

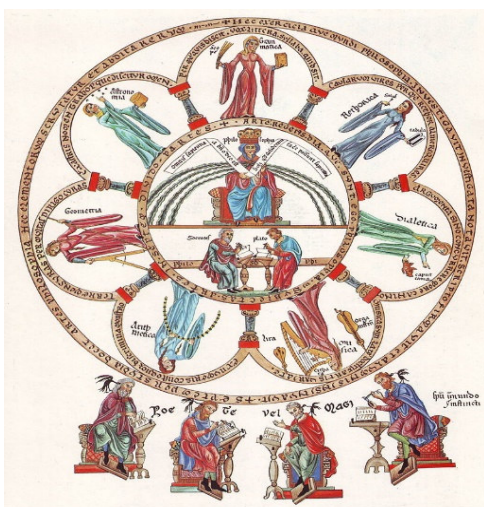
## Vorrang und Stellung der Künste.

### Ein neues Licht auf Jelineks essayistisches Werk aus der Sicht Leonardo da Vincis.

Sarah Neelsen (Université Paris 3 – Frankreich)

„Il paragone“ bezeichnet einen Gelehrtenstreit der italienischen Renaissance, fast eine eigene Gattung, in der die jeweiligen Vorzüge der Künste diskutiert werden. Zentrale Denkfigur dabei ist der Vergleich („il paragone“), der im Laufe des 15. Jahrhunderts an Bedeutung gewonnen hatte: „Demnach kennen wir alle Dinge durch den Vergleich, weil der Vergleich selbst die Möglichkeit birgt, sofort zu zeigen, ob Dinge größer, kleiner oder gleich sind“.<sup>1</sup> Obwohl die Etymologie des italienischen Wortes nicht mit Sicherheit auf den griechischen „agon“ zurückzuführen ist,<sup>2</sup> spielt die Streitkultur und der rhetorische Kampf in der Gattung eine grundlegende Rolle. Ferner kennzeichnet sie sich durch einen „pietra de paragone“ (Prüfstein) an dem eine Kunstsparte gemessen und über ihren Vorrang entschieden wird.<sup>3</sup>

Spuren des Wettstreits gab es bereits in Leon Battista Albertis Abhandlung *Della pittura* (1435): „Ich bin davon überzeugt, dass diese zwei Künste, Malerei und Bildhauerei, dem selben Genius entspringen. Der Genius des Malers aber wird mir immer als der höhere erscheinen, da er sich mit schwierigeren Dingen befasst“.<sup>4</sup> Doch die Hochzeit der Auseinandersetzung fiel in die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert: Benedetto Varchi (1503-1565) schickte mehreren Malern und Bildhauern (u.a. an Vasari, Bevenuto Cellini) einen Fragebogen zu ihrer Kunst und Kunstauffassung. Ihre Antworten fasste er 1549 unter dem Titel „quale sia più nobile arte la scultura, o la pittura?“ (Welche Kunst ist edler von der Malerei und der Bildhauerei?).



Herrad von Landsberg (1125?-1195)  
„Hortus Deliciarum.“  
Die Philosophie mit den sieben freien Künsten“

Doch eigentlich schöpft der Streit in antiken Schriften sowohl zur Klassifizierung der Wissenschaften (Aristoteles, τὰ μετὰ τὰ φυσικά oder Plinius, *Naturalis historia*) als auch zur Rhetorik (Horaz, *De arte poetica*). Griffen die Humanisten die Frage auf, so lag es vor allem daran, dass sich im Laufe des Mittelalters die Einteilung menschlicher Tätigkeiten in „artes liberales“ (die Freien Künste) und „artes mechanicae“ (praktische Künste) gefestigt hatte. Zu den ersten gehörten Geometrie, Astronomie oder Arithmetik, während viele Künste, der zweiten zugeschrieben wurden. Das Ziel vieler Autoren von Paragone war immer auch die Anerkennung ihres Schaffens als geistige und nicht dem reinen Broterwerb dienende Tätigkeit.

Trotz langer Tradition und berühmter Teilnehmer erscheint dem heutigen Leser und Kunstfreund der Wettstreit der Künste als überholt.<sup>5</sup> Wissenschaft und Kunst haben getrennte Wege eingeschlagen, während die Künste immer öfters in intermedialen Werken zusammenwirken.<sup>6</sup> So könnte Lessings gerade zweihundertfünfzig Jahre zurückliegender *Laokoon. Über die Grenzen von Malerey und Poesie* (1766) wahrhaftig der letzte wesentliche Beitrag im deutschsprachigen Raum gewesen sein, bevor die Diskussion langsam versiegte.

Und doch kam der französische Kunsthistoriker Daniel Arasse im Vorwort zu seinem Buch zu Leonardo da Vinci 1997 mit folgendem Argument: „Der Anachronismus [des Paragone] erlaubt nicht nur die Einzigartigkeit Leonardos Gedanken (und seiner Malerei) historisch einzuordnen, Leonardo hat [die Auseinandersetzung] auch in neues Licht gestellt, indem er sie auf sehr eigene Art und Weise angegangen hat“.<sup>7</sup> Die anachronistische Frage zu Vorrang und Stellung der Künste soll im vorliegenden Beitrag zusammen mit der Denkfigur des Vergleichs erneut ihre Wirkung tun. Nach der Darstellung des Paragone, seiner zentralen Argumente und seines historischen Kontexts am Beispiel einer Abhandlung Leonardos, wird der zeitgenössische Korpus Elfriede Jelineks Essays herangezogen. Von den insgesamt fünfhundert Texten,<sup>8</sup> die sie ab 1967 (*über mich*) verfasste, werden einige darauf untersucht, inwiefern sie sich als Beitrag zu einem modernen Paragone lesen lassen. Dadurch soll die Einheitlichkeit dieser bis jetzt immer nur in kleineren thematischen Gruppierungen<sup>9</sup> untersuchten Sammlung herausgestrichen werden und der bislang wenig besprochene „pietra de paragone“ ihres Werkes ins Licht gestellt werden.

