

ALEXANDRA RASSIDAKIS

Darstellungen von Abwesenheit: Trauerarbeit mit Vanitassymbolen bei Anna Seghers und David Bailly

In Anna Seghers Erzählung *Der Ausflug der toten Mädchen* (1963) wird mit den Mitteln der Phantastik eine Begegnung über zeitliche und räumliche Grenzen hinweg inszeniert: Ein Schulausflug, der vor dem ersten Weltkrieg stattfand, wird in die Gegenwart der im mexikanischen Exil lebenden Erzählerin geholt. Das Besondere bei dieser Darstellung des Vergangenen ist die nachträgliche Perspektive: der Ausflug wird nicht neutral geschildert, sondern im Wissen um die Zukunft, die sich in diesem Falle als die Gewissheit über Vernichtung und Tod ausnimmt. Das Wissen der Erzählerin kontaminiert somit die Schilderung von der heiteren Versammlung der Jugendlichen, wobei bei jeder Gelegenheit die Allgegenwart des Todes hervorgehoben wird. Die Art der Darstellung gestaltet sich nach dem Prinzip ›heute Leben – morgen Tod‹ und lässt sich, wie ich zeigen möchte, als moderne Umsetzung des Eitelkeitstopos lesen, der auf der Spannung zwischen Anwesenheit und Abwesenheit basiert. Daher wird im Folgenden dieser Text vor dem Hintergrund der Vanitas-Tradition betrachtet und dem *Stilleben mit Vanitassymbolen* von David Bailly aus dem 17. Jahrhundert gegenübergestellt werden. Die plastische Darstellung des Abwesenden in Verbindung mit der Thematik der Vergänglichkeit, beides Elemente, die besonders ausgeprägt in der Gattung Stilleben anzutreffen sind, stellen zentrale Merkmale sowohl des Textes von Seghers als auch des Gemäldes von Bailly dar.

Das Werk von Bailly ist kein *reines* Stilleben: das Stillebenarrangement wird durch ein Selbstporträt ergänzt, wodurch ein Subjekt eingeführt wird, aus dessen Perspektive, wie es zu zeigen gilt, die Abwesenheit als Verlust erfahren wird. Die bildliche Darstellung des Abwesenden, durch welche die Grenze zwischen Lebenden und Toten aufgehoben wird, stellt so gesehen die temporäre Aufhebung des Verlustes dar. Hierin besteht eine weitere Parallele zu dem Text von Seghers, der sich, obgleich er das Schicksal einer gesamten Generation schildert, als persönliche Erfahrung von Verlust präsentiert: Die Erzählerin nimmt das sie umgebende Exil als schmerzvolle Abwesenheit der vertrauten Welt wahr und schreibt sich als trauerndes Subjekt in den Text ein. Trauer bestimmt ihre Wahrnehmung und dient als Motor des Erzählens, das demnach als Trauerarbeit im Sinne Freuds verstanden werden kann. Das Eintauchen in die Vergangenheit, das in seinem spezifischen Oszillieren zwischen allgemeinem und persönlichem Schicksal die Handlung ausmacht, erweist sich als heilsam, denn es wird als Präsenz des Abwesenden erfahren und bedeutet somit eine temporäre Aufhebung des Verlustes. Der Text von Seghers und das Bild von Bailly dienen daher als Anlass, Trauerarbeit in der Kunst als Darstellung von Abwesenheit zu betrachten.

Es erscheint sinnvoll, der eigentlichen Bild- bzw. Textanalyse einige Grundüberlegungen voranzuschicken, um so die zwei theoretischen Pole darzulegen, mit deren Hilfe in dieser Arbeit über die Möglichkeit der Darstellung von Abwesenheit nachgedacht werden soll: Als erstes gilt es, den Vanitastopos in der ikonologischen Tradition des Stillebens als grundsätzliche Inszenierung von Abwesenheit zu präsentieren. Die Thematik der Darstellung von Abwesenheit soll mit dem Freudschen Konzept der

Trauerarbeit verbunden werden: Wenn, wie es in den hier angeführten Beispielen der Fall ist, eine Erzählinstanz eingeführt wird, aus deren Perspektive die Abwesenheit als Verlust empfunden wird, dann ist die Thematisierung von Abwesenheit und das Festhalten an der einstigen Anwesenheit als Trauerarbeit zu lesen. Daher soll in einem zweiten Schritt der Freudsche Begriff der Trauerarbeit als ein Zurückholen des verlorenen Objektes während des Erinnerungsprozesses und durch ihn kurz erläutert werden, sowie damit zusammenhängend der Ansatz des Kunsthistorikers Maurice Owen zur Darstellung des verlorenen Objektes in der Kunst.

1. Trauerarbeit und die bildliche Darstellung des Abwesenden

Stilleben galten über Jahrhunderte als eine minderwertige Kunstform, geeignet als Übung für angehende Künstler. In der Klassifikation der französischen Akademie des 17. Jahrhunderts rangiert das Stilleben an letzter Stelle, da es dem Prinzip der *Imitatio* und nicht der *Inventio* entspricht.¹ Ein weiterer Grund für diese Geringschätzung ist das *Sujet*: Stilleben werden auch *Rhopographien* genannt, weil sie Alltagsgegenstände abbilden und im Gegensatz zur Historienmalerei oder der religiösen Malerei nicht auf eine ›große Erzählung‹ rekurrieren. Daher wurden sie immer wieder als uninspirierte Abbildungen der Alltagswelt eingeschätzt, die von Fleiß und Geschicklichkeit zeugen, jedoch kaum als Ausdruck künstlerischer Imagination zu betrachten sind. Die verhältnismäßig limitierte thematische Auswahl schafft ein starkes Traditionsbewusstsein: Jedes Gemälde reiht sich in die Tradition ein, wodurch das Hauptaugenmerk auf die Ebene der Ausführung gerichtet wird. Es erstaunt daher nicht, dass die Neuerungen sich vor allem auf der Ebene der Technik vollziehen:² Der Gebrauch der Perspektive, die Brillanz des Farbauftrags sowie der gekonnte Einsatz von Licht- und Schatteneffekten tragen dazu bei, die Plastizität der abgebildeten Gegenstände und die unterschiedliche Beschaffenheit der Materialien zu betonen. Auf diesen Aspekt der Materialität sowie auf den Gestus des Zurschaustellens, also die Hervorhebung der Artifizialität der Komposition, ist die der Meisterwerke der Gattung innewohnende Faszination zurückzuführen.³ Die abgebildeten Gegenstände eines barocken Stillebenarrangements sind immer doppelt kodiert: Neben ihrer materiellen Präsenz verweisen sie auf eine göttliche Ordnung und sind somit Träger einer metaphysischen Botschaft. Das Abwesende ist nicht nur geographisch oder zeitlich nicht präsent, sondern auch im Sinne einer höhe-

