck verleihen und dazu beitragen, dass bestimmte Kunstwerke zu *global icons* werden? Die Diskussion dieser Fragen dient dazu, Ästhetiken des Sekundären als nicht-lineare, enthierarchisierte Netzwerke zu begreifen und Ekphrasen im Horizont von Original-Kopie-Verhältnissen als wichtige Stationen einer (im Falle der *Mona Lisa* und der beiden Bruegel-Gemälde nicht abreißenden) Rezeptionskette zu betrachten und neu auszuloten.

Jägers allgemeine Theorie der Transkription dient als Ausgangspunkt und geht von der These aus, dass die Semantik natürlicher Sprachen auf transkriptiven Verfahren beruht. Er postuliert, dass die prinzipielle Symbolizität unseres Weltbezugs, die „mediale[] Anthropologie des Menschen“, keineswegs das Ergebnis moderner oder gar postmoderner Mediengeschichte ist: seit dem homo sapiens „ist es ein Netzwerk divergenter symbolischer Formen, in dem [der Mensch] jeweils sowohl sich als Erkenntnissubjekt als auch seine Bezugnahmen auf die Erkenntniswelt entworfen hat“.¹¹ Da sich die Struktur, Reichweite und Komplexität von Symbolsystemen ebenso wie ihre Vernetzungsdichte im digitalen Zeitalter

gewandelt haben, bedarf es neuer Lektüreformen der Symbolsysteme und ihren intermedialen Koppelungen, die die Transkription liefert.¹² Das von Jäger entwickelte kultursemiotische Konzept der Transkription ist eine Form von Lektüre, die zur ‚Lesbarmachung‘ von Daten in verschiedenen medialen Formen dient, seien es audiovisuelle, linguistische oder Bilddaten.

Zwei grundlegende Transkriptionsverfahren semantischer Ratifizierung liegen vor: 1. intramediale Verfahren, anhand derer mit Sprache über Sprache kommuniziert wird; und 2. intermediale Verfahren, bei denen mindestens ein zweites mediales Kommunikationssystem zur Kommentierung, Erläuterung, Explikation und Übersetzung (der Semantik) eines ersten Systems herangezogen wird.¹³ Beide Transkriptionsverfahren besitzen performatives Potential und dienen dem „Lesbarmachen des jeweils thematisierten symbolischen Systems“ und damit der „Bedeutungs-Erschließung“.¹⁴ Transkripte sind die symbolischen Mittel, die das jeweils transkribierende System für eine Transkription verwendet; Skripte sind die durch das Verfahren lesbar gemachten, transkribierten Ausschnitte des zugrundeliegenden symbolischen Systems, und der Quelltext oder Prätext ist das zugrundeliegende System selbst, das fokussiert und in ein Skript verwandelt wird: „Skript-Status erhalten Symbolsysteme oder Ausschnitte von diesen nur dadurch, dass sie transkribiert werden, also aus Prätexten in semantisch auf neue Weise erschlossene Skripte verwandelt werden. [...] Obgleich der Prätext der Transkription vorausgeht, ist er als Skript doch erst das Ergebnis der Transkription.“¹⁵ Zwar sind Transkriptionen „skript-konstitutiv“, sie transformieren Prätexte in Skripte, versetzen diese jedoch durch Transformationen in einen gegenüber den Transkripten *autonomen Status*: Das Skript hat *Interventionsrechte* gegen die mögliche Unangemessenheit der Transkription“ und ermöglicht so Korrekturen und neue Lesarten, welche in Postskripten ihren Ausdruck finden.¹⁶

11 Jäger 2002, S. 26. Jäger geht in seinen Überlegungen zunächst auf die kulturpessimistische Kritik des Medialen ein, die die Abnahme der Lesbarkeit der Welt beklagt. Gemäß dieser Kritik führen zunehmende Semiotisierung und Visualisierung zur Unleserlichkeit der Welt und damit zum Referenzverlust (vgl. Jäger 2002, S. 19-21). Kritiker der elektronisch-digitalen Medienkultur mögen die Auflösung von Aura und den Verlust von Referenz beklagen, übersehen dabei jedoch, dass das interaktive Spiel der Medien nicht zur Verflüchtigung des Realen führt, sondern gerade „als genuiner Konstitutions-Ort von Semantik fungiert“ (Jäger 2002, S. 27).

12 Jäger 2002, S. 27.

13 Jäger 2002, S. 29.

14 Jäger 2002, S. 29 und S. 30.

15 Jäger 2002, S. 30. Die Relation von Transkript und Skript ist nach dem Zeichen-Muster von Signifikant und Signifikat zu verstehen.

16 Jäger 2002, S. 33.

In unserem Zusammenhang sind insbesondere Jägers Überlegungen zu medienübersetzenden, intermedialen Transkriptionen wichtig, bei denen nicht-lesbare in lesbare Strukturen überführt werden.¹⁷ Insbesondere für intermediale Transkriptionen – Jäger nennt die Emblematisierung und Hieroglyphik – gilt, dass Transkription ein Skript generiert, dieses Skript jedoch keinesfalls „in seiner Abhängigkeit von jener Transkription, der es seine Existenz verdankt“ aufgeht. Da Transkribieren auf Fragen der Medialität und Intermedialität ausgerichtet ist, bietet es sich an, das Konzept mit der neueren Ekphrasisforschung in Verbindung zu bringen, die Ekphrasis als eine intermediale Strategie versteht.¹⁸ Besonders relevant für die Fruchtbarmachung des Transkriptionskonzepts für die Ekphrasis-Debatte ist nun, dass Jäger auf Kants Entwurf einer transkriptiven Semantik eingeht, die dieser jedoch nie sprachtheoretisch ausbaute, sondern in seiner Theorie der *Darstellung* von Begriffen unter dem rhetorischen Begriff „der *Hypotypose* (*hypotyposis* = Ausprägung) entfaltet“.¹⁹ Der Anschluss Kants an die „rhetorische Tradition ist dabei insofern bedeutsam, als bereits Quintilian die Gedankenfigur der Hypotypose als intermediales Verfahren auffasst“, welches auch den Namen *evidentia* (Veranschaulichung) trägt: was man hört, wird einem vom Redner quasi vor Augen gestellt.²⁰ Bei der Hypotypose handelt es sich um ein „intermediales Verfahren der darstel-

lenden und *veranschaulichenden* Transkription mentaler Begriffe/Ideen“, welche ohne „transkriptive Um-Schreibung des Mentalen in eine mediale Textur“ keine Bedeutung generieren würden.²¹ Bekannterweise sind Hypotypose und *evidentia* in der antiken griechisch-römischen Tradition Synonyme für *ekphrasis*.

Der Begriff Ekphrasis stammt aus dem Griechischen, setzt sich aus ‚*ek*‘ (‚aus‘) und ‚*phrazein*‘ (‚zeigen‘, ‚bekannt, deutlich machen‘) zusammen und bedeutet so viel wie völlig, restlos deutlich machen beziehungsweise zeigen.²² In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde Ekphrasis zum Gegenstand zahlreicher literatur- und kulturtheoretischer Debatten und ist – trotz anspruchsvoller interdisziplinärer methodologischer Herausforderungen – zu einem wichtigen Forschungsgebiet der Literatur-, Kultur-, Kunst-, Musik- und Theaterwissenschaft der letzten 30 Jahre geworden.²³ Gemäß der Definition von James A. W. Heffernan steht Ekphrasis für „the verbal representation of visual representation“, das heißt für die verbale Repräsentation von real existierenden oder fiktiven Werken bildender Kunst.²⁴ Heffernans Definition, die Ekphrasis als eine Repräsentation zweiten Grades bestimmt, hat den Vorteil, dass sie die reflexive Ebene betont, die Ekphrasen auszeichnet: Sie reflektieren immer das eigene wie das fremde ‚Repräsentationsmedium‘ (den Text und die Bilder) mit und tragen so wesentlich zur Problematisierung von Mimesis-, Referentialitäts- und Repräsentationskonzepten in der Moderne und Postmoderne bei. Der Nachteil der Definition ist der Begriff der Repräsentation selbst, da er die Funktionen von Ekphrasen einschränkt.²⁵ Während Ekphrasen, wie bereits erläutert, in früheren Jahrhunderten noch weitgehend im Dienst der ‚Anschaulichkeit‘ (*enargeia*) standen und bis weit ins 20. Jahrhundert anhand von Mimesis-Modellen und Treue zum gemalten Original beurteilt wurden, setzte doch bereits in der Moderne eine Problematisierung der von antiken Rheto-