## **1. Merkmale des Paragone am Beispiel Leonardos**

Leonardo di ser Piero (1452-1519), Maler des *Abendmals* im Refektoriums von Santa Maria delle Grazie, Erfinder kühner Theatermaschinen, Bauingenieur und Anatom, versuchte sich auch im Schreiben. Davon sind allerdings vor allem Skizzen und Fragmente überliefert, die in

vollendeter Form „rund hundertzwanzig Bände“<sup>10</sup> hätten füllen können, heute aber vor allem als Notizbücher vorliegen. Einige seiner Ansätze wurden von seinen Freunden und Erben zusammengetragen und in Buchform veröffentlicht, längst nach Leonardos Tod. So auch das *Libro di Pittura* (1651), dessen erster Teil („prima parte“), aus vierundsechzig Absätzen besteht,<sup>11</sup> und in einem Nachdruck von 1817 den Titel „il paragone“ erhielt.<sup>12</sup> Dass die gelegentlich unabhängig voneinander verfassten Absätze zusammengetragen und mit diesem Titel versehen wurden, zeugt von der starken thematischen Zuspitzung Leonardos Schriften im Laufe ihrer Rezeption: „Die Absätze sind thematisch gesammelt und in fünf Teile gegliedert, die der humanistischen Interpretation der freien Künste entspricht. Es ist unwahrscheinlich, dass Leonardo seine Abhandlung auch so gestaltet hätte“.<sup>13</sup> Ursprünglich hätte der Maler wohl eher eine zehnteilige Gliederung angestrebt, gemäß den von ihm untersuchten Sehfunktionen.<sup>14</sup>

Kommen wir zu Inhalt und Zweck der Abhandlung. Leonardo zielte darauf ab, die Zugehörigkeit der Malerei zu den edleren „artes liberales“ zu beweisen. In den ersten zwölf Absätzen pocht er deshalb auf ihrer Verankerung in der Mathematik und dem rationalen Denken, womit die Werkstattpraxis in den Hintergrund gedrängt werden soll. Dem entsprechend stellte der spätere Herausgeber die einzigen zwei Absätze, die Leonardo den „artes mechanicae“ widmete ganz ans Ende (33-34). Ihre Vorrangigkeit gegenüber der Poesie, verteidigte Leonardo mit dem Argument, sie stände Gott, dessen Schöpfung sie nachahme, näher als die Poesie, die ihrerseits menschliche Werke kopiere, nämlich Worte.<sup>15</sup> Darüber hinaus kritisierte er die geringere Macht der Sprache im Vergleich zum Bild: „Und deine Zunge [Dichter] wird vor Durst, dein Körper vor Erschöpfung und Hunger stocken, bevor Du in Worten zeigst, was der Maler Dir in einem Augenblick vor Augen führt.“<sup>16</sup>

Man geht davon aus, dass Leonardos Notizen zum Wettstreit der Künste entstanden, als er 1482 an der Hof der Familie Sforza in Mailand kam. Dort arbeitete er bis 1499 im Dienste Ludovico Sforzas, genannt Ludovico il Moro (1452-1508), und verkehrte mit anderen Künstlern, dem Maler und Architekten Donato Bramante und dem Dichter Bernardo Bellincioni, und vor allem Gelehrten und Philosophen, denen sich der Bauingenieur, der sich „uomo senza lettere“ [Mensch ohne Bildung] bezeichnete, möglicherweise unterlegen oder zur Rechtfertigung seiner Gleichrangigkeit gezwungen fühlte.<sup>17</sup>



Cherubino Cornienti (1816-1860),  
*Ludovico il Moro visita Leonardo  
alle Grazie* (1846).

Denn die Stimmung im Kreis dieser höfischen Gesellschaft mag jener von Baldassar Castiglione (1478-1529) beschriebenen geglichen haben. In den Kapiteln 49 bis 52 seines *Libro del Cortegiano* (1528) entfacht sich ein Gespräch über die Vorzüge von Malerei und Bildhauerei. Die angebrachten Argumente, etwa über die Dauerhaftigkeit der Werke oder der Darstellung von Licht, die nun auf verschiedene Redner (Graf von Canossa, Madame Emilia, Ioan Cristoforo Romano) verteilt sind, könnte Castiglione, der als junger Mann zeitgleich mit Leonardo den Hof der Sforzas besuchte,<sup>18</sup> sogar vom Maler übernommen haben.<sup>19</sup> Dem Hofmann den Castiglione beschreibt und den Leonardo tatsächlich war geht es nicht allein um die Triftigkeit seiner Argumente: „der Sinn und Wert aller Tätigkeiten [am Hofe] misst sich weniger an Moral und Wahrheit als an ihrer gesellschaftlichen Stichhaltigkeit und ihrer Fähigkeit andere zu überzeugen, ihnen zu gefallen, sie zu bewegen, zu überreden oder umzustimmen und somit ihr Handeln zu beeinflussen.“<sup>20</sup> So muss Leonardo, wie zu seiner Zeit üblich, ein sogenanntes „zibaldone“<sup>21</sup> mit sich geführt und es bei Auseinandersetzungen über Kunst parat gehabt haben. Es enthielt vermutlich pikante Anekdoten (wie die von König Matthias, heute im Absatz 27), kluge Zitate (z.B. von Simonides von Keos, heute im Absatz 21, das Leonardo zu eigenen Zwecken allerdings abwandelte).<sup>22</sup> Der Paragone steht durchaus in auch in der mittelalterlichen Tradition des „Sängerstreit“ und der Wettstreit ist auch jener der Redner, wie diese berühmte, sehr schlagfertige Passage belegt:

Arbeitet der Bildhauer an seinem Werk, so entfernt er durch die Anstrengung von Arm und Hammer Marmor und anderes Gestein, die die innen eingeschlossene Gestalt in Übermaß verdecken, was eine durchaus mechanische Tätigkeit ist und oft mit viel Schweiß und Staub, die einander zu Schlamm mischen, einhergeht. Mit seinem über und über von Marmorstaub bedecktem Gesicht sieht er aus, als ob es auf seinen Rücken geschneit hätte, und sein Haus ist dreckig, voller Steinsplitter und Staub. Ganz im Gegenteil zum Maler (ich spreche hier ausschließlich von hervorragenden Malern und Bildhauern), weil der Maler bequem und wohlbekleidet vor seinem Werk sitzend den leichtesten Pinsel mit entzückenden Farben schwingt. Seine Kleidung folgt ganz seinem Geschmack und sein Haus, geschmückt mit reizenden Gemälden, bleibt

sauber, oft lässt er sich begleiten von Musik oder wechselreichen, angenehmen Lektüren, denen er freudig folgt ohne lautes Hämmern und sonstigen Lärm.<sup>23</sup>

Sowohl die Zusammenfassung Leonardos Argumente als auch ihre Einbettung in den höfischen Kontext des 15. Jahrhunderts sollten die historische und kulturelle Distanz zu Elfriede Jelineks essayistischem Werk verdeutlicht haben. Doch dürfen diese offensichtlichen Unterschiede nicht dazu führen, andere Ähnlichkeiten zu unterschlagen und ihren Vergleich grundsätzlich zu unterbinden. Wie die Editions-geschichte Leonardos Abhandlung zur Malerei belegt, ändert sich der Blick auf einen Textkorpus je nach Gesichtspunkt und Anordnung seiner Bestandteile. Aus diesem Grund sollen nun einige Essays der Nobelpreisträgerin stellvertretend der anachronistischen Frage des Paragone unterzogen werden, um möglicherweise neues Licht auf einen noch wenig untersuchten Teil ihres Werkes zu werfen.