1 Über die historische Wertschätzung des Stillebens siehe König 1996, 54f.

2 Vgl. dazu die detaillierten Ausführungen zur Technik der Darstellung der niederländischen Stilleben bei Grimm 1993, 185–200.

3 Die das Barock kennzeichnende Betonung der Materialität wird in der Kunstkritik als zentraler Aspekt des Still-Lebens hervorgehoben; so schreibt Gombrich (1973, 163): »Die Bildergattung Stilleben hätte sich nie entwickeln können, wären die frühen Sammler nicht so erstaunt und entzückt gewesen über Bilder, die ihre Erwartungen über das technisch Mögliche weit übertrafen und ihnen den Eindruck des stofflichen Charakters der dargestellten Gegenstände vermitteln konnten.« Siehe hierzu auch Klock 1999. Den subversiven Charakter der Materialität hebt Borsò (2005) in ihrem Aufsatz zum spanischen Barock hervor: Die Materialität der Inszenierung in der Malerei Zurbaráns konterkariert die rituellen Zeichen und erlaubt eine Lektüre gegen-den-Strich, um sie als Bestätigung und zugleich Untergrabung von Macht zu interpretieren.

ren Ebene verborgen und zugleich offenbart. Man kann somit von einer grundsätzlichen Doppelheit sprechen: der besonders elaborierten Materialität der abgebildeten Gegenstände einerseits (Präsenz) und ihres Verweischarakters, der meist metaphysischen Referenz (Absenz) andererseits.⁴ Diese Doppelheit kann zu einer Spannung führen, etwa bei den niederländischen Stilleben des 17. Jahrhunderts, die zum einen weltliche Macht, Überfluss und Genuss demonstrieren, zum anderen an die Vergänglichkeit ermahnen.⁵

Betrachtet man Stilleben unter dem Aspekt von Präsenz, wird deutlich, dass sich diese Spannung zwischen Anwesenheit und Abwesenheit auf mehreren Ebenen wiederfindet: Traditionellerweise haben Stilleben die Funktion, das Abwesende so realistisch wie möglich darzustellen, um über seine Abwesenheit hinweg zu täuschen bzw. zu trösten. In diesem Sinne argumentiert Bruegel d. Ä. gegenüber seinem Mäzen, indem er sein Blumen-Stilleben mit folgenden Worten begleitet: »[...] ein Blumenbild, welches ich mit Mühe in den Gärten finde: ähnliche Blumen sind zu hoch geschätzt, um sie zu Hause zu haben: ich hoffe, dass der verehrte Herr daran im Winter Freude haben wird.«⁶ Die Erzeugnisse der Kunst werden gelobt als beständiger und dauerhafter als jene der Natur,⁷ weshalb auch die oftmals in Stilleben anzutreffende Uhr sowohl Erinnerung an das Verstreichen der Zeit als auch den Triumph der Malerei, welche die Zeit anzuhalten vermag, bedeuten kann. Allerdings kann auch umgekehrt argumentiert werden: Gerade die künstlerische Darstellung des Abwesenden, seine bildliche Anwesenheit also, unterstreicht seine Abwesenheit.⁸ In ihrer spielerischen Variante erscheint sie in den Stilleben der Kategorie der Trompe-l'Œil, die in der selbstreferentiellen Verwischung von Grenzen Präsenz vortäuschen soll.⁹ Einen tragischen Anstrich ge-

4 Es handelt sich um eine ausgeprägte Form von »Präsenzeffekten«, wie sie Gumbrecht beschreibt. Im Fall des Stillebens scheint mir die Aufforderung Gumbrechts besonderes Gewicht zu erhalten, »das ästhetische Erleben als ein Oszillieren (und mitunter auch als Interferenz) zwischen Präsenzeffekten und Sinnereffekten zu begreifen«. Gumbrecht 2004, 18ff.

5 Die Kunstkritik führt diese Spannung auf die kulturgeschichtliche Situation in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts, das Aufkommen einer wohlhabenden bürgerlichen Klasse und die strengen Vorstellungen des Calvinismus zurück. Martin spricht hier von einer *dialektischen polysemischen Akkumulation* und kommentiert: »[...] it is in part this dialectical structure that makes the paintings such hermeneutically rich objects – particularly in a cultural setting that is itself caught in a tension between accomplishment and anxiety.« Martin 2005, 8. Vgl. hierzu auch Wagner-Egelhaaf 1997, 82ff.