17 Transkriptivität ist ein „organisatorisches Grundprinzip des kulturellen Gedächtnisses insbesondere literalisierter Gesellschaften [...], die zur Speicherung, Tradierung und Fortschreibung kulturellen Wissens auf das *intramediale* (intertextuelle) und *intermediale* Zusammenspiel verschiedener Symbolsysteme zurückgreifen“ (Jäger 2002, S. 35). Da sich Sinn in menschlichen Gesellschaften erst dadurch konstituiert, „daß verschiedene Symbolsysteme zueinander in transkriptive Beziehung gebracht werden“, sind iterative intermediale Transkriptionsformen von zentraler Bedeutung: „eine *monomediale* Semantik“ kann es nicht geben. Sie belegen zudem die tiefe Prägung der Medien-geschichte durch transkriptive Verfahren als eine „Grund-eigenschaft kultureller Semantik“ (Jäger 2002, S. 36-37).

18 Irina O. Rajewsky und Werner Wolf sprechen im Zusammenhang mit Ekphrasis von „intermedial reference“ (Rajewsky 2005, S. 52; vgl. auch Rajewsky 2002 und 2010; Wolf 2005, S. 254). Bruhn 2000; Rippl 2005; Sager Eidt 2008 verstehen Ekphrasis als Übertragung von jedwedem medialen Produkt, z.B. einem visuellen Kunstwerk, Film oder Musikstück, in ein anderes Medium.

19 Jäger 2002, S. 38.

20 Jäger 2002, S. 38.

21 Jäger 2002, S. 39.

22 Webb 2009.

23 Vgl. Krieger 1992; Heffernan 1993; Boehm und Pfothner 1995; Hollander 1995; Mitchell 1992 und 1994; Wagner 1996; Klarer 2001; Loizeaux 2008; Rippl 2005, 2014, 2015a, 2015b, 2018a, 2018b, 2019a, 2019b; Kennedy 2012; Behluli / Rippl 2017; Louvel 2018a und 2018b.

24 Heffernan 1993, S. 2.

25 Vgl. Kennedy 2012.

ren gepriesenen Beschreibungskunst und der Techniken der Veranschaulichung und des ‚Vor-Augen-Stellens‘ (*evidentia; hypotyposis*) ein.²⁶ In zahlreichen modernen und postmodernen literarischen Texten, die einer Poetik der Visualisierung folgen, lässt sich häufig ein Spannungsverhältnis zwischen mimetischem Beschreiben und gleichzeitiger Subversion von Mimesis-Doktrin und Anschaulichkeitsrhetorik feststellen.²⁷ Zwar setzte sich die Forschung mit Blick auf Ekphrasis häufig mit dem Wettstreit der Künste (dem Paragone), der Medienspezifität von Wort und Bild sowie Typologiebildungen auseinander, in der jüngsten Forschung rücken jedoch Fragen nach den Funktionen von Ekphrasis, nach ihren sozio-politischen, ethischen und ästhetischen Leistungen in den Vordergrund. Da unser Zeitalter digitaler Netzwerke und des ‚Anthropozän‘ von rasanten Globalisierungsprozessen und massiven ökologischen Herausforderungen gekennzeichnet ist, ist jüngst auch vermehrt von neuen Konzepten wie ‚digital ekphrasis‘²⁸ und ‚eco-ekphrasis‘²⁹ die Rede. Bislang wurde Ekphrasis nicht als Transkriptionsprozess *sensu* Jäger diskutiert, wie das hier vorgeschlagen wird. Ekphrasis als Transkriptionsprozess zu konzeptualisieren ist jedoch wichtig, weil der Funktionsansatz der Ekphrasisforschung gestärkt und so sichtbar gemacht wird, dass Ekphrasen als Mittel der Lesbarmachung eine wichtige kulturelle Arbeit vollziehen, also weit mehr als eine dienende, amplifikatorische Rolle in Texten spielen. Als Transkriptionstechnik sind sie Operationen der kontextabhängigen Bedeutungsererschließung und Lesbarmachung, die ‚Prätexte‘ / visuelle Kunstwerke anhand von Transkriptionen in Skripte überführen, welche sich ihrerseits für weitere Skripte und Postskripte, das heißt Rezeptionsketten in verschiedenen medialen und intermedialen Formaten öffnen und so ein rekursives Spiel ermöglichen.

26 Laut Tamar Yacobi ist die Tendenz vieler Theoretikerinnen und Theoretiker problematisch, Wort-Bild-Relationen immer noch anhand von Mimesis-Modellen und irreführenden, vermeintlichen Dichotomien (etwa episch vs. lyrisch; Handlung vs. Beschreibung; Narrativität vs. Pikturalität) bestimmen zu wollen (1995, S. 600-602).

27 Rippl 2005.

28 Behluli / Rippl 2017; Rippl 2018b.

29 Rippl 2019a, Rippl 2019b.

2 Ekphrasis als produktive Ästhetik des Sekundären

Jägers Überlegungen sind mit Blick auf die jüngere Original-Kopie-Debatte von zentraler Bedeutung, denn er versteht „die konstitutive Abhängigkeit des Skriptes von seinem Transkript nicht als schlichte *Derivation*“.³⁰ Zwar legen die Begriffe ‚Präskript‘ und ‚Postskript‘ ein skripturales Modell nahe³¹ und implizieren einen linearen chronologischen Ablauf, Jäger macht jedoch für die semantische Ebene, um die es ihm geht, klar, dass Wertungen wie ‚Derivation‘ oder ‚Sekundäres‘ in seinem Modell keinen Platz haben³² und eine „temporale[] und logische[] Priorisierung des ‚Originals‘ vor seinen medialen Fortschreibungen [...] der komplexen Beziehungslogik dieses Verhältnisses nicht angemessen gerecht werde“.³³ Im Sinne Jägers ist Ekphrasis verstanden als intermediale Transkription nicht als verspätete und minderwertige intermediale ‚Kopie‘ eines visuellen ‚Originals‘ aufzufassen, sondern vielmehr im Zusammenhang mit medien- und kulturwissenschaftlichen Überlegungen als produktive Ästhetik des Sekundären in je spezifischen Medienökologien zu diskutieren, denn in der transkriptiven Bezugnahme auf ein ‚Original‘ / Bild konstituiert die Ekphrase dieses semantisch in bestimmten historischen und kulturellen Situationen performativ.

Um neu über das Verhältnis von Original und Kopie nachzudenken, nimmt Brigitte Weingart den oxymoralen Begriff der ‚Originalkopie‘ als Ausgangspunkt, der die Opposition von Original und Kopie hinterfragt und zum Nachdenken darüber einlädt, inwiefern es gerade „die konstitutionelle Funktion der Vervielfältigung“ sei, „die

30 Jäger 2002, S. 35.

31 Man kann die Nähe der Begriffe zum Wortfeld Skripturalität kritisieren, sie ist jedoch beabsichtigt, da Jäger Sprache als Archimedium versteht, d.h. Sprache für ihn die letzte Transkriptionsinstanz darstellt (Jäger 2002, S. 34).

32 Jäger versteht „die konstitutive Abhängigkeit des Skriptes von seinem Transkript nicht als schlichte *Derivation*: Vielmehr wird das Skript insofern zu einer *autonomen Bewertungsinstanz* für die Angemessenheit der Transkription, als es zugleich den Raum für *Postskripte* öffnet, in denen die Angemessenheit der durch die Transkription behaupteten Lektüre in Frage gestellt werden kann“ (2002, S. 35).