## 2. Elfriede Jelineks paragonaler Ansatz

Leonardos *Prima Parte* gliederte sich in folgende fünf Teile: Malerei und Mathematik (Absätze 1-12), Malerei und Poesie (Absätze 13-28), Malerei und Musik (Absätze 29-32), mechanische Künste (Absätze 33-34), Malerei und Bildhauerei (Absätze 35-45). Eine ähnliche Aufteilung ist im essayistischen Werk Elfriede Jelineks nicht wirklich zu erkennen. Was allerdings in ähnliche Richtung weist, ist die thematische Sortierung ihrer Texte auf der Homepage „Zum Theater“, „Zur Musik“, „Zu Kunst“, „Zum Kino“.<sup>24</sup> Der Unterschied zum vergleichenden Ansatz Leonardos ist eindeutig, Jelinek handelt in einzelnen Texten immer nur von einem Werk, bzw. einer Kunstsparte. Dafür lädt sie den Leser zu Vergleichen innerhalb einer Sparte und zwischen den Sparten ein. Diese „horizontale“ Rezeption lässt auch schon bald ein gemeinsames Kriterium, ein „pietra di paragone“, zum Vorschein treten.<sup>25</sup>



Nicolaas Verkolje (1673-1746),  
*Künste im Kampf mit Chronos*

Beginnen wir mit einem Überblick über das, was sie zu den traditionellen Künsten des Wettstreits in der Renaissance schrieb, nämlich Malerei und Bildhauerei. Elfriede Jelinek schrieb bislang ein Dutzend Texte zu MalerInnen, darunter Jürgen Messensee (geb. 1936), Peter Pongratz (geb. 1940) oder Robert Zeppel-Sperl (1944-2005).<sup>26</sup> In *DENKEN MALEN STÜRZEN (zu Jürgen Messensee)*, einem Text aus dem Jahre 2000, notiert sie: “Eigentlich kann man Zeitigkeit in der Malerei nicht darstellen, aber indem etwas gezeigt war, was davor war, gemeinsam mit dem, was danach gekommen ist, und jedes von beiden seine Aura bewahrt, gelingt das in diesen Bildern”.<sup>27</sup> Diese Beschreibung erinnert an ein Renaissance-Gemälde von Angelo di Cosimo (1503-1572), genannt Bronzino, das den Hofnarren Morgante auf dem Weg zur Jagd, bzw. von der Jagd zeigt (undatiert, vor 1553). Bronzino entwarf das Gemälde in Reaktion auf ein typisches Argument gegen die Malerei, nämlich ihre Unfähigkeit Volumen und Zeit darzustellen. Sein Porträt von Morgante ist ein doppelseitiges Gemälde, auf dem der nackte Zwerg mit Flinte und Lederbeutel einmal von vorn und zur Jagd aufbrechend, einmal von hinten, von der Jagd zurückkehrend, zu sehen ist.

Zur Bildhauerei hat Jelinek deutlich weniger geschrieben: einen Text zu Bruno Gironcoli (1936-2010) und einen zu Alfred Hrdlicka (1928-2009). 2010 verfasste sie einen bedeutenden Text zum Werk des Keramik Künstlers Kurt Ohnsorg (1927-1970). Im Unterschied zum Bildhauer, wie in Leonardo beschreibt, arbeitet der Keramik Künstler zwar auch mit Stein(-gut oder -zeug), trägt die Materie aber nicht ab, um eine Form erscheinen zu lassen, sondern arbeitet mit unterschiedlichen Aggregatzuständen: “das Weiche wurde hart gemacht [...] das Weiche wurde fest”.<sup>28</sup> *Die äußerste Möglichkeit* (2010) ist ein gutes Beispiel für die Konsequenz, mit der sie ihr Kriterium für verschiedenste Künste anwendet, weil seine Anwendung in diesem Text fast etwas gezwungen wirkt, dafür aber verdeutlicht worum es Jelinek geht. An Ohnsorgs Vasen interessiert sie zunächst ihre Offenheit, das heißt die „Öffnung“ der Hälse, aber auch ihre unbenutzte Möglichkeit als „Gebrauchsgegenstände“ verwendet zu werden. Auf Grund ihrer Ausstellung in der Zacherlfabrik in Wien sind sie ihres Nutzwerts beraubt, und gerade dieser ungewöhnlichen Unbestimmtheit gilt Jelineks Aufmerksamkeit. Sie lässt sich gleichsam zu einer „Historisierung“ des „gestockten Erd-Teigs“ verleiten, indem sie Gegenstand als Übergang zwischen seiner Herstellung („von einer energischen Hand auf einer Scheibe“) und seinem künftigen, hypothetischen Zerbrechen sieht („in Scherben, in Splittern“).<sup>29</sup> Wieder geht es darum, ein „davor“ und „danach“ im Werk zu erkennen, und sei es dank eines geistigen Vorgangs beim Betrachter. So kehrt sie zurück zu den Frage der Zeitigkeit, zu der sie schon

Messensees Malerei bewegt hatte: „Kann man die eigene Vergänglichkeit an diejenige der Kunstwerke halten und die Vergänglichkeiten dann miteinander vergleichen?“<sup>30</sup>