6 Jan Bruegel d. Ä. in einem Brief an Bianchi vom 26. September 1608, zit. in König 1996, 132.

7 Vgl. Federico Borromeo, der 1628 schreibt: »Wenn der Winter naht und alles mit Eis überzieht, hat mich der Anblick – und ich imaginierte sogar den Geruch –, wenn auch nicht von echten, so doch von künstlichen Blumen [...] erfreut, wie er sich in der Malerei ausdrückt, [...] und in diesen Blumen wollte ich die Vielfalt der Farben sehen, die nicht verfliegen wie bei einigen Blumen, die [in der Natur] angetroffen werden, sondern beständig und sehr dauerhaft sind.« zit. n. König 1996, 129.

8 In dem Sinne wie Barthes (1989, 86ff.) von der Melancholie des Betrachters der Photographie spricht, dem bewusst wird, dass das, was er sieht, einem Moment der Vergangenheit entspricht, etwas, was so gewesen ist, aber nicht mehr ist.

9 Baudrillard sieht in der Artifizialität des Trompe-l'Œil eine Zurschaustellung von Absenz (»they are the Absence of everything else«) und kommentiert: »[O]nly isolated objects, abandoned, ghostly in their exinscription of all action and all narrative, could retrace the haunting memory of a lost reality, something like a life anterior to the subject and its coming to consciousness.« Baudrillard 1988, 54.

winnt sie in den Vanitas-Stilleben, wo sie mit der Thematik der Vergänglichkeit verknüpft wird. Die Botschaft von der Unumgänglichkeit des Todes wird durch das Oszillieren zwischen Gegenwart und Zukunft ausgedrückt und manifestiert sich als Spannung zwischen Präsenz und Absenz. Hierbei wird in zwei Richtungen argumentiert: Einerseits gilt es, die Anwesenheit des Todes im Leben hervorzuheben. Hierauf verweist der Sinnspruch *et in arcadia ego*, der oftmals auf Melancholie-Abbildungen figuriert.¹⁰ Der Tod ist, auch wenn er abwesend ist, inmitten des Lebens, also anwesend, und eine reiche Symbolik wird eingesetzt, um auf ihn zu verweisen: Neben den augenscheinlichen Symbolen wie Totenkopf, erloschene Kerze oder Stundenuhr gibt es auch subtilere, zu denen etwa die Seifenblasen, herabgefallene Blütenblätter oder Faulstellen an überreifem Obst zählen. Diese Symbole der Omnipräsenz des Todes können zugleich als Hinweis auf die künftige Abwesenheit des Menschen verstanden werden. Andererseits wird das Leben als anwesend in seiner Abwesenheit abgebildet: Im Stilleben strictu sensu kommen keine Menschen vor, die abgebildeten Gegenstände stammen jedoch meist aus dem Alltag. Es handelt sich um Gebrauchsgegenstände aus unterschiedlichen Lebensbereichen, die in ihrer Abgegriffenheit bzw. arrangierten Unordnung¹¹ Spuren ihrer abwesenden Benutzer bergen: Das Weinglas ist halb leer, der Becher umgefallen, der Kamm und die Feder abgenutzt, das Buch aufgeschlagen, der Tisch übersät mit Brotkrümeln.¹² (Besonders imposante Beispiele hierfür stellen jene Stilleben in Monochromtechnik von Pieter Claesz dar, die der Kategorie der Banketje zugeordnet werden, jedoch nicht die Pracht des gedeckten Tisches, sondern die Kargheit und Unordnung der Essensreste präsentieren).¹³ Auch hier gilt die Umkehrung des Argumentes: Durch die Spuren der einstigen Anwesenheit wird die jetzige Abwesenheit der Personen unterstrichen. Das Stilleben und insbesondere das Vanitas-Stilleben kann demnach als die Inszenierung des Abwesenden gelesen werden, wobei der Aus-

10 Panofsky hat anhand der Rezeption von Poussin die doppelte Bedeutung und auch die unterschiedliche Rezeption des Spruches, der je nach dem, ob der Tote oder der Tod spricht, anders zu verstehen ist, deutlich gemacht. Panofsky 1978, 351 f.

11 Die Spannung zwischen Ordnung und Unordnung wird in der Sekundärliteratur unterschiedlich interpretiert: Wagner-Egelhaaf sieht hierin die beiden Aspekte allegorischer Interpretation, einerseits Ordnung im Sinne metaphorischer Lesbarkeit der metaphysischen Botschaft, andererseits Unordnung als metonymisches Nebeneinander wegen der Arbitrarität der Bildkomponenten: »Ordnung und Unordnung erweisen sich als einander reflektierende und konterkarierende Strukturmuster der Bildkomposition.« Wagner-Egelhaaf 1997, 82 f. Bryson (2003) kommentiert den Widerspruch zwischen der Feinheit der abgebildeten Gegenstände sowie der darstellerischen Sorgfalt und den Spuren des unachtsamen Umgangs, von dem diese Gemälde zeugen: »Die Produktion ist ein feingesponnenes Gewebe, das zwischen Handwerker, Maler und Betrachter verläuft und das durch den Konsum einen Riss erhält.« (131) Bryson verbindet die dadurch entstehende Spannung zwischen Ordnung und Unordnung mit der calvinistischen Theologie, die das Asketische verlangt: Er beobachtet eine Verbindung zwischen dem Grad der Unordnung und dem des Wohlstands, deren moralische Fragwürdigkeit somit unterstrichen wird. Man könnte jedoch auch die Unordnung als Zeichen für die Allgegenwart des Todes deuten; so gesehen ist der freudigste, sorgenfreie Moment kontaminiert durch die Gewissheit des Todes. Auf diese Weise lässt sich der Vanitasgedanke über die im engeren Sinne verstandenen Vanitas-Stilleben hinaus konstatieren.

12 Zu Formen der Absenz in der Kunst, wenn auch nicht direkt zu Stilleben, siehe Ernst 1990.

13 Vgl. Gregory 2004. Bryson (2003) bezeichnet diese Gemälde von Claesz als »Predigten über die Zurückweisung weltlicher Verführung« (125).

druck ›Inszenierung‹ auf die für die Gattung charakteristische Artifizialität bzw. Arrangiertheit verweisen soll.