33 Jäger 2019, S. 14.

Idee des Originals hervorzuheben“.³⁴ Laut Weingart wird die vereinfachte Dichotomisierung von Original und Kopie sowie das „traditionell vorausgesetzte[] Abhängigkeitsverhältnis[] zwischen einem primären Original und seinen lediglich sekundären Kopien“ in der Postmoderne, auch dank des französischen Poststrukturalismus und dessen Insistieren auf dem Konzept der Iteration hinterfragt.³⁵ Damit werden unter Rückbezug auf die Arbeiten von Ludwig Jäger zur Transkription chronologische wie oppositionelle Modelle zur Erklärung von Original und Kopie problematisiert, bei gleichzeitiger Bevorzugung relationaler Konzeptualisierungen und Aufwertung des Sekundären und Nachgeordneten.³⁶

Der Perspektivwechsel auf das Verhältnis von ‚Original‘ und ‚Kopie‘ wurde durch neue Techniken medialer Reproduktion seit der Mitte des 19. Jahrhunderts vorbereitet, so stellt Walter Benjamin in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1934/35) fest. Er schreibt mit seiner Oppositionsbildung von (1) Aura – Einmaligkeit – Original / Echtheit – Dauer – Kultwert – Rezeptionsform: Versenkung vs. (2) Verfall der Aura – Wiederholbarkeit – Reproduktion / Kopie – Flüchtigkeit – Ausstellungswert – Rezeptionsform: Ablenkung die Dichotomisierung von Original und Kopie fort.³⁷ Benjamin analysiert die grundlegenden Veränderungen in den Produktions- und Rezeptionsprozessen von Kunstwerken,

34 Weingart 2012, S. 203. Kritiker_innen sind sich heute meist einig, dass die Kopie/n das Original konstituieren und seinen Wert erhöhen. Siehe z.B. Latour und Lowe 2011; Eriksen 2017 und Jäger 2019, der in seinem Beitrag zum vorliegenden Heft zwei unterschiedliche Auffassungen des ‚Originals‘ in Benjamins Kunstwerk- und dem früheren Übersetzeraufsatz herausarbeitet. In unserem Zusammenhang sind insbesondere Benjamins Ideen zur ‚Übersetzbarkeit‘ von Interesse, da dieses Modell davon ausgeht, dass sich ein Original erst in seiner transkriptiven Bewegung, seinem ‚Widerhall‘ in der Übersetzung, „im unabschließbaren Prozess seines ‚ewigen Fortlebens‘, in Prozessen des Re-Framings“ entfaltet (S. 13).

35 Weingart 2012, S. 204.

36 Weingart 2012, S. 205.

37 Benjamin 2007, S. 12-13, S. 19, S. 20. In der Reproduktionen von Porträtphotographien sieht Benjamin im selben Aufsatz jedoch noch einmal Aura aufblitzen: „Im flüchtigen Ausdruck eines Menschengesichts winkt aus den frühen Photographien die Aura zum letzten Mal“ (Benjamin 2007, S. 23). Weingart betont, dass sich „andernorts in seinem Werk Hinweise auf Prozesse einer Reauratisierung von Reproduktionen“ finden lassen (2012, S. 204).

die auf einen gänzlich anderen Stellenwert des Originals zurückzuführen sind: statt einer ‚Aura‘ und Einzigartigkeit führt die technische Reproduzierbarkeit neu zum ‚Verfall‘ der Aura des einmaligen Kunstwerks, wie Benjamin u.a. am Beispiel von Kopien von Leonardo da Vincis *Mona Lisa* illustriert.³⁸ Der vorliegende Beitrag hinterfragt diese These Benjamins, denn es ist Benjamins blinder Fleck, nicht gesehen zu haben, dass Reproduktionen, Kopien und Iterationen als Quellen von Reauratisierungsprozessen des Originals zu verstehen sind, welche zu neuen ikonischen Präsenzen führen können.³⁹

3 Leonardo da Vincis *Mona Lisa* und ihr intermediales ‚Fortleben‘

Im Folgenden sollen die dargelegten Überlegungen zur Ekphrasis als produktive Praxis der Bezugnahme und Transkription, das heisst als kulturell performative Kraft und Ästhetik des Sekundären anhand von Leonardo da Vincis *Mona Lisa* diskutiert und dabei gezeigt werden, dass ‚Originalkopien‘ keineswegs eine Erfindung der Moderne und Postmoderne darstellen, sondern bereits in früheren Jahrhunderten eine wichtige Rolle spielten.⁴⁰ Leonardos *Mona Lisa* zieht als ‚Original‘ im Louvre jedes Jahr zahlreiche Besucher aus der ganzen Welt an. Das Gemälde wurde im 19. Jahrhundert kanonisiert und ist seitdem fester Bestandteil des kulturellen Archivs der Menschheit. Während Benjamin sich in seinem Kunstwerk-Aufsatz auf dieses auratische Renaissancegemälde und dessen Deauratisierung, die mit den vielen Kopien des Gemäldes einhergeht, bezog,⁴¹ lohnt es sich vor dem Hintergrund der neueren Original-Kopie-Debatte, die endlosen Rezeptionsketten, Rekursionschleifen und intra- wie intermedialen Transkriptionen der *Mona Lisa* selbst genauer zu untersuchen, denn mit Aleida und Jan Assmann muss von einem „return loop“ zwischen Kopie und Original ausgegangen werden: „the conditions of mass

38 Benjamin 2007, S. 12, Fn. 2.

39 Behluli / Rippl 2017.

40 Zum komplexen Verhältnis von Original und Kopie in der Frühen Neuzeit vgl. Eriksen 2017.

41 Benjamin 2012, S. 12, Fn. 2.

production and reproduction do not diminish and destroy the original but – quite the contrary – set off and highlight its value.”⁴² Inwiefern tragen also Kopien des Gemäldes zu einer Konstruktion des Originals und zur Reauratisierung des Gemäldes bei? Wenn von Reauratisierung des ‚Originals‘ gesprochen werden kann, worin liegt diese dann? Und inwiefern haben gerade die komplexen, nicht arretierbaren Deutungs- und Kopierprozesse, die in endlosen hoch- und populärkulturellen, interikonischen (Bild zum Bild), intermedialen / ekphrastischen (Bild zum Text) und intertextuellen (Text zum Text) Transkriptionsketten münden, die *Mona Lisa* zu einem *global icon* gemacht, das scheinbar nichts von seiner Aura eingebüßt hat?

Leonardos spätes Gemälde entstand zwischen 1503 und ca. 1506.⁴³ Das mit Ölfarbe auf dünnem Pappelholz gemalte Bild ist recht klein (77 cm x 53 cm) und ist im Louvre seit 1974 nur noch hinter Panzerglas zu bewundern. Das Modell des Porträts ist allem Anschein nach die Florentinerin Lisa Gherardini, die Frau des wohlhabenden Seidenhändlers Francesco del Giocondo, wobei es sich bei der Rede von „der *Mona Lisa*“ um „eine sprachliche Personalisierung bzw. Feminisierung des Gegenstandes“ handelt, die die Grenzen zwischen dem Bild und der Person bzw. dem Modell verwischt.⁴⁴ Der im 16. Jahrhundert einsetzende transnationale und transkulturelle Status der *Mona Lisa* hat sicherlich eine wichtige Rolle im Kanonisierungsprozess des Gemäldes gespielt: zunächst war es in Italien angesiedelt, Leonardo verkaufte das Bild jedoch kurz vor seinem Tod an den französischen König François I. Danach blieb es in Frankreich bis es am 21. August 1911 von Vincenzo Peruggia aus dem Louvre gestohlen, nach Italien entführt und schließlich unter der großen Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit dem Museum zurückgegeben wurde. Der Entzug des Bildes durch diesen Diebstahl und seine Rückkehr in den Louvre machte die *Mona Lisa* nur noch bekannter. Nach dem Zweiten Weltkrieg wussten der französische Präsident Charles de Gaulle und sein Kulturminister André Malraux dieses italienische Bild einer Florentinerin als nationales französisches Kulturgut zu nutzen und zu vermarkten.