Der Musik widmete Leonardo, obwohl er selbst ein guter Musiker gewesen sein soll,<sup>31</sup> nur wenige Absätze und auch nur um die Vorrangigkeit der Malerei auch im Hinblick auf diese Kunst nochmal zu bestätigen: „Und doch herrscht die Malerei über die Musik, da sie nicht gleich nach ihrer Vollendung wie die unglückselige Musik sterben muss“.<sup>32</sup> Die geprüfte Organistin Elfriede Jelinek schrieb wesentlich mehr sowohl zu Klassikern (Schubert, Mozart) als zu zeitgenössischen Avantgarde-Künstlerinnen (Patricia Jünger, geb. 1951 und Olga Neuwirth, geb. 1968) und somit insgesamt fast dreißig Texte.<sup>33</sup> Darin kommt eine umgekehrte Einstellung zum Ausdruck. Auch Jelinek hebt das besondere Verhältnis von Zeit und Musik hervor, sowohl 1987: „Die Zeit vergeht, und in der Musik hört man ihr zu, wie sie vergeht“<sup>34</sup> als 1999: „[...] eine Hörbarkeit des Zeitablaufs. Das, was Musik ist“.<sup>35</sup> Allerdings bewertet sie diese Tatsache anders, weil ihr Kriterium eben nicht die Beständigkeit des Kunstwerkes ist,<sup>36</sup> sondern seine Fähigkeit, Vergänglichkeit wiederzugeben und ggf. selbst vergänglich zu sein. In dem sie Leonardos Hierarchie gleichsam auf den Kopf stellt, landet die Musik in ihrem Paragone ganz oben.

Die Art und Weise wie Elfriede Jelinek in ihrem modernen Paragone die klassische kunsthistorische Frage erneuert, liegt auch an der Einführung neuer Künste in die Diskussion, z.B. die Fotografie.<sup>37</sup> Ihre Erfindung wird gelegentlich als Ursache für das Abnehmen des Wettstreits genannt, da sie alle anderen Künste im Wettstreit um die treueste Nachahmung verdrängt hat.<sup>38</sup> Auch in dieser Hinsicht bringen die Essays Neues ins Spiel. Jelinek schrieb rund ein halbes Dutzend Texte zur Fotografie, u.a. zu Frédéric Brenner (geb. 1959) und Einar Schleaf (1944-2001). Regelmäßig betont darin: „[Fotos] entziehen den Menschen immer das Leben, indem sie es festzuhalten versuchen“.<sup>39</sup> Sie stellt die wandelnde Identität des Menschen („die Menschen sind was sie werden“)<sup>40</sup> dem Stillhalten der Fotografie entgegen und argumentiert somit gegen die übliche Auffassung der Fotografie als perfekte Mimesis. Ihr „pietra di paragone“ ist also nicht nur die Darstellung von Zeitigkeit, sondern von Bewegung, entsprechend einer Auffassung von Identität, die nicht auf Beständigkeit sondern Dynamik beruht, weniger Essenz als Existenz ist.

Zum Theater, das Leonardo natürlich kannte und an dem er sich auch selbst als Erfinder von drehbühnenähnlichen Theatermaschinen und Regisseur (z.B. *Danae* von Baldassare Taccone 1496 oder *Die Tragödie des Orpheus* von Angelo Poliziano) beteiligte, aber möglicherweise

nicht als Kunst betrachtete,<sup>41</sup> schrieb Jelinek bekanntlich zahlreiche Texte: über dreißig Texte zu Regisseuren und SchauspielerInnen (oft an Inszenierungen ihrer Stücke beteiligt), dazu knapp zwanzig zum eigenen Schreiben und noch ein halbes Dutzend Reden anlässlich von Theaterpreisen.<sup>42</sup> In einer Hommage an den Regisseur Georg Tabori (1914-2007) erinnert sich Elfriede Jelinek 2001 an dessen Urteil über Theater als ein sich jeden Abend änderndes Werk. Daraufhin schreibt sie: „[...] jedem Moment auch wieder eine neue Bearbeitung [...], jeden Abend neu, dass es in jedem Augenblick nicht mehr Kunst, sondern seltsamerweise gerade durch Bearbeitung, Natur wird, weil das, was da entsteht, immer anders, aber eben immer: genau so sein muss und daher: ist“.<sup>43</sup> Indem sie auf die Kunst als Praxis und das Theater als Aufführung eingeht, verdeutlicht die Autorin, worauf es ihr ankommt: Werke, die von Veränderung zeugen und sich immer wieder neuen Umständen anpassen. Auffällig an diesem letzten Zitat ist der Bezug zur Natur, zur Kunst, die Natur wird, ein Argument, das uns wieder zu denen der Renaissance führt.

Dieser Überblick über Jelineks Schriften zur Kunst, der noch um weitere Beispiele und vor allem weitere Kunstsparten (u.a. Film und Mode) erweitert werden könnte, zeigt, dass sich trotz der Abwesenheit expliziter Vergleiche und durch die Anwendung eines widerkehrenden Kriterium, nämlich der Darstellung von Zeitigkeit, aus Elfriede Jelineks Essays ein Paragone ergeben kann. Der vom Leser vollzogene Vergleich ihrer Äußerungen zu unterschiedlichen Kunstsparten erlaubt es, eine Skala zu erstellen, die von der Fotografie bis zur Musik reicht, und auf der die weniger beständigen Werke, d.h. vorwiegend solche mit „Kunstpraxis“ höher eingestuft werden. Jelinek scheint gerade den körperlichen Einsatz in die Kunst zu schätzen, indem sie Kunstpraxis (Schauspiel, Konzert) aufwertet, oder bei den beständigen Werken, die Spuren ihrer Herstellung zu erkennen sucht.<sup>44</sup> Gegen Leonardos Verteidigung der Malerei als „artes liberales“, wertet Jelinek die „artes mechanicae“ auf.

Dennoch bleibt ein wesentlicher Aspekt offen: der Rang des Schreibens in Jelineks Paragone. Leonardos Vorbild zu Folge, der als Maler zu Gunsten der eigenen Kunst argumentierte, müsste bei Jelinek das Schreiben alle anderen Künste übertreffen. Um diese Hypothese zu prüfen, untersuche ich im dritten Teil das Verhältnis der Dichtkunst zur Darstellung von Bewegung und komme dadurch auf Leonardos Kunstpraxis zu sprechen. Sie verrät nämlich andere Positionen, als diejenigen, die Leonardo in höfischer Gesellschaft vertrat.<sup>45</sup> Über den Vergleich hinaus, treten Leonardos Zeichnen und Jelineks Schreiben sogar in ein Analogieverhältnis.