Die Thematik der Vergänglichkeit, wie sie in der europäischen Vanitastradition des Barock elaboriert wird, basiert auf einer linearen Zeitvorstellung: die Botschaft bedingt eine Zeitachse, nur dann ist sie *lesbar*. Somit ist diesen Bildern eine narrative Struktur inhärent, auch wenn sie stille Gegenstände und keine Helden bzw. Heiligenschicksale abbilden. Die Thematisierung der Spannung zwischen Anwesenheit und Abwesenheit kann einen spielerischen Charakter haben wie in dem Fall der Trompe-l'Œil oder aber Ansporn zu Reflexion und eventuell Quelle einer melancholischen Stimmung sein, weshalb Vanitas-Stilleben oftmals in Melancholie-Darstellungen inkorporiert werden. Wenn jedoch der Tod, über die allgemeingültige Botschaft hinaus, von einem Subjekt als schmerzhafter Verlust empfunden wird, dann bildet die Darstellung des Abwesenden Teil der Trauerarbeit.

In seiner Arbeit über *Trauer und Melancholie* von 1915 stellt Freud die Trauer als eine natürliche Reaktion auf den Verlust eines Liebesobjektes dem Phänomen der Melancholie gegenüber. Trauerarbeit wird als ein langwieriger Prozess beschrieben, während dessen der Trauernde sich von der Realität, die ihm als ›arm und leer‹ erscheint, abwendet, jede andere Tätigkeit, die nicht mit dem verlorenen Objekt zusammenhängt, vernachlässigt und in das Erinnern versinkt, bis ›jede einzelne der Erinnerungen und Erwartungen, in denen die Libido an das Objekt geknüpft war, eingestellt, überbesetzt und an ihr die Lösung der Libido vollzogen worden ist‹ (Bryson 2003, 199). Trauerarbeit wird somit als eine qualvolle Erinnerungsprozedur beschrieben, als ausschließliche Hingabe an das Erinnern, durch die und während derer das verlorene Liebesobjekt *präsent* ist. In gewisser Hinsicht handelt es sich um ein Fortbestehen des verlorenen Objektes, oder anders formuliert: Trauerarbeit kreist um die Präsenz des Abwesenden.

Der Kunsthistoriker Maurice Owen beschäftigt sich mit der Visualisierung von Trauer in der Kunst. Die Versöhnung mit der Realität eines Verlustes findet, so stellt Owen fest, oftmals als Ritual der Wiederherstellung, der Darstellung des verlorenen Objektes, statt: ›[...] some form of reconstructive ritual in which the deceased, who is metaphorically speaking dis-membered from us is re-membered. Through memory and memorialisation the departed are brought back. Not literally, but through some form of re-visualisation.‹ (Owen 2003, 223)

Erinnerung soll also in gewisser Weise das verlorene Objekt wiederherstellen. Durch die Visualisierung von Trauer in der bildenden Kunst gewinnt dieser Prozess eine räumliche Dimension: Owen erklärt in Bezug auf die späthellenistische Malerei, wie durch den Gebrauch der Perspektive ›falsche Türen‹ entstehen und so ein virtueller Raum der Gleichzeitigkeit von Vergangenheit und Gegenwart geschaffen wird, der die Begegnung von Lebenden und Toten zulässt. Auf dieser Ebene kann das verlorene Objekt wiederhergestellt werden als Darstellung des Abwesenden: ›A false door or metaphorical gateway capable of dissolving the physical barriers of time and space, whilst at the same time creating a psychological sense of reunion.‹ (Owen 2003, 228)

Die Darstellung von Trauer in der Literatur oder Kunst soll im Folgenden im Sinne der Freudschen Trauerarbeit verstanden werden, d.h. als eine Prozedur, während derer das verlorene Liebesobjekt aus der Vergangenheit in die Gegenwart der Darstellung geholt wird. Kunst als Trauerarbeit zu erfassen, bedeutet zu zeigen, wie aus der Perspektive des trauernden Subjektes der Text oder das Bild als Orte der Begegnung fungieren,

in denen die Grenzen zwischen Lebenden und Toten außer Kraft gesetzt werden. Dieses Eintauchen in das Andenken ist, wie anhand der hier behandelten Beispiele zu sehen sein wird, mit einem besonderen Umgang mit der Zeit verknüpft, mit der Aufhebung der Linearität.

2. David Bailly: *Stilleben mit Vanitassymbolen*

In Baillys Gemälde *Stilleben mit Vanitassymbolen* von 1651¹⁴ kommen alle traditionellen Requisiten der Gattung vor: Neben den Vanitassymbolen im engeren Sinne (Stunden-glas, erloschene Kerze, Totenkopf, verwelkte Blumen, Spruchband aus dem Kohelet) finden sich Bücher, Notizen, Musikinstrumente, Malerutensilien, Symbole weltlichen Reichtums (Münzen, Perlenkette), Genussmittel (Tabakpfeife, Wein). Dies alles ist auf dem Tisch drapiert, dem Betrachter also in konstruierter Unordnung auf der Horizontalen dargelegt. Die Artifizialität wird durch den Vorhang unterstrichen, der die rechte obere Ecke des Bildes bedeckt, eine geläufige Technik des Illusionismus der Zeit. Dadurch wird signalisiert, dass es sich um eine Zurschaustellung handelt. Über dem Arrangement schweben – Symbole der Vergänglichkeit – Seifenblasen.¹⁵

Es figurieren auffallend viele Kunstobjekte: Neben den ebenfalls zur Gattung gehörenden kunstvollen Weingläsern und Blumenvasen finden sich zwei Skulpturen sowie vier Porträts. Die Darstellung von Artefakten und Kunstobjekten in Stilleben ist nicht selten; dadurch kann die Malerei als jene alles umfassende Kunst präsentiert werden, welche es vermag, Erzeugnisse anderer Künste zu inkorporieren. Der Maler kann außerdem seine handwerkliche Fertigkeit erproben und mit derjenigen der angewandten Künste vergleichen.¹⁶ Besonders sorgfältig ist bei diesem Bild die detaillierte Wiedergabe der unterschiedlichen Materialien: Die besonderen Eigenschaften von Holz, Stoff, Metall, Glas usw. treten deutlich hervor, wodurch die die Gattung kennzeichnende Spannung zwischen metaphysischer Botschaft und materieller Präsenz eintritt.