Neben der ununterbrochenen medialen Aufmerksamkeit, der sich die *Mona Lisa* bis heute erfreut, sind es gerade – so die These – die überraschend zahlreichen transkulturellen, intertextuellen und intermedialen Transkriptionen der *Mona Lisa*, die wesentlich zur Lesbarkeit des Gemäldes in sehr unterschiedlichen historischen und kulturellen Kontexten beigetragen haben. Damit hinterfragen die Transkriptionen das „traditionell vorausgesetzte[] Abhängigkeitsverhältnis[] zwischen einem primären Original und seinen lediglich sekundären Kopien“.⁴⁵ Den Ausgangspunkt der Transkriptionsketten lieferte Giorgio Vasari bereits im 16. Jahrhundert in seiner Leonardo-Biographie, indem er das Ölbild in das Medium Text übersetzte:

Von Francesco del Giocondo übernahm er dann den Auftrag für das Porträt seiner Frau *Mona Lisa*. Er mühte sich vier Jahre mit diesem Werk und ließ es dann unvollendet zurück. Heute befindet es sich im Besitz des Königs Franz von Frankreich in Fontainebleau. Und wenn jemand zu sehen wünschte, wie sehr die Kunst in der Lage ist, die Natur nachzuahmen, so konnte er dies mühelos an diesem Kopf erkennen: Leonardo hatte hier jede Einzelheit mit größter Feinheit herausgearbeitet: Die Augen besaßen jenen Glanz und feuchten Schimmer, den man in Wirklichkeit ständig beobachten kann, und um sie herum sah man jene fahlen Rottöne und Härchen, die nur mit allergrößter Feinheit ausgeführt werden können. Die Brauen könnten, in der Art wie die Haare aus dem Fleisch herauswachsen – an manchen Stellen dichter, an anderen spärlicher – und wie sie sich den Poren der Haut entsprechend ausrichten, nicht natürlicher aussehen. Die Nase mit ihren schönen, rosizarten Öffnungen war völlig naturgetreu gemalt. Der Mund, dessen Konturen und Winkel sich im Rot der Lippen mit dem Inkarnat des Gesichts verbinden, erschien nicht gemalt, sondern wie lebendiges Fleisch. Und wer genau auf die Grube an ihrem Hals achtete, der konnte den Puls schlagen sehen. In der Tat darf man wohl sagen, daß sie in einer Weise gemalt war, die jeden noch so kühnen Künstler zum Verzweifeln und Erzittern brachte. Außerdem bediente Leonardo sich des folgenden Kunstgriffs: Während er *Mona Lisa*, die eine sehr schöne Frau war, malte, ließ er musizieren und singen und Narren ihre Possen reißen, um sie so bei guter Laune zu halten und die Melancholie zu vertreiben, die man oft in der Porträtmalerei findet. Und in diesem Gemälde Leonardos sah man ein Lächeln, so anmutig, daß es eher göttlich als menschlich anzuschauen war, und man hielt es für etwas Wunderbares, da es so lebendig schien wie im Leben.⁴⁶

⁴² Assmann und Assmann 2003, S. 150 und S. 147.

⁴³ Vgl. hier und im Folgenden Rippl 2016.

⁴⁴ Serles 2013, S. 194, Fn. 2.

⁴⁵ Weingart 2012, S. 204.

⁴⁶ Vasari 2006, S. 37-40.

Bedenkt man die Tatsache, dass Vasari das ‚Original‘-Gemälde nie gesehen hatte, deckt sich seine ausführliche Ekphrase, die an Leonardos Malkunst die mimetische Genauigkeit der Naturnachahmung und Lebensechtheit hervorhebt, einigermaßen mit der *Mona Lisa*-Version im Louvre.⁴⁷ Dennoch ist es gerade mit Blick auf dieses Bild schwierig, von einem ‚Original‘-Bild, dem Werk, zu sprechen, da von Anfang an mehrere Kopien des Gemäldes im Umlauf gewesen sein sollen.⁴⁸ Vasari mag eine unvollendete Fassung des Gemäldes gesehen haben oder eine Ekphrase einer Ekphrase geliefert haben (falls seine Beschreibung des Gemäldes aus zweiter Hand stammt). Wie dem auch sei, Vasaris Ekphrase hat zu zahlreichen weiteren Rezeptionsketten in Form ekphrasischer Transkriptionen geführt. Zudem nimmt man an, dass Vasaris erste Ekphrase auch dazu beitrug, dass es bereits im 16. und 17. Jahrhundert nur wenige andere Gemälde gab, von denen so viele gemalte Kopien angefertigt wurden.⁴⁹

Die wohl einflussreichste moderne ekphrasische Transkription von Leonardos Ölgemälde lieferte der Oxforder Ästhet, Altphilologe und Mythentheoretiker Walter Pater in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im viktorianischen Zeitalter. Seine Überlegungen zur *Mona Lisa* gaben der Rezeption des Gemäldes in der europäischen Kultur und Literatur die Richtung und trugen zum nicht enden wollenden *Mona Lisa*-Hype auch im 20. Jahrhundert wesentlich bei. Paters berühmte Ekphrase der *Mona Lisa* befindet sich in seinem *Leonardo da Vinci*-Essay, der zuerst 1869 in der Novemberausgabe der *Fortnightly Review* und

dann erneut 1873 in der Essaysammlung *The Renaissance. Studies in Art and Poetry* publiziert wurde. Unter Paters Blick werden die *Mona Lisa* und ihr unergründliches Lächeln zu einer kondensierten Metapher:

La Gioconda is, in the truest sense, Leonardo's masterpiece, the revealing instance of his mode of thought and work. In suggestiveness, only the *Melancholia* of Dürer is comparable to it; and no crude symbolism disturbs the effect of its subdued and graceful mystery. We all know the face and hands of the figure, set in its marble chair, in that circle of fantastic rocks, as in some faint light under sea. [...] The unfathomable smile, always with a touch of something sinister in it, which plays over all of Leonardo's work. Besides, the picture is a portrait. From childhood we see this image defining itself on the fabric of his dreams; and but for express historical testimony, we might fancy that this was but his ideal lady, embodied and beheld at last.⁵⁰

Pater führt mit „Leonardo's masterpiece“ und „suggestiveness“ zunächst ästhetische Kriterien und Ideale an, die für ihn als Kunstkritiker eine wichtige Rolle spielen. Genauso wichtig wie ästhetische Kriterien sind jedoch kontextuelle Faktoren, die sich hier in der männlichen, spätviktorianischen Aufladung des Bildes und der dargestellten Frauenfigur zeigen. Pater macht *Mona Lisa* zu der Verkörperung einer idealen, da rätselhaften Frau, deren Lächeln unergründlich und sinister ist:

The presence that rose thus so strangely beside the waters, is expressive of what in the ways of a thousand years men had come to desire. Hers is the head upon which all ‚the ends of the world are come‘, and the eyelids are a little weary. It is a beauty wrought out from within upon the flesh, the deposit, little cell by cell, of strange thoughts and fantastic reveries and exquisite passions. Set it for a moment beside one of those white Greek goddesses or beautiful women of antiquity, and how would they be troubled by this beauty, into which the soul with all its maladies has passed! All the thoughts and experience of the world have etched and moulded there, in that which they have of power to refine and make expressive the outward form, the animalism of Greece, the lust of Rome, the mysticism of the middle age with its spiritual ambition and imaginative loves, the return of the Pagan world, the sins of the Borgias. She is older than the rocks among which she sits; like a vampire, she has been dead many times, and learned the secrets of the grave; and has been a diver in deep seas, and keeps their fallen day about her; and trafficked for

⁴⁷ Sassoon 2001, S. 19.

⁴⁸ Vgl. Sassoon 2001, S. 22. Schon von Leonardo selbst scheint es zwei gemalte Versionen gegeben zu haben, und erst 2012 ist im Prado eine weitere *Mona Lisa* aufgetaucht und im gleichen Jahr wurde die *Isleworth Mona Lisa* der Öffentlichkeit präsentiert. Während umstritten ist, welches Bild das ‚Original‘ ist, wird doch an der Idee eines ‚Originals‘ und einem affirmativen Werkbegriff festgehalten.