### 3. Bewegung in Schrift und Zeichnung

Unser heutiger Blick auf die Malerei des Quattrocento wurde weitgehend von Aby Warburgs (1866-1929) Untersuchungen geprägt. In seinem Aufsatz zu Sandro Botticellis (1445-1510) Gemälde *Die Geburt der Venus* (1484-1486)<sup>46</sup> konnte er nachweisen, dass der Maler sich für die Darstellung der Figuren auf Virgils *Aeneis* gestützt hatte. In der Venus mit offenem Haar und dem ihr entgegengehaltenen Tuch am rechten Rande erkannte er eine besondere Passage, in der Virgil beschreibt, wie Venus Aeneas und seinen Begleitern auf der Küste von Karthago entgegentritt. Warburg sah in den Details der Gewänder und der Körper den Versuch einer Darstellung „bewegten Lebens“,<sup>47</sup> der auch zahlreiche andere Werke der Zeit durchzog. So beginnt Daniel Arasse seine Einleitung zu Leonardo da Vinci mit folgender Beobachtung:

So wird in der Folge die Rede eines Leonardo ‚in Bewegung‘ sein. [...] Ich denke hier nicht nur an die für die *Bella Maniera* charakteristische Suche nach Bewegung in Malerei und Bildhauerei, sondern auch an die allmählich im Laufe des Quattrocentos formalisierte Erkenntnis der Bewegung als Wesensmerkmal der Welt und des Menschen (in der Welt). [...] Dieses neue Bewusstsein, dass die Welt sich in permanenter Bewegung befindet, verändert die Vorstellung und Auffassung von Zeit.<sup>48</sup>

Während Botticelli sehr explizit Bewegung in seine Gemälde bringt, etwa durch Sichtbarmachung im Beiwerk oder narrative Rechtfertigung (Zephyr bläst Wind von der Seite), schlägt sich diese Tendenz in Leonardos Stil diskreter nieder und lässt sich an drei Hauptmerkmalen festmachen. Zum einen an den Linien, die den Umriss einer Figur einzeichnen. Während Leonardo in Gedanken noch nach der endgültigen Form sucht, beginnt er bereits zu zeichnen, zieht mehrmals dieselbe Linie, und ändert allmählich ihren Verlauf. Die Konturen bestehen am Ende aus zahlreichen Strichen, von denen kaum einer mehr genau lesbar ist. Arasse kommentiert dazu: „die Abschwächung des Umrisses lässt die Figur ‚lebendig‘ erscheinen“.<sup>49</sup> Zum anderen muss die durch ihn berühmt gewordenen Technik des „sfumato“ erwähnt werden, die in etwa der Abschwächung der Linien beim Zeichnen entspricht. Die Abschwächung geschieht diesmal allerdings durch Entschärfung der Kontraste, durch Aufweichung der Übergänge zwischen zwei Farbzonen. Diese Technik mündete im Laufe Leonardos Laufbahn in eine immer stärkere Verwendung von Licht und Schatten als eigenes Kompositionsprinzip. Er brauchte die überdeutlichen Lichtstrahlen, die die Figuren hervorheben und die Perspektive unterstreichen, nicht mehr. Er lässt sein Sujet sich aus dem Dunklen herauschälen: Das dynamische Verhältnis von Licht und Schatten widersetzt sich der Starre der dargestellten Gegenstände.<sup>50</sup> Schließlich zählt auch das Unvollendete zu Leonardos

Strategien, um der Dynamik des Lebendigen malerisch gerecht zu werden. Arasse erklärt es am Beispiel seines *Heiligen Hieronymus* (1482), ein Gemälde, auf dem Gegenstände teilweise nur angedeutet sind, gemalte und gezeichnete Flächen nebeneinander bestehen. Während das Gemälde lange als unvollendet galt, meint Arasse, Leonardo habe es im Gegenteil zum äußerst möglichen Punkt der Darstellung gebracht: „[ein] Gleichgewicht, wo jeder weitere Schritt in Richtung der Vollendung die Darstellung gefestigt, gehärtet, ja getötet hätte“. <sup>51</sup> Anders als bei Botticelli, der sich doch stark auf die Darstellung äußerer Bewegung konzentrierte und sie vornehmlich in den Dienst der Erzählung stellte, geht es Leonardo um die Veräußerung innerer Bewegung und somit auch um Frage der Darstellung von Identitäten.

Elfriede Jelinek sieht sich beim Schreiben mit einem ähnlichen Dilemma konfrontiert: die von ihr gewählte Kunst, neigt wie die meisten anderen dazu, Identitäten zu fixieren. Der Zeitfluss wird aufgehalten und die eigentlich wandelnde Identität zum Erstarren gebracht:

Der Blick [der Dichter] trifft genau. Das von diesem Blick Getroffene sagt noch im Hinsinken, obwohl es ja kaum angeschaut wurde, obwohl es noch nicht einmal dem scharfen Blick der Öffentlichkeit ausgesetzt worden ist, das Getroffene sagt niemals, dass es auch etwas andres hätte sein können, bevor es dieser einen Beschreibung zum Opfer gefallen ist. <sup>52</sup>

Man erkennt eine ähnliche Metapher, wie diejenige, die sie in ihren Texten zur Fotografie verwendete: fotografieren/schreiben ist töten. Während im fotografischen Porträt die Identität auf einen Augenblick fixiert wird, lässt das Schreiben die Identität durch Benennung erstarren. Mögliche Gründe für diese Einstellung zum Schreiben nannte Marlene Streeruwitz in ihrer Eröffnungsrede zur Ausstellung „Echos und Masken“ 1996 in Graz, in der sie die Benennung auf den Nationalsozialismus zurückführte, dessen Zweck Kategorisierung und Ausrottung von Menschen war. Jelinek erklärte 1998 in einer Eröffnungsrede zur Ausstellung 29 Totenmasken von KZ-Häftlingen genau das, in dem sie allerdings auf Ähnliche Begriffe wie in ihren Texten zur Kunst zurückgriff:

Dass einmal etwas getan wurde, das einen Anfang (das Töten) und ein Ende hatte (der Abguss des Schädels eines Getöteten zum Zweck des Zeigens und Anschauens, das Leben ist sozusagen abgeschüttet worden), und das Leben davor war ein Flüchtiges, leicht zu Eliminierendes, etwas, das entstanden ist und, durch Mord, verging, wie man den Docht einer brennenden Kerze ablöscht, hat gefordert, dass man etwas Dauerndes, Bleibendes an die Stelle der Leben dieser Männer setzt [...]. <sup>53</sup>