Bei diesem Stilleben handelt es sich um eine Mischform: Neben dem Tisch sitzt ein junger Mann, ein Selbstbildnis. Der Mann ist nicht passiv, kein weiteres Objekt zur Betrachtung, sondern vollzieht eine Geste. Er schaut den Betrachter an und deutet auf das Porträt eines älteren Mannes, in dem man mühelos dieselbe Person erkennt; die Doppelung wird durch die identische Postur und Kleidung unterstrichen. Darüber hinaus weist dieses Bild weitere Elemente auf, welche die Grenzen der Gattung Stilleben überschreiten: Der Tisch befindet sich nicht auf Augenhöhe des Betrachters, sondern man schaut auf ihn herab; in Verbindung mit dem Hintergrund wird der Tisch somit in den ihn umgebenden Raum eingegliedert. Der Tisch steht außerdem nicht – wie es für die Gattung üblich ist – für sich vor einem dunklen Hintergrund; die

14 David Baillys Bild hängt in Leiden im Stedelijk Museum De Lakenhal.

15 Auch hier gibt es eine zweifache Kodierung: einerseits symbolisieren Seifenblasen auf Grund ihrer Durchsichtigkeit moralische Reinheit, andererseits dient die Oberfläche als Spiegelfläche, wodurch sie zum selbstreferentiellen Zeichen werden. Zur Vieldeutigkeit der Seifenblasen in der Stillebenmalerei siehe Martin 2005, 9 ff.

16 Bryson erörtert am Beispiel Kalfs diese Konkurrenz zwischen der Malerei und den anderen Künsten: »Er will der Malerei eine Stellung als Kunst bzw. Kunsthandwerk sichern, das alle anderen subsumiert.« Bryson 2003, 134 ff.



David Bailly: *Selbstbildnis mit Vanitassymbolen* (1651)
 Öl auf Holz, 65 x 97,5 cm. Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden

dahinter stehende Wand ist sichtbar, genauer gesagt, eine Kante, die das Bild zweiteilt. Die eine Seite der Wand, zum jungen Mann hin, ist hell, die andere ist dunkel. Auf jeder Seite der Wand hängt jeweils eine Zeichnung. Die Horizontale der Tischkante kreuzt die Vertikale des Wandvorsprungs, die sich in dem Kerzenständer wiederholt. Die Kerze steht neben dem Porträt des älteren Künstlers und zwischen ihm und dem Porträt der jüngeren Frau.

Die Eigenart des Bildes von Bailly ergibt sich, so meine These, durch seine narrative Struktur: Die aktive Präsenz des Künstlers, der außerhalb des Stillebens steht und es uns präsentiert, sowie seine Präsenz in zwei chronologischen Momenten, als junger Mann und als älterer Mann, führen eine Erzählinstanz ein, die, wie es scheint, eine persönliche Geschichte erzählt, welche durch die verwendete Symbolik innerhalb der Vanitastradition positioniert wird.

Der junge Mann, sein Porträt und der Totenkopf (das universelle Selbstporträt), bilden eine Diagonale. Diese Verbindung wird durch die Linie des Stockes, den der junge Maler in der Hand hält und die aus dem Bild hinausführt, zusätzlich unterstrichen. Die Botschaft überrascht nicht: Der Hinweis auf die schwindende Jugend und das unausweichliche Ende ist ein Topos der Vanitastradition. Hier jedoch wird das allgemeine *memento mori* auf die Person des Künstlers bezogen: diese Tatsache kann als Demutsgeste des Künstlers interpretiert werden, der sich selber als dem Schicksal ergeben präsentiert (vgl. Martin 2005, 22). Die persönliche Geschichte kann von links nach rechts, als Folge von Vergangenheit – Gegenwart – Zukunft gelesen werden. Dies ist die eine ›Geschichte‹, die dieses Bild buchstäblich inszeniert. Sie entspricht dem Aufbau

vom persönlichen zum allgemeinen Schicksal, wie er etwa in den berühmten Vanitas-Sonetten von Gryphius, *Thränen in schwerer Krankheit*, etc. zu finden ist.

Spätestens die Doppelung des Künstlers macht allerdings auf die Tatsache aufmerksam, dass unter den dargestellten Objekten auffällig viele Paare erscheinen: Zwei Skulpturen, zwei Perlenketten, zwei Bücher, zwei Skizzen, zwei Pokale, zwei Porträts. Dies ist die zweite Geschichte, die dieses Bild erzählt: Zu den Bezügen zur Person des Künstlers zählt ebenfalls das Frauenporträt, das nicht bloß eine Frau in der Blüte ihrer Jugend darstellt und daher als ein ebenso traditionsreicher Topos der Vergänglichkeit in einem Stillleben nicht weiter verwundert, sondern darüber hinaus als ein Jugendporträt der kürzlich verstorbenen Gattin des Künstlers identifiziert werden konnte (vgl. Martin 2005, 20). Die Kerze, die zwischen den zwei Porträts steht, bildet somit auch eine Grenze zwischen Lebenden und Toten, wobei es sich wohl um eine kürzlich gezogene Grenze handelt, da die Kerze noch raucht. Über und hinter dem Tisch, auf dem die gebrauchten Gegenstände von einem Alltagsleben zeugen, sind die Umrisse eines weiteren Frauenbildes zu erkennen. Diesmal nicht als Porträt in einem Rahmen oder an die Wand gepinnt, wirkt es recht geisterhaft. Die Ähnlichkeit zu dem anderen Frauengesicht legt es nahe, auch hierin die Darstellung der Frau des Künstlers zu sehen. Die Skulptur des Heiligen Sebastian – ein Verweis auf die Krankheit – vervollständigt diese zweite Geschichte, die von der Krankheit und dem Tod der Gattin erzählt, aber auch von ihrer Präsenz nach dem Tod: Als Schatten, im Akt des Erinnerns, ist sie in ihrer Abwesenheit präsent. Somit kann man behaupten, dass das Bild den Akt der Erinnerung visualisiert. Es stellt einen Raum dar, eine »falsche Tür« nach Owen, in dem eine Koexistenz von Lebenden und Toten möglich wird.