⁴⁹ Vgl. Sassoon 2001, S. 278. Zu den existierenden Kopien und Variationen der *Mona Lisa* vgl. Sassoon 2001, S. 41-42; Kemp 2012, S. 157-162; McCullen 1975, S. 139-145, S. 155-156, S. 166-167. Zu den Funktionen frühneuzeitlichen Kopierens siehe den Beitrag von Christine Göttler im vorliegenden Heft. Es ist weithin bekannt, dass von Dürers Bildern, etwa seinem Hieronymus, sowie von anderen Kultbildern eine sehr hohe Anzahl von Kopien angefertigt wurden. Vgl. auch Vasaris Hinweis auf die 50 Kopien, die Parmigianinos *Madonna della Rosa* motivierte (Vasari 2004, S. 28).

⁵⁰ Pater 1886, S. 79.

strange webs with Eastern merchants: and, as Leda, was the mother of Helen of Troy, and, as Saint Anne, the mother of Mary; and all this has been to her but as the sound of lyres and flutes, and lives only in the delicacy with which it has moulded the changing lineaments, and tinged the eyelids and the hands. The fancy of a perpetual life, sweeping together ten thousand experiences, in an old one; and modern philosophy has conceived the idea of humanity as wrought upon by, and summing up in itself, all modes of thought and life. Certainly Lady Lisa might stand as the embodiment of the old fancy, the symbol of the modern idea.⁵¹

Paters ekphrastische *Mona Lisa*-Transkription liefert weder eine Diskussion von Leonardos delikater Maltechnik – sieht man einmal von der Bemerkung „and lives only in the delicacy with which it has moulded the changing lineaments, and tinged the eyelids and the hands“ ab – noch präsentiert er eine anschauliche Beschreibung des Gemäldes. Vielmehr dispersiert Paters Ekphrase Bedeutung, indem sie eine intensive Atmosphäre schafft und eine breite Palette von Assoziationen anbietet. Pater sieht eine vampirgleiche, undurchschaubare und unerforschliche Frau abgebildet, deren rätselhaftes Aussehen und enigmatisches Lächeln ein Geheimnis bergen und gibt damit die viktorianische Lesart der *Mona Lisa* vor.

Er leitete eine oft misogynne und „phantasmatische Auf- und Überladung“ des Gemäldes samt der geheimnisvollen Geschichte um das weibliche Modell mit dem enigmatischen, Sphinx-gleichen, zum Teil auch als spöttisch-gefährlich beschriebenen, satanischen Lächeln ein, die die Rezeption des Gemäldes als Renaissance-Portrait einer schönen Italienerin aussetzte.⁵² Die spätviktorianischen Transkriptionen pluralisieren die von Vasari vorgegebene Lesart der *Mona Lisa* und machen so den Weg frei für weitere, divergierende Lesarten. In den zahlreichen späteren, häufig misogynnen literarischen Fortschreibungen von Paters *Mona Lisa*-Rezeption – etwa durch Théophile Gautier, Gustave Flaubert, Oscar Wilde und Algernon Charles Swinburne – lässt sich deutlich die Magie ausmachen, die das ‚Rätsel Mona Lisa‘

⁵¹ Pater 1986, S. 79-80.

⁵² Serles 2013, S. 194. Fehrenbach fasst es folgendermaßen zusammen: „Die Schönheiten Leonardos erhalten [...] [bei Walter Pater] eine Doppelbödigkeit, durch die ihr Gegenteil, Terror und Dunkelheit, allgegenwärtig ist“, so versinnbildlicht die *Mona Lisa* nun auch „erotische Ambivalenzen“ (2001, S. 10).

samt dem enigmatischen Lächeln des Modells La Gioconda ausübte, die dann als „Leerformel, als ‚Frau ohne Eigenschaften‘“ zur Projektionsfläche für Männerphantasien, zum Frauenphantom der erotisch-satanischen *femme fatale* wurde, die Männer in Versuchung führt und ins Verderben stürzt.⁵³

Entgegen solchen sexuell-dämonischen Aufladungen der *Mona Lisa*, die heute kaum mehr nachvollziehbar sind, legen Schriftsteller und Künstler des 20. Jahrhunderts ganz andere, häufig mit Ironie aufgeladene Skripte der *Mona Lisa* vor. Kurt Tucholskys (1890-1935) Gedicht „Das Lächeln der *Mona Lisa*“ (1928) kann als Beispiel dienen für die große Verbreitung von Leonardos Gemälde in der Alltagskultur: in Tucholskys Gedicht hängt die *Mona Lisa* über dem „Mann vom Dienst“ und belegt die andauernde Faszination von *Mona Lisas* Lächeln auch zwischen den Weltkriegen – allerdings wird das Lächeln nun gänzlich anders gewertet.⁵⁴ Allseits bekannt ist das Fortleben der *Mona Lisa* in der bildenden Kunst. Im 20. Jahrhundert nahmen zahlreiche Künstler, etwa Marcel Duchamp, Kasimir Malevich, Fernand Léger, Salvador Dalí und Andy Warhol, Bezug auf die *Mona Lisa* – häufig in ikonoklastisch-ironischer Manier.⁵⁵ Aber gerade die „originellen“ Aneignungen“ Marcel Duchamps („L.H.O.O.Q.“, 1919, wo die *Mona Lisa* einen Schnurrbart trägt) und Andy Warhols haben der *Mona Lisa* „eine eigene Karriere in Konzeptkunst und Pop Art“ beschert; ihre Reproduktionen bestätigen die Einmaligkeit des Kunstwerks.⁵⁶ Indem Duchamp und Warhol einer Ästhetik des Sekundären folgten, die tradierte ästhetische Kategorien wie ‚Originalgenie‘ und ‚einmaliges Werk‘ hinterfragte, bekamen auch ihre Kopien und iterativen Verfahren eine neue künstlerische Eigenständigkeit.⁵⁷

⁵³ Renner 1989, S. 150.

⁵⁴ Tucholsky 1998, S. 98.

⁵⁵ Vgl. dazu McMullen 1975, S. 217-237, der die *Mona Lisa*-Rezipient_innen in ‚Giocondoclasts‘ und ‚Giocondophiles‘ einteilt.

⁵⁶ Weingart 2012, S. 204.

⁵⁷ Bestes Beispiel dafür ist Warhols Serialisierung der *Mona Lisa* in seiner Arbeit *Thirty Are Better than One* (1963), die die Frage nach der „Original-Kopie-Differenz seinerseits als neu und originell gewürdigt hat“, was sich nicht zuletzt an der Wertschöpfung der Arbeit auf dem Kunstmarkt ablesen lässt (Weingart 2012, S. 207). Denn auch im digitalen Zeitalter, wenn aufgrund verlustfreier Reproduktionen die Unterscheidung von Original und Kopie

Leonardos Gemälde *Mona Lisa* erhält pünktlich zum 500. Todestag des Malers erneut hohe Aufmerksamkeit in den Medien. Zudem sind 2019 mehrere Publikationen auf den Markt gekommen, die sich mit Leonardos vielseitigen künstlerischen Schaffen und wissenschaftlichen Interessen auseinandersetzen. Unter den Publikationen befindet sich neben Frank Fehrenbachs, Volker Reinhardts und Bernd Roecks Leonardo-Studien mit ihren ekphrastischen Transkriptionen von Leonardos Bildern⁵⁸ auch Kia Vahlands Künstlerbiographie *Leonardo da Vinci und die Frauen*, welche für den Kontext des frühen 21. Jahrhunderts ein weiteres ekphrastisches Transkript der *Mona Lisa* liefert. Neben der Leidenschaft für die Natur, so Vahland, sei es „das Wissen der Frauen“, das Leonardo interessiert habe, denn „[s]chon in der Antike galt das Gemälde einer schönen Frau als Beweis für die Kunstfertigkeit eines Malers. [...] Erst Leonardo wendet seine Frauenfiguren dem Betrachter zu und erlaubt beiden einen innigen Dialog.“⁵⁹ In Leonardos Gemälden, neben der *Mona Lisa* wird die *Anna selbdritt* genannt, sieht Vahland eine Verbindung des Weiblichen „mit der Natur- und Erdgeschichte, die der Maler in den Landschaftshintergründen entfaltet. In Leonardos Sicht kann eine individuelle Frau für das große Ganze stehen, weil sie mit der Natur die Gabe teilt, Leben zu geben. Diese Fähigkeit zum steten Neuanfang ermöglicht der Menschheit, das Dasein immer wieder neu zu gestalten.“⁶⁰ In ihrer langen ekphrastischen Beschreibung der *Mona Lisa* bezieht sich Vahland zwar zunächst