Ihre Überzeugung der Notwendigkeit, auch Bewegung darzustellen, gründet in einem ganz anderen Kontext als dem des Quattrocentos und ihre Motivation, Identität als dynamischen Prozess, als „Entwurf“ <sup>54</sup> zu verstehen, ist eine andere als die Leonardos. Und doch zeigt ihr Stil Ähnlichkeiten mit den eben angesprochenen Techniken des Malers. Als Abwehr gegen die

immer wieder beim Verfassen von Künstlerporträts wiederkehrende Gefahr von Benennung und Fixierung, greift Jelinek auf folgende Strategie zurück:

Und wenn ausgerechnet ich etwas über einen anderen sagen soll, dann ist das wie ein heißes Messer, das durch Butter fährt: Die Butterwände links und rechts weichen vor der Hitze des Messers zurück, schmelzen zusammen. Die Distanz ist immer größer als der schmale Raum, den das Messer, wäre es kalt, brauchen würde.<sup>55</sup>

Das Schmelzenlassen der Ränder, wie das Abschwächen der Umrisse, erlaubt es Jelinek, in diesem Nachruf auf den Journalisten Richard Reichensperger 2005, ihn nicht auf einen Charakterzug zu reduzieren, sowie Unschärfe im Porträt und Spielraum in der Identität zu lassen. Stilistisch schlägt sich dieses Vorhaben folgendermaßen nieder: Indem sie versucht, einige Wesensmerkmale Reichenspergers Revue passieren zu lassen, schreibt sie etwa zu seiner „Selbstlosigkeit“: „ich meine mit Selbstlosigkeit nicht, dass er sich nicht selbst gehabt hätte, im Gegenteil, man muss sich sehr haben, um so viel auslassen zu können“ und zu seiner „Umgänglichkeit“: „In seinem Umgang, den er mit den Menschen hatte, ich weiß nicht, wie viele er gekannt hat, aber es müssen viele gewesen sein, er war ja: umgänglich, wie man sagt, aber umgänglich sein ist wieder das Gegenteil von : mit Menschen Umgang Haben“.<sup>56</sup> In beiden Fällen schrickt sie vor der exakten Benennung und endgültigen Beschreibung Reichenspergers zurück, was sie im Text ausdrücklich betont und durch komplexen Satzbau zu vermeiden sucht.<sup>57</sup> Wie die immer wieder nachgezeichneten Linien Leonardos, die sich am Ende vermischen und keinen deutlichen Verlauf mehr aufweisen, ergibt sich der Satz aus regelmäßigen Richtigstellungen, Abschwächungen oder Widerlegungen des eben gesagten. Schließlich deutet Jelinek Reichenspergers Identität an, in dem sie eine graue Zone zwischen zwei Kontrasten zeichnet: Er war „umgänglich“, im Sinne, dass er viele kannte und mit vielen verkehrte und gleichzeitig hatte er mit keinem „Umgang“, beließ es oft bei oberflächlichen Beziehungen. Genauso mit seiner „Selbstlosigkeit“, die keine Selbstvergessenheit und doch Großzügigkeit war. Man könnte meinen, Jelinek wolle ihr Urteil nicht deutlich aussprechen, sage alles durch die Blume. Aber es kann auch sein, dass sie viel eher den genauen Charakterzug, den sie an ihm zu erkennen glaubte, offen lassen will. Sei es weil er ihm nicht immer entsprach, sondern nur bei Gelegenheit, oder weil Reichensperger eine ihm eigene Mischung von entgegengesetzten Eigenschaften aufwies. Wie dem auch sei, will Jelinek ihn nicht auf einen Ausdruck fixieren und durch die Andeutung mehrerer Qualitäten gibt sie nur die Koordinate des Kontinents Reichensperger an, dessen exakte Position der Sprache und ihren Kategorien nicht zugänglich ist.

So herrscht meiner Ansicht nach dasselbe Verhältnis zwischen Jelineks Schreiben und der Sprache als zwischen Leonardos Zeichentechnik und der wissenschaftlichen Anatomie:

Die wissenschaftliche Zeichnung und der wissenschaftliche Blick trennen ab, isolieren, grenzen ein; sie geben das zu verstehen, was Erscheinungen im Unsichtbaren zusammenhält. Seinerseits verdient die Malerei (deren erste Stufe immer das Zeichnen einer Studie ist) den Namen Wissenschaft, weil sie die Natur in ihren Prozessen nachahmt, das heißt auch die Natur wie sie erscheint, ohne Konturen. Der wissenschaftliche Umriss ist dennoch nicht falsch, nur ist er eine Konvention, eine angesichts dessen, was man sehen kann, ‚fiktive‘ Konvention; sie ist eine Konstruktion, die die feste Objektivität von Dingen ‚erfindet‘ – und ihre Beweiskraft liegt genau daran, dass sie das vor Augen führt, was nicht sichtbar ist.<sup>58</sup>



Leonardo da Vinci (1452-1519),  
*Der heilige Hieronymus* (um 1482)

Abschließend möchte ich auf einen besonderen Aspekt des Paragone zurückkommen und somit noch einmal die Parallele zu Elfriede Jelinek rechtfertigen. Wie eingangs gesagt, war das Anliegen der Maler und Bildhauer, die sich in der Renaissance am Wettstreit der Künste beteiligten, immer ein Doppeltes. Im Rahmen eines geselligen Spiels ging es ihnen darum, die Vorrangigkeit ihres Schaffens zu verteidigen und durch rhetorisch gekonnte Schmähreden die Oberhand zu gewinnen. Doch über diesen höfischen Kontext hinaus birgt der Paragone Spuren eines wissenschaftlichen Diskurses über das Zusammenwirken verschiedener Disziplinen innerhalb eines Wissenssystems: „Erst das Malen verleiht Leonardos Paragone (innerhalb einer Gesamtheit, die schon fast ein Wissenssystem und noch kein Kunstsystem ist) seine eigentliche Legitimation und seinen vollen Sinn; es ist die geistige Tätigkeit, die alle anderen umfasst, verbindet und ergänzt“.<sup>59</sup> Mit diesem Hinweis auf die Kohärenz Leonardos sehr vielseitigen, gelegentlich verstreut wirkenden Schaffens, bietet Daniel Arasse meines Erachtens auch eine

fruchtbare Hypothese im Versuch, Jelineks essayistisches Schaffen als Ensemble zu fassen. Bisher hat sich die Forschung vorwiegend der Essays als programmatischer Schriften bedient, um Stücke und Romane zu erläutern oder hat die Essays innerhalb einer Sparte als Ansichten der Autorin zu Film oder Mode besprochen. Die größte Schwierigkeit beim Zusammenführen aller Texte bleibt dabei immer die Zweiteilung zwischen Texten zur Kunst und Texten zu Gesellschaft und Politik. Wenn man nun aber davon ausgeht, dass innerhalb eines Wissenssystems beispielsweise Mathematik, Astronomie und Malerei durchaus zusammengefasst sein können, das lohnt es sich vielleicht auch, die Trennung dieser zwei Textgruppen zu überdenken und ggf. aufzuheben. Das zu tun, erlaubt, was ich in diesem Beitrag Jelineks „pietra de paragone“ (Prüfstein) genannt habe, nämlich die immer wiederkehrende Auseinandersetzung mit Identität und Zeit, die Frage nach Vergänglichkeit und Veränderung. Wie ich anderswo darlegt habe,<sup>60</sup> findet sich dieses Kriterium auch in den politischen Essays wieder und lädt dazu ein, diesen Korpus als Ganzes zu behandeln.