Die Bewegung auf der Zeitachse, die in diesem Bild vollzogen wird, ist eine doppelte: Als Erinnerung an die Verstorbene handelt es sich um eine Bewegung nach hinten, von der Gegenwart aus in die Vergangenheit. Als Mahnung an den zukünftigen Tod, der Vanitastradition gemäß, skizziert es eine Bewegung nach vorne, von der Gegenwart in die Zukunft.

Besonders interessant wird dieses Bild jedoch, wenn man die Information hinzufügt, dass der Künstler 1651, als er das Bild malte, 67 Jahre alt war. Somit ist das Porträt des älteren Mannes das gegenwärtige Selbstbildnis und die Darstellung des jungen Mannes ist seine Abbildung in der Vergangenheit. Dieser »Betrug« kann als Überheblichkeit des Künstlers gedeutet werden, der mittels seiner Kunst den Zeitablauf aufheben kann, ebenso wie er es auch vermag, Zeit anzuhalten, was etwa anhand des vom Tische fallenden Papiers demonstriert wird.¹⁷

Diese Beobachtung verändert allerdings die Perspektive: Die Gegenwart wird hier als Zukunft der Vergangenheit inszeniert. Eine derartige Verschiebung des Standpunktes hat als Ergebnis die Projektion eines gegenwärtigen Geschehens in die Zukunft. Das Geschehen aber, um das dieses Bild kreist (alles deutet darauf hin), ist der Tod der Frau. Die Tatsache des Todes, die abstrakte Abwesenheit, wird hier als konkreter Verlust erfahren, weshalb das Bild als Ausdruck von Trauer gelesen werden kann. Die chronologische Inversion schafft einen Raum, in dem die schmerzliche Gegenwart aufgehoben wird, in dem der Verlust noch nicht geschehen ist, auch wenn alles (durch die zahlrei-

17 Dies ist die Interpretation von Martin, dessen detaillierter Analyse des Bildes meine Arbeit viel zu verdanken hat. Martin kommentiert jedoch nicht die zeitliche Umkehrung und die damit zusammenhängende Veränderung der Perspektive. Vgl. Martin 2005, 22.

chen Vanitassymbole unterstrichen) auf seine Unausweichlichkeit hindeutet. Die Kunst vermag diesen Raum zu schaffen, setzt sich über die Zeitabfolge hinweg und visualisiert die Anwesenheit der Abwesenden. Es wird so möglich, in die anwesende Abwesenheit einzutauchen bis der Verlust akzeptiert werden kann und die Trauerarbeit vollendet ist.

3. Anna Seghers: *Der Ausflug der toten Mädchen*

Sie feiern nicht, die Zeiten, und nicht müßig rollen sie hinweg
über unser empfindendes Leben: Sie wirken im Geiste seltsame Dinge.
Augustinus: *Bekenntnisse* IV (8,13)

In der zahlreichen Sekundärliteratur zu Anna Seghers *Der Ausflug der toten Mädchen* (1963)¹⁸ wird gerne auf die autobiografischen Aspekte der 1943/44 im mexikanischen Exil geschriebenen Erzählung verwiesen, zumal sie eine Seltenheit im Werk Seghers darstellen (vgl. Doane 2003, sowie Hilzinger 1996). Die Besonderheit des Textes ist jedoch kaum auf seinen autobiografischen Wert zurückzuführen, sondern auf die Tatsache, dass hier das Porträt einer Generation entworfen wird, weshalb auch die Erzählerin in erster Linie nicht als das Objekt der Darstellung, sondern als Chronistin fungiert. Die historischen Umstände ihrer Entstehung sind daher notwendig für das Verständnis dieser Erzählung, die sich als Reaktion und Reflexion auf das Phänomen des Nationalsozialismus präsentiert.

Die Erzählung beginnt in medias res und lediglich einige verstreute Bemerkungen ermöglichen es dem Leser, die Vorgeschichte der Erzählerin zu rekonstruieren, die, von den Nazis verfolgt, nach Mexiko geflohen ist. Geschwächt von einer schweren Krankheit, die zu ihren sonstigen Strapazen hinzukam, fällt es ihr schwer, sich an ihre neue Umgebung zu gewöhnen. Mit dem ersten Satz wird offensichtlich die Frage nach ihrer Herkunft beantwortet: »Nein, von viel weiter her. Aus Europa.« Der Mann sah mich lächelnd an, als ob ich erwidert hätte: »Vom Mond.« (207) Auf diese Weise wird direkt zu Beginn das Fremdsein der Erzählerin thematisiert, fürs Erste als geografische Entfernung von dem, was für sie Heimat ist. Mexiko wird als der Gegenpol zu dem vom Krieg aufgewühlten Europas dargestellt, als das absolut Andere, unzerstört und unschuldig, jedoch auch unbeteiligt und desinteressiert. Die Landschaft spiegelt die Einsamkeit der Erzählerin wider, das grelle Licht schmerzt sie. Es wird bald deutlich, dass die Entfernung von der Heimat auch eine zeitliche Dimension umfasst, da alles, was mit ihr verbunden ist und jetzt Gegenstand der Sehnsucht darstellt, für immer verloren ist.¹⁹ Die eigentliche Handlung setzt ein, als die Erzählerin bei einem Spaziergang einen Ort aufsucht, der seit dem Vortag bereits ihre Aufmerksamkeit auf sich gezogen hatte. Sie wundert sich selber über diese Neugierde, denn, wie sie bezeichnenderweise sagt, »es gab nur noch eine einzige Unternehmung, die mich anspornen konnte: die Heim-