auf Vasaris Ekphrase, entwickelt dann aber ihre eigene Hypothese. Leonardos Philosophie handle davon,

wie sehr der Mensch und seine Umwelt zusammengehören. „Mona Lisa“ thront vor einer Landschaft, was als Motiv aus Herrscherdarstellungen bekannt ist. Sie aber gebietet nicht herrisch über die Natur, sie reagiert auf sie. Geht es der Erde schlecht, dann sorgt sich auch die Frau. Ist dagegen alles im Fluss, dann freut sie sich. Dies zeigt ein Blick auf die Landschaft. Sie ist merkwürdig zweigeteilt, der Horizont rechts liegt deutlich höher als links. Das führt dazu, dass die Frau sich über die linke Hälfte zu erheben scheint. [...] Das Gewässer steht. Ihm fehlen die Bewegungsenergie und das Volumen, um das ausgetrocknete Flussbett wiederzubeleben, das sich auf der Höhe des Dekolletés und der Brust der Frau nach unten schlängelt. Bis auf wenige noch feuchte Flecken am Grund ist der Fluss tot, und auch die Felsen an seinen Seiten scheinen schon bald zu erodieren. Von diesem Teil der Landschaft wendet die Frau sich ab, sie dreht sich auf ihrem Stuhl nach rechts vorne, weg von Dürre und Stillstand links hinten. Doch sie kann das Elend auch nicht einfach ignorieren. Ihre rechte Gesichtshälfte (vom Betrachter aus gesehen links im Bild) wirkt ernst, beinahe angespannt. Mit diesem Mundwinkel lächelt sie nicht. Das Wissen, das die „Mona Lisa“ in sich trägt, ist auch ein Wissen um Tod und Weltenende.

Ein Grund zum Verzweifeln ist das aber nicht. In der rechten Bildhälfte ist die Welt in Ordnung: Über einem gut gefüllten Bergsee oben geht wohl die Sonne auf. Das Wasser [...] umspült die Felsen am Ufer, gleitet unter einer Brücke durch und fließt auf Schulterhöhe der Frau aus dem Bild heraus. Diese Szenerie ist der Figur viel näher als die linke. [...] Vor allem aber blickt die Frau nach rechts, und: In diese Richtung lächelt sie auch, mit ihrer ganzen linken Gesichtshälfte. „Mona Lisa“ lächelt dem Leben zu.⁶¹

im technischen Sinne hinfällig wird, ist die Unterscheidung in „kultureller, ökonomischer und juristischer Sicht nach wie vor wirksam“ (Weingart 2012, S. 204).

58 Fehrenbach 2019; Reinhardt 2019; Roeck 2019.

59 Vahland 2019, S. 8. Vahlands These ist: „Leonardo da Vinci hat so viel für die Sichtbarkeit von Frauen getan wie kein anderer Maler“ (2019, S. 7). Auch wenn er heute hauptsächlich als technischer Pionier und Maschineningenieur wahrgenommen wird, so bilden seine Maschinen „nur einen kleinen Teil seines umfassenden zeichnerischen Oeuvre. Ausgiebig befasst er sich mit der menschlichen Anatomie, der Erdgeschichte, dem Wachstum von Pflanzen und immer wieder, mit größter Leidenschaft, mit den Bewegungen des Windes und des Wassers“ (Vahland 2019, S. 8).

60 Vahland 2019, S. 9. Dass Leonardos Wissen um das Funktionieren des menschlichen Körpers und geologischer Gebilde sowie deren Zusammenspiel enorm war, ist ein Gemeinplatz der Leonardo-Forschung; vgl. dazu Kemp 2012, S. 151 und S. 164; Wolf 2002, S. 406; Fehrenbach 2002.

Angesichts der andauernden, heftig geführten Debatten über Klimawandel, Nachhaltigkeit und andere ökologische Themen zu Beginn des 21. Jahrhunderts überrascht es wenig, dass Vahlands Transkription auf die Darstellung der Natur- und Erdgeschichte und die ‚deep time‘ im Gemäldehintergrund, das heisst Leonardos ökologisches Interesse und das Zusammengehören von Mensch und Umwelt, in den Mittelpunkt ihres *Mona Lisa*-Skripts rückt.⁶² Dieses Skript, man

61 Vahland 2019, S. 237–238.

62 Auch Fehrenbachs Ausführungen zu Leonardos dynamischer Bildtheorie enden mit einem Verweis auf das Zeitalter des „Anthropozän“ (2019, S. 73–74). Siehe ebenfalls Fehrenbach 1997, S. 193–215.

könnte auch von einer „eco-ekphrasis“⁶³ sprechen, öffnet das Gemälde für neue Kontexte und lädt gleichzeitig zur Überprüfung seiner Adäquatheit ein, indem es das Gemälde für weitere Postskripte als Operationen der Lesbarmachung und Bedeutungserschließung anschlussfähig macht.⁶⁴

4 Coda

Die besprochenen transkulturellen, intertextuellen und intermedialen Transkriptionen rufen heute „sofort kulturgeschichtliche Narrative auf“ und produzieren „sich verselbständigende ‚Rezeptionskettenreaktionen‘“.⁶⁵ Ikonische Bilder wie Leonardos *Mona Lisa* und die beiden Bruegel-Gemälde sind zu Superzeichen geworden, deren semantisches Potential durch ausführliche oder abbreviatorisch-stenographische ekphrastische Transkriptionen kontextabhängig generiert wird, und die kollektiven Sinn stiften können. Die zahlreichen intermedialen Transkriptionen tragen sicherlich dazu bei, dass die Gemälde kontextbezogen neu lesbar werden und auch im 21. Jahrhundert ihren ikonischen Status behalten. Jüngst hat sich Bishnupriya Ghosh mit dem Begriff ‚icon‘ auseinandergesetzt, das sie als ein „recursive image dense with symbolic accretions“ definiert.⁶⁶ Ghosh versteht ein ‚global icon‘ als ein Bild, welches sich durch Proliferation auszeichnet und häufig intensive Affekte auszulösen und Kollektivität herzustellen vermag.⁶⁷ Auch Lydia Hausteins hat, ausgehend von Aby Warburg, ‚global icons‘ analysiert und fasst prägnant zusammen: „Ikonen sind niemals nur die Sache selbst, die sie bezeichnen, sondern offen genug, jeden beliebigen Inhalt aufzufangen.“⁶⁸ Und weiter: „Ikonen leben durch ihre massenhafte Verbreitung und die Betonung inhaltsloser Oberflächen. Sie sind als Projektionsfläche für fast alle intendierten

Inhalte geeignet. Das Original tritt hinter seine populäre Verbreitung durch Kopie und Reproduktion zurück“.⁶⁹ Zwischen Hausteins Verständnis der „kommunikative[n] Kraft“ von Ikonen, deren „Aktivität der Bedeutungsproduktion“ sowie „zitierenden Wiederholung“ und Ludwig Jägers Ausführungen zu Transkriptionsprozessen ergeben sich deutliche Parallelen: „Die wiederholte Präsenz von Ikonen in und durch die Medien bedeutet [... jedoch] nicht die Wiederholung des Identischen, sondern erscheint vielmehr als zitierende Wiederholung, als Re-Lektüre oder Neu-Interpretation des Wiederholten.“⁷⁰ In unserer digitalen Kultur erlauben endlose Transkriptionen berühmter Gemälde Lesbarmachungen und führen zu weiteren globalen intermedialen Rezeptionsketten. Sie belegen, wie wichtig es ist, nicht nur über ontologische Vorgängigkeiten, Ursprungstexte und Ursprungsbilder nachzudenken, sondern die Transkriptionsketten selbst, also die Vielfältigkeit früherer und neuerer Transkriptionen, dynamischer Bewegungen, emergenter Prozesse und Rückkoppelungsschleifen der kontextbedingten Lesbarmachungen in den Blick zu nehmen.⁷¹ Um kulturelle Prozesse der Bedeutungsgenerierung adäquat beschreiben zu können, lohnt es sich, den Fokus auf die produktiven, multidirektionalen Bezugnahmen der Transkriptionsprozesse selbst samt deren permanenter Skript- und Postskript-Bildungen, den Rekursionsschleifen und Rückwirkungen zu legen, denn „Transkriptionen sind Netzwerke einander fort- und überschreibender Narrationen, Netzwerke der Bezugnahme von Texten auf Bilder, von Bildern auf Bilder oder von Bildern auf Texte“, die Semantiken hervorbringen.⁷² Damit rückt auch die Ekphrasis als Bezugnahmeverfahren, als zentrale Kulturtechnik der Bedeutungserschließung (Jäger) und Kulturtechnik der Vergegenwärtigung (Schneemann) in den Mittelpunkt.⁷³ Anhand der zahllosen ekphrastischen Transkriptionsprozesse und ‚Kopien‘, die Gemälde wie die *Mona Lisa*, *Der Triumph des Todes* und *Landschaft mit dem Sturz des Ikarus* auslösen, lassen sich transhistorische und trans-

⁶³ Rippl 2019a.