---

<sup>1</sup> Alberti, Leon Battista: *On Painting* (übers. von John R. Spencer). New Haven: Yale University Press 1966, S. 55. Deutsche Übertragung Sarah Neelsen.

<sup>2</sup> Farago, Claire: *Leonardo da Vinci's Paragone*, Leiden: E.J.Brill 1992, S. 8.

<sup>3</sup> *Ibid.* S. 13.

<sup>4</sup> Alberti, Leon Battista: *On Painting*, S. 66.

<sup>5</sup> Arasse, Daniel: *Léonard de Vinci*. Paris: Hazan 2011, S. 208. Deutsche Übertragung Sarah Neelsen.

<sup>6</sup> Schnitzler, Andreas: *Der Wettstreit der Künste. Die Relevanz der Paragone-Frage im 20. Jahrhundert*, Berlin: Reimer 2007, S. 115-116.

<sup>7</sup> Arasse, Daniel: *Léonard de Vinci*, S. 208.

<sup>8</sup> Szczepaniak, Monika: *Essayistische Texte*, in: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*, Stuttgart: J.B.Metzler 2013, S. 237-247, hier S. 237.

<sup>9</sup> Sehr früh wurde das essayistische Werk unter Einfluss der 1997 eingerichteten Homepage der Autorin auch in der Sekundärliteratur in unterschiedliche Sparten (z.B. „zum Kino“, „zu Österreich“) eingeteilt, wie in den bibliografischen Erfassungen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums in Wien 2004 und 2014. Siehe Janke, Pia: *Werkverzeichnis Elfriede Jelinek*. Wien: Praesens 2004 und Janke, Pia: *Elfriede Jelinek. Werk und Rezeption*. Wien: Praesens 2014.

<sup>10</sup> Daniel, Arasse: *Léonard de Vinci*, S. 31.

<sup>11</sup> Farago, Claire: *Leonardo da Vinci's Paragone*, S. 3.

<sup>12</sup> *Ibid.*, S. 8.

<sup>13</sup> *Ibid.*, S. 92.

<sup>14</sup> *Ibid.*, S. 163. Farago bezieht sich hier auf Analysen von Ludwig Heidenreich. Es sei hier angemerkt, dass Arasse seinerseits davon ausgeht, dass die heutige Gestaltung Leonardos Schriften ganz dem Sinne ihres Autors entsprechen. Arasse, Daniel: *Léonard de Vinci*, S. 208.

<sup>15</sup> Absatz 14. *Ibid.*, S. 197.

<sup>16</sup> Absatz 15 zitiert nach der Ausgabe von Farago, Claire: *Leonardo da Vinci's Paragone*, S. 201.

<sup>17</sup> Arasse, Daniel: *Léonard de Vinci*, S. 35. Arasse geht davon aus, das Leonardos Interesse für Bücher, das relativ spät eintritt, in direkter Verbindung mit seiner Anwesenheit am Hofe von Ludovico il Moro und seinem Gelehrtenkreis steht.

<sup>18</sup> Pons, Alain: *Présentation*. In: Castiglione, Baldassar: *Le livre du courtisan*, Paris: GF Flammarion 1991, S. XIII.

<sup>19</sup> Farago, Claire: *Leonardo da Vinci's Paragone*, S. 17.

<sup>20</sup> Pons, Alain: *Présentation*, S. XIX.

<sup>21</sup> “[...] das zibaldone, unentbehrlicher Begleiter des Gelehrten, vor allem am Hofe, ist ein Verzeichnis seltener Ausdrücke, wegen ihres Stils oder Inhalts berühmt gewordener Beispiele, die festgehalten wurden, um bei passender Gelegenheit eingesetzt zu werden.“ Arasse, Daniel: *Léonard de Vinci*, S. 49.