18 Anna Seghers 1963. Alle Zitate stammen aus dieser Ausgabe, auf welche die Seitenzahlen in Klammer verweisen.

19 »Ich hatte sogar, als ich krank und besinnungslos lag, manchmal auf jenen alten, frühen Namen gehofft, doch der Name blieb verloren, vor dem ich in Selbsttäuschung glaubte, er könnte mich wieder gesund machen, jung, lustig, bereit zu dem alten Leben mit den alten Gefährten, das unwiederbringlich verloren war.« (209)

fahrt.« (208) Auf diese Weise wird das Geschehen vorweggenommen: Durch ein halb verfallenes Tor kommt sie in einen Garten und befindet sich am Rhein, inmitten eines Schulausfluges, an dem sie selber als Schülerin teilnimmt. Die Notwendigkeit zu trauern, sich der Erinnerung an die verlorene Heimat hinzugeben, wird somit als der Motor für das Eintauchen in die Vergangenheit angegeben.²⁰

Es handelt sich um einen Schulausflug, der vor dem Ausbruch des ersten Weltkrieges stattgefunden hatte, wobei durch die Erzählperspektive auf die zeitliche Distanz aufmerksam gemacht wird. Da die eigene Vergangenheit der Erzählerin, d.h. die Erfahrung des ersten Weltkrieges sowie des Nationalsozialismus, die unausweichliche Zukunft all jener darstellt, die in diesem Garten versammelt sind, ist sie in der Lage, all dem, was sich um sie abspielt, die nachfolgenden Ereignisse gegenüberzustellen. Die heitere Zusammenkunft, die idyllische Landschaft, die harmonische Stimmung eines gelungenen Ausfluges werden durch viele Einzelheiten hervorgehoben, wodurch der Kontrast zu Grausamkeit und Zerstörung der bevorstehenden Kriege stärker wird. Das Wissen um das spätere Schicksal der Mädchen »verseucht« den Blick der Erzählerin und wirft einen Schatten auf den sonnigen Nachmittag des Schulausfluges. Aus dieser Perspektive erscheint die unbeschwerte Freundschaft der Mädchen gekünstelt und unecht. Die Verzerrung der idyllischen Szenerie durch die zeitliche Distanz wird besonders deutlich, wenn die Erzählerin sich darüber wundert, dass weder das Verhalten der Mädchen Zeichen des kommenden Verrats aufweist, noch in den Gesichtern und Körpern Spuren der zukünftigen Folter zu erkennen sind.²¹

Der Schulausflug, die Rheinlandschaft, das Elternhaus stehen für all das, was unwiederbringlich verloren ist, und so ist der Prozess des Erinnerns Teil der Trauerarbeit um den Verlust. Dieses Eintauchen in die Erinnerungen schafft eine Distanz zur schmerzlichen Gegenwart, weshalb es eine belebende und heilsame Wirkung auf die Erzählerin hat.²² Der Verlust wird für die Dauer dieser Zeitreise rückgängig gemacht und das erzählende Subjekt ist zugleich diejenige Person, die den Verlust bezeugt und erlitten hat.²³ Die Gegenwart mit der emotionalen Last der Trauer ist der Erzählerin zwar präsent, doch aus der Perspektive des Schulausfluges nimmt sie einen unwirklichen Charakter an.²⁴ Mit dem Fortschreiten der Erzählung und dem Abklingen des Ausfluges überlagern allmählich die Erinnerungen/die Bilder der Vernichtung jene des Friedens,

20 Weniger kann ich der Interpretation von Doane folgen, die in der »Verjüngung der Erzählerin die Manifestation der regenerativen Kräfte, die die zwischenmenschlichen Beziehungen erneuern«, sieht. Doane 2003, 295.

21 Vgl. etwa: »Ich wunderte mich zugleich, wieso man Lenis Gesicht keine Spur von den grimmigen Vorfällen anmerkte, die ihr Leben verdorben hatten. Ihr Gesicht war so glatt und blank wie ein frischer Apfel, und nicht der geringste Rest war darin, nicht die geringste Narbe von den Schlägen, die ihr die Gestapo bei der Verhaftung versetzt hatte [...]«. (210)

22 »Der eine Tag Schulausflug schien mir alles zugleich entfernt und zurückgeschenkt zu haben.« (231) »Je mehr und je länger ich um mich sah, desto freier konnte ich atmen, desto rascher füllte sich mein Herz mit Heiterkeit. Denn fast unmerklich verflüchtigte sich der schwere Druck von Trübsinn, der auf jedem Atemzug gelegen hatte. Bei dem bloßen Anblick des weichen, hügeligen Landes, gedieh die Lebensfreude und Heiterkeit statt der Schwermut aus dem Blut selbst, wie ein bestimmtes Korn aus einer bestimmten Luft und Erde.« (214)