⁶⁴ Die verbalen ekphrastischen Skripte sind „in ihrer Differenz[] immer schon auf Postskripte hin geöffnet, welche die Differenz auf transkriptive Angemessenheit hin beobachten. Damit sind die Rahmenbedingungen eines rekursiven Spiels gesetzt, innerhalb dessen das je erzeugte Skript eine Art Eigenrecht erlangt“ (Stanitzek 2002, S. 10).

⁶⁵ Serles 2013, S. 195.

⁶⁶ Ghosh 2011, S. 1.

⁶⁷ Rippl 2016.

⁶⁸ Hausteins 2008, S. 17.

⁶⁹ Hausteins 2008, S. 252.

⁷⁰ Hausteins 2008, S. 27-31.

⁷¹ Iser 2013.

⁷² Jäger / Fehrmann / Adam 2012, S. 7.

⁷³ Vgl. Schneemann in diesem Heft; vgl. auch Schneemann 2019.

kulturelle Semantisierungsanstrengungen beobachten, so dass man von Transkribieren und Kopieren als wichtigen Kulturtechniken sprechen kann, die heute im digitalen Zeitalter der erhöhten Mittelbarkeit, Medialität, Reproduzierbarkeit, Hyperrealität und Iterativität noch an Bedeutung gewonnen haben. Statt Hierarchisierungs- und Dichotomisierungsmodellen sind Netzwerk- und Rekursionsbewegungen für die Neukonzeptualisierung von Original und Kopie heranzuziehen.⁷⁴ Während Benjamin noch davon ausging, dass eine „Massierung“ im Betrachtungsvorgang zu Deauratisierung führen muss,⁷⁵ scheint mit Blick auf die hier besprochenen Rezeptionsketten ikonischer Gemälde auch das Gegenteil richtig zu sein: die nicht-auratische ‚Vermassung‘, die massenmedialen Reproduktionen und nicht abreißen Kopien und Remediatisierungen führten jedenfalls für DeLillos J. Edgar Hoover zu einer neuen „genuinen Erfahrungsrealität“⁷⁶ und auch im Fall der *Mona Lisa* kam es zu Reauratisierungen, allerdings liegen diese nicht mehr in der staunenden Bewunderung malerischer Könnerschaft, der Schönheit des Modells oder der eigenen Ergriffenheit, wenn man vor dem ‚Original‘ im Louvre steht, sondern vermutlich ist es der Marktwert, der die Aura der Gemälde heute im Zeitalter des Warenfetischismus bestimmt.

Literaturverzeichnis

- Apitzsch, Julia (2012): *Whoever Controls Your Eyeballs Runs the World. Visualisierung von Kunst und Gewalt im Werk von Don DeLillo*. Göttingen: V & R unipress / Bonn University Press.
- Assmann, Aleida / Assmann, Jan (2003): *Air from Other Planets Blowing. The Logic of Authenticity and the Prophet of the Aura*. In: Gumbrecht, Hans Ulrich / Murrin, Michael (Hgg.): *Mapping Benjamin. The Work of Art in the Digital Age*. Stanford: Stanford University Press, S. 147-157.
- Auden, W. H. (1976 [1939]): *Musée des Beaux Arts*. In: Mendelson, Edward (Hg.): *W. H. Auden. Collected Poems*. London: Faber & Faber, S. 146-147.
- Behluli, Sofie / Rippl, Gabriele (2017): *Ekphrasis in the Digital Age*. In: Hoffmann, Christina / Öttl, Johanna (Hgg.): *Digitalität und literarische Netzwerke*. Wien / Berlin: Turia und Kant, S. 131-176.

⁷⁴ Zu kulturellen Emergenzphänomenen und Rückkopplungsschleifen vgl. Iser 2013. Zum Verhältnis von Original und Kopie im digitalen Zeitalter vgl. Latour / Lowe 2011.

⁷⁵ Benjamin 2007, S. 37.

⁷⁶ Apitzsch 2012, S. 101.

- Benjamin, Walter (2007 [1936]): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: Schöttker, Detlev (Hg.): *Walter Benjamin. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente. Kommentar von Detlev Schöttker*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 9-50.
- Boehm, Gottfried / Pfotenhauer, Helmut (Hgg.) (1995): *Beschreibungskunst. Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Fink.
- Brosch, Renate (Hg.) (2018): *Special Issue: Contemporary Ekphrasis. Poetics Today, 39/2, S. 225-243*.
- Bruhn, Siglind (2000): *Musical Ekphrasis. Composers Responding to Poetry and Painting*. Hillsdale, Pendragon Press.
- Cole, Teju (2011): *Open City*. New York, NY: Faber & Faber.
- DeLillo, Don (1998 [1997]): *Underworld*. London: Picador.
- Erikson, Anne (2017): *Copies, Concepts, and Time*. In: *Culture Unbound, 9/1, S. 6-22*.
- Fehrenbach, Frank (1997): *Licht und Wasser. Zur Dynamik naturphilosophischer Leitbilder im Werk Leonardo da Vincis*. Tübingen: E. Wasmuth.
- Fehrenbach, Frank (2001): *Leonardos Vermächtnis? Kenneth Clark und die Deutungsgeschichte der ‚Sintflutzeichnungen‘*. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 28, S. 7-51*.
- Fehrenbach, Frank (Hg.) (2002): *Leonardo da Vinci. Natur im Übergang*. München: Fink.
- Fehrenbach, Frank (2019): *Leonardo da Vinci. Der Impetus der Bilder*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Fehrmann, Gisela / Linz, Erika / Schumacher, Eckhard (Hgg.) (2004): *Originalkopie. Praktiken des Sekundären*. Köln: DuMont.
- Ghosh, Bishnupriya (2011): *Global Icons. Apertures to the Popular*. Durham / London: Duke University Press.
- Haustein, Lydia (2008): *Global Icons. Globale Bildinszenierung und kulturelle Identität*. Göttingen: Wallstein.
- Heffernan, James A. W. (1993): *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hollander, John (1995): *The Gazer's Spirit. Poems Speaking to Silent Works of Art*. Chicago, London: University of Chicago Press.
- Iser, Wolfgang (2013): *Modes of Emergence*. In: Schmitz, Alexander (Hg.): *Emergenz. Nachgelassene und verstreut publizierte Essays*. Konstanz: Konstanz University Press, S. 248-264.
- Jäger, Ludwig (2002): *Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik*. In: Jäger, Ludwig / Stanitzek, Georg (Hgg.): *Transkribieren. Medien / Lektüre*. München: Fink, S. 19-41.
- Jäger, Ludwig / Fehrmann, Gisela / Adam, Meike (2012): *Einleitung. Die Bewegung der Medien*. In: Jäger, Ludwig / Fehrmann, Gisela / Adam, Meike (Hgg.): *Medienbewegungen. Praktiken der Bezugnahme*. München: Fink, S. 7-10.
- Jäger, Ludwig (2019): *‚Aura‘ und ‚Widerhall‘. Transkriptionstheoretische Überlegungen im Anschluss an die beiden Ideen des ‚Originals‘ bei Benjamin*. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift, 3, S. 9-22*.