- <sup>22</sup> Während Simonides von Keos schreib ein Gemälde sei ein stummes Gedicht und ein Gedicht sprechende Malerei, machte Leonardo aus dem Gedicht „blinde Malerei“.
- <sup>23</sup> Absatz 36. Farago, Claire: *Leonardo da Vinci's Paragone*, S. 257.
- <sup>24</sup> [www.elfriedejelinek.com](http://www.elfriedejelinek.com), (30.10.2015) (= Homepage Elfriede Jelinek). Siehe dazu auch Fußnote 10.
- <sup>25</sup> Ich gebe in der Folge jeweils nur ein Textbeispiel pro Kunstsparte, andere Beispiele bespreche ich in Neelsen, Sarah: *Les essais d'Elfriede Jelinek. GENRE.RELATION.SINGULARITE*. Paris: Honoré Champion 2016.
- <sup>26</sup> Janke, Pia: *Elfriede Jelinek. Werk und Rezeption*, Band 1, „Essayistische Texte, Reden und Statements: Zur bildenden Kunst, Architektur und Fotografie“, S. 375-384.
- <sup>27</sup> Jelinek, Elfriede: *DENKEN MALEN STÜRZEN (zu Jürgen Messensee)*. [www.elfriedejelinek.com](http://www.elfriedejelinek.com) (30.10.2015), datiert mit 2000.
- <sup>28</sup> Jelinek, Elfriede: *Die äußerste Möglichkeit (zu Kurt Ohnsorg 1927-1970)*. *Ibid.*, datiert mit 13.7.2010.
- <sup>29</sup> *Ibid.*
- <sup>30</sup> *Ibid.*
- <sup>31</sup> Vasari nennt in seinem Porträt Leonardos die Musik als Beispiel für das Universalgenie des Künstlers: „Er befasste sich ein wenig mit Musik und beschloss sich gleich darauf, als Mensch, der von Natur aus hochbegabt und alles mit Leichtigkeit anging, Lyra spielen zu lernen, so dass er bald göttlich singen konnte und sich dabei auf diesem Instrument improvisierend begleitete“. Vasari, Giorgio : „Léonard de Vinci“, in : Ders., *Vie des artistes* (übers. von Leopold Leclanché et Charles Weiss). Paris: Grasset 2007, S. 178-193, hier S. 179. Deutsche Übertragung Sarah Neelsen.
- <sup>32</sup> Absatz 29. Farago, Claire: *Leonardo da Vinci's Paragone*, S. 241.
- <sup>33</sup> Janke, Pia: *Elfriede Jelinek. Werk und Rezeption*, Band 1, „Essayistische Texte, Reden und Statements: Zur Musik“, S. 385-394.
- <sup>34</sup> Jelinek, Elfriede: *Die Komponistin*. In: *Emma* 6/1987, S. 33-36, hier S. 33.
- <sup>35</sup> Jelinek, Elfriede: *Die Zeit flieht. Für meinen Orgellehrer Leopold Marksteiner*. [www.elfriedejelinek.com](http://www.elfriedejelinek.com) (30.10.2015), datiert mit 1999.
- <sup>36</sup> „Der Bildhauer behauptet seine Kunst sei wertvoller als die Malerei, weil Feuchtigkeit, Feuer, Hitze und Kälte sie weniger beeinträchtigen als ein Gemälde, und sie daher ewiger sei. Meine Antwort darauf lautet, dass diese Tatsache den Bildhauer nicht würdevoller macht, weil diese Beständigkeit allein am Material und nicht am Hersteller liegt“. Absatz 37. Farago, Claire: *Leonardo da Vinci's Paragone*, S. 261.
- <sup>37</sup> Seinerzeit hatte auch Leonard die Diskussion, die sich vorwiegend um Malerei und Bildhauerei drehte, um weitere Künste bereichert (Musik, Dichtung), Arasse, Daniel: *Léonard de Vinci*, p. 209.
- <sup>38</sup> Schnitzler, Andreas: *Der Wettstreit der Künste*.
- <sup>39</sup> Jelinek, Elfriede: *Ich kann zu diesen Photographien nichts sagen*. In: *STEINstraße 11*, 1/2004, S. 67-71, hier S. 70.
- <sup>40</sup> Jelinek, Elfriede: *Klassifizieren. Zu Frédéric Brenner*. [www.elfriedejelinek.com](http://www.elfriedejelinek.com) (30.10.2015), datiert mit 2001.
- <sup>41</sup> Arasse, Daniel: *Léonard de Vinci*, S. 186-194.
- <sup>42</sup> Janke, Pia: *Elfriede Jelinek. Werk und Rezeption*, Band 1, „Essayistische Texte, Reden und Statements: Zum Theater“, S. 357-366, sowie „Zu eigenen Werken: Theater“, S. 292-296 und „Dankesreden anlässlich von Preisen“, S. 312-323. Inwiefern es sich bei diesen verschiedenen Texten zum Theater um programmatische Schriften handelt, sei dahingestellt.
- <sup>43</sup> Jelinek, Elfriede: *Der Lichtpunkt (zu, für George Tabori)*. [www.elfriedejelinek.com](http://www.elfriedejelinek.com) (30.10.2015), datiert mit 2001.
- <sup>44</sup> „Messensees Arbeit ist etwas, das seine Herstellung nicht nur in sich trägt, sondern deren Ablauf vorzeigt, nicht im Sinne eines prahlerischen ‘Seht her, was ich da geleistet habe!’, sondern in dem Sinn, dass die Arbeit gezeigt wird, [...] als eine fortschreitende Tätigkeit“. Jelinek, Elfriede: „Jürgen Messensee: beste Arbeit!“, [www.elfriedejelinek.com](http://www.elfriedejelinek.com) (30.10.2015), datiert mit 1998.
- <sup>45</sup> „Erst beim Zeichnen gelangt Leonardo zu vollem Verständnis, erlangt sein Sehen volle Klarheit. Jeglicher theoretische Ansatz hat bei ihm seinen in der grafischen Darstellung seinen Ursprung und findet durch sie zu seiner Formulierung“. Rosand, David: *La marque de l'artiste. Léonard et Titien* (übers. von Jeanne Bouniort). Paris: Gallimard 1993, S. 50. Deutsche Übertragung Sarah Neelsen.
- <sup>46</sup> Warburg, Aby: *Sandro Botticellis Geburt der Venus*. In: Ladwig, Perdita / Treml, Martin / Weigel, Sigrid (Hg.): *Aby Warburg. Werke in einem Band Schriften*. Berlin: Suhrkamp 2010, S. 39-123, hier 74f.
- <sup>47</sup> Warburg, Aby: *Mnemosyne Einleitung*. In: *Ibid.*, S. 630.
- <sup>48</sup> Arasse, Daniel: *Léonard de Vinci*, S. 15.
- <sup>49</sup> *Ibid.*, S. 230.
- <sup>50</sup> *Ibid.*, S. 46.
- <sup>51</sup> *Ibid.*, S. 17.
- <sup>52</sup> Jelinek, Elfriede: *Im Abseits*. [www.elfriedejelinek.com](http://www.elfriedejelinek.com) (30.10.2015), datiert mit 2004.
- <sup>53</sup> Jelinek, Elfriede: *Masken. Versuch über die Shoah*. In: *Illustrierte Neue Welt*, 1.08.1997.
- <sup>54</sup> *Ibid.*

---

<sup>55</sup> Jelinek, Elfriede: *Die Erinnerung geht nach Hause (in memoriam Richard Reichensperger)*, [www.elfriedejelinek.com](http://www.elfriedejelinek.com) (30.10.2015), datiert mit 2005.

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> „[etwas], das schwer zu benennen ist, weil es schwer zu fassen ist (ja, ich bin eine, die immer etwas fassen will, es aber nicht kann)“ oder „in seiner Schwerelosigkeit gefangen, die ich zu beschreiben versuche, aber natürlich nicht beschreiben kann“. *Ibid.*

<sup>58</sup> Arasse, Daniel: *Léonard de Vinci*, S. 229-230.

<sup>59</sup> *Ibid.*, S. 215.

<sup>60</sup> Neelsen, Sarah: *Essays Framed by Collection and Translation*. In: *Austrian Studies* 22 (2014), S. 139-151.