- Kemp, Martin (2012): *Christ to Coke. How Image Becomes Icon*. Oxford: Oxford University Press.
- Kennedy, David (2012): *The Ekphrastic Encounter in Contemporary British Poetry and Elsewhere*. Farnham: Ashgate.
- Klarer, Mario (2001): *Ekphrasis. Bildbeschreibung als Repräsentationstheorie bei Spenser, Sidney, Lyly und Shakespeare*. Tübingen: Niemeyer.
- Krieger, Murray (1992): *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Latour, Bruno / Lowe, Adam (2011): *The Migration of the Aura or How to Explore the Original through Its Facsimiles*. In: Bartscherer, Thomas (Hg.): *Switching Codes*. Chicago: Chicago University Press, S. 275-288.
- Loizeaux, Elizabeth B. (2008): *Twentieth-Century Poetry and the Visual Arts*. Cambridge / New York: Cambridge University Press.
- Louvel, Liliane (2018a): *Types of Ekphrasis: An Attempt at Classification*. In: *Poetics Today*, 39/2, S. 245-263.
- Louvel, Liliane (2018b): *The Pictorial Third. An Essay into Intermedial Criticism*. Hg. und übers. von Angeliki Tseti. New York / London: Routledge.
- McMullen, Roy (1975): *Mona Lisa. The Picture and the Myth*. Boston: Houghton Mifflin.
- Mitchell, William J. T. (1992): *Ekphrasis and the Other*. In: *South Atlantic Quarterly*, 91/3, S. 695-719.
- Mitchell, William J. T. (1994): *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Neumann, Birgit / Rippl, Gabriele (2020): *Verbal-Visual Configurations in Postcolonial Literature: Intermedial Aesthetics*. London: Routledge (im Druck).
- Pater, Walter (1886 [1869]): *Leonardo da Vinci*. In: Phillips, Adam (Hg.): *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*. Oxford: Oxford University Press, S. 63-82.
- Rajewsky, Irina O. (2002): *Intermedialität*. Tübingen: Francke.
- Rajewsky, Irina O. (2005): *Intermediality, Intertextuality, and Remediation. A Literary Perspective on Intermediality*. In: *Intermédialités*, 6, S. 43-64.
- Rajewsky, Irina O. (2010): *Border Talks. The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality*. In: Elleström, Lars (Hg.): *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, S. 51-68.
- Reinhardt, Volker (2019): *Leonardo da Vinci. Das Auge der Welt*. München: Beck.
- Renner, Ursula (1989): *Mona Lisa. ‚Das Rätsel Weib‘ als ‚Frauenphantom des Mannes‘ im Fin de Siècle*. In: Roebing, Irmgard (Hg.): *Lulu, Lilith, Mona Lisa... Frauenbilder der Jahrhundertwende*. Pfaffenweiler: Centaurus, S. 139-156.
- Rippl, Gabriele (2005): *Beschreibungskunst. Zur intermedialen Poetik angloamerikanischer Ikontexte (1880-2000)*. München: Fink.
- Rippl, Gabriele (2014): *Intermedialität: Text / Bild Verhältnisse*. In: Benthien, Claudia / Weingart, Brigitte (Hgg.): *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*. Berlin / New York: De Gruyter, S. 139-158.
- Rippl, Gabriele (Hg.) (2015a): *Handbook of Intermediality*. Berlin / Boston: De Gruyter.
- Rippl, Gabriele (2015b): *Postcolonial Ekphrasis in the Contemporary Anglophone Indian Novel*. In: Rippl, Gabriele (Hg.): *Handbook of Intermediality*. Berlin / Boston: De Gruyter, S. 128-155.
- Rippl, Gabriele (2016): *Mythenbildung und Kanonisierung. Walter Paters Mona Lisa als Mythos der Moderne – transkulturell, intertextuell und intermedial*. In: Wodjanska, Stephanie / Ebert, Juliane (Hgg.): *Inflation der Mythen? Zur Vernetzung und Stabilität eines modernen Phänomens*. Bielefeld: transcript, S. 27-53.
- Rippl, Gabriele (2018a): *Ekphrastic Encounters in Contemporary Transcultural American Life Writing*. In: Balestrini, Nassim / Bergmann, Ina (Hgg.): *Intermediality, Life Writing and American Studies: Interdisciplinary Perspectives*. Berlin / Boston: De Gruyter, S. 143-161.
- Rippl, Gabriele (2018b): *The Cultural Work of Ekphrasis in Contemporary Anglophone Novels*. In: *Poetics Today*, 39/2, S. 265-285.
- Rippl, Gabriele (2019a): *Sustainability, Eco-Ekphrasis and the Ethics of Literary Description*. In: Meireis, Torsten / Rippl, Gabriele (Hgg.): *Cultural Sustainability. Perspectives from the Humanities and Social Sciences*. London: Routledge, S. 221-232.
- Rippl, Gabriele (2019b): *Ekphrasis*. In: *Oxford Research Encyclopedia of Literature*. Oxford: Oxford University Press. <http://dx.doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.1057> (8. Juli 2019).
- Roeck, Bernd (2019): *Leonardo. Der Mann, der alles wissen wollte*. München: Beck.
- Sager Eidt, Laura M. (2008): *Writing and Filming the Painting. Ekphrasis in Literature and Film*. Amsterdam / New York: Rodopi.
- Sassoon, Donald (2001): *Mona Lisa. The History of the World's Most Famous Painting*. London: HarperCollins.
- Schneemann, Peter J. (2019): *The Revival of Ekphrasis. Rumours, Anecdotes and Descriptions as Strategies in Contemporary Art and Curating*. In: *The Silence of Images. Theories and Processes of Artistic Invention [MAXXI – Museo nazionale delle arti del XXI secolo. Rome. 11.12.-12.12.2015]*.
- Sebald, Winfried Georg (1995): *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*. Frankfurt a. M.: Eichborn.
- Serles, Katharina (2013): *‚Mona Lisa (Du Luder)‘. Bild(de) konstruktionen der Rezeption*. In: Fliedl, Konstanze / Oberreither, Bernhard / Serles, Katharina (Hgg.): *Gemäldereredereien. Zur literarischen Diskursivierung von Bildern*. Berlin: Schmidt, S. 194-229.
- Stanitzek, Georg (2002): *Einleitung*. In: Jäger, Ludwig / Stanitzek, Georg (Hgg.): *Transkribieren. Medien / Lektüre*. München: Fink, S. 7-18.
- Tucholsky, Kurt (1998 [1928]): *Das Lächeln der Mona Lisa*. In: Raddatz, Fritz J. (Hg.): *Kurt Tucholsky. Ausgewählte Werke. Bd. 1*. Reinbek: Rowohlt.
- Wagner, Peter (Hg.) (1996): *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin: De Gruyter.

- Vahland, Kia (2019): Leonardo da Vinci und die Frauen. Eine Künstlerbiographie. Berlin: Insel.
- Vasari, Giorgio (2004): Das Leben des Parmigianino. Neu übers. von Matteo Burioni und Katja Burzer. Hg. und komm. von Matteo Burioni. Berlin: Klaus Wagenbach.
- Vasari, Giorgio (2006): Das Leben des Leonardo da Vinci. Neu übers. von Victoria Lorini. Hg., komm. und eingel. von Sabine Feser. Berlin: Klaus Wagenbach.
- Webb, Ruth (2009): Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice. Farnham: Ashgate.
- Weingart, Brigitte (2012): Originalkopie. In: Bartz, Christina / Jäger, Ludwig / Krause, Marcus et al. (Hgg.): Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen. München: Fink, S. 203-208.
- Wolf, Gerhard (2002): Das Mona Lisa-Paradox oder Leonardos ‚Unnachahmbare Wissenschaft der Malerei‘. In: Fehrenbach, Frank (Hg.): Leonardo da Vinci. Natur im Übergang. München: Fink, S. 391-411.
- Wolf, Werner (2005): Intermediality. In: Herman, David / Jahn, Manfred / Ryan, Marie-Laure (Hgg.): Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. London / New York: Routledge, S. 252-256.
- Yacobi, Tamar (1995): Pictorial Models and Narrative Ekphrasis. In: Poetics Today, 16/4, S. 599-649.