23 »Dann verstand ich klar, die Christophkirche konnte unmöglich bei einem nächtlichen Fliegerangriff zerstört worden sein, denn wir hörten ihr Abendläuten. Ich hatte mich überhaupt umsonst gegraut, auf diesem Weg heimzugehen, weil sich mir im Gedächtnis festgehakt hatte, dieser mittlere Stadtstreifen sei völlig von Bomben zerstört.« (232)

und als die Erzählerin schließlich nach Hause geht, fallen die zwei Zeiten zusammen.²⁵ Die körperliche Erschöpfung, die dem Mädchen nicht erlaubt, die wenigen Stufen zur väterlichen Wohnung zu bewältigen, bedeutet die Rückkehr in die Wirklichkeit Mexikos, den Sieg der Realität. Das Licht, die Farben sind wieder fremd und die Erzählerin beschließt (so endet die Erzählung), den »Auftrag« ihrer Lehrerin zu befolgen, »den Schulausflug sorgfältig zu beschreiben.« (238)

In Seghers' Text nimmt die Erinnerung die Form einer bildlichen Rekonstruktion der Vergangenheit an, die der Erzählerin realer vorkommt, als die sie umgebende Wirklichkeit. Durch die nachträgliche Erzählperspektive wird eine Insel im Zeitfluss, eine »falsche Tür« nach Owen geschaffen, die eine Begegnung zwischen Lebenden und Toten erlaubt. Für den Zeitraum der Begegnung befindet sich die Tatsache des Todes sozusagen in der Schwebe,²⁶ das Subjekt hat die Möglichkeit, den Verlust zu erzählen, um sich dann dem Leben zuzuwenden zu können. Die Prozedur der Erinnerung an sich ist also heilsam; sie setzt Kräfte frei, die in neue Tätigkeiten investiert werden können, von der schriftstellerischen Tätigkeit hin zum Aufbau der zerstörten Heimat.²⁷ Somit stellt dieser Text ein Beispiel dar für eine Poetik, die sich, um die traumatische Vergangenheit zu bewältigen, für das Erzählen entscheidet und nicht für das Schweigen.

Bei der Rekonstruktion der Vergangenheit in Seghers Text wird, wie wir gesehen haben, die nachträgliche Perspektive besonders hervorgehoben. Die spezielle Färbung, welche den so entstandenen Bildern anhaftet, hängt mit dem Wissen um die Unausweichlichkeit des Todes zusammen. Deshalb scheint es gerechtfertigt, diese Erzählung vor dem Hintergrund der Vanitastradition zu untersuchen:

Die Beschreibung des Ausfluges zeichnet sich durch eine starke Bildlichkeit aus; der Blick der Erzählerin schweift über die Rheinlandschaft und entwirft das Gemälde der Ausflugsgesellschaft. Allerdings handelt es sich um ein Bild, das als Vanitasgemälde gelesen werden kann, da die alltäglichste Einzelheit auf den zukünftigen Tod verweist, oftmals mit grausamer Direktheit:

Jetzt kam Otto Fresenius, dem ein Geschöß im ersten Weltkrieg den Bauch zerreißen sollte, von seiner Liebe angespornt, als erster über den Landungssteg auf den Wirtzgarten zu. (221)

Während die Else, fest und rund wie ein Knödelchen, durch nichts anderes zu zersplittern als durch eine Bombe (bei dem englischen Fliegerangriff) in ihre Mädchenreihe hinein-sprang. (225)

24 »[...] so dass alle Reisen über unendliche Meere von einem Kontinent zum anderen verblassten und abenteuerlich wurden, wie Kinderträume.« (228)

25 »Wie jung sie doch aussah, die Mutter, viel jünger als ich. Wie dunkel ihr glattes Haar war, mit meinem verglichen. Meins wurde ja schon bald grau, während durch ihres noch keine sichtbaren grauen Strähnen liefen.« (236)

26 Es handelt sich um einen Zwischenzustand, vergleichbar mit dem in der bekannten Erzählung von Borges: Ich beziehe mich auf den Text *El milagro secreto* von 1942 aus der Sammlung *Ficciones* (1944): Gott schenkt, indem er die tödliche Kugel in der Luft erstarren lässt, dem zum Tode verurteilten Schriftsteller ein Jahr, so dass er im Geiste seinen Roman zu Ende schreiben kann.

27 In der Sekundärliteratur wird unter Verweisen auf politische Stellungnahmen und Briefauszügen der politisch-didaktische Aspekt des Textes hervorgehoben, dessen erzählerisches Konzept »die Umerziehung der Leser im nachfaschistischen Deutschland« sei. Siehe Hilzinger 1990, 1580ff. Ähnlich argumentiert auch Schlossbauer, wenn er schreibt: »Denn aus der Essenz des Erinnernten gilt es nun, eine neue Heimat zu schaffen.« Schlossbauer 1994, 597.

Denn in dem Ort ihrer [Idas] neuen Tätigkeit schlug eine Bombe ein, die Freunde und Feinde zerknallte und natürlich auch ihren Lockenkopf, über den jetzt noch einmal Lore fuhr mit fünf manikürten Fingern, wie nur sie allein in der Klasse welche hatte. (218)

In der Vanitastradition, sei es bei Stillleben, sei es bei Texten wie z.B. Barocksonetten über die Eitelkeit, wird der unausweichliche Tod aus der Perspektive desjenigen beschrieben, der von der Gegenwart ausgehend eine Gewissheit in Bezug auf die Zukunft äußert. Die Bewegung auf der Zeitachse ist also linear, es handelt sich um eine Teleologie. Im Falle der Erzählung von Seghers wird die Abfolge nach dem Vanitas-Schema ›heute Leben – morgen Tod‹ entfaltet, jedoch als Rückblick, da der Erzählerstandpunkt in der Zukunft liegt. Man kann somit von einem invertierten *memento mori* sprechen, bei dem die Gewissheit des Todes nicht auf die Zukunft, sondern auf die Vergangenheit projiziert wird.²⁸

Vor dem Hintergrund der Vanitastradition tritt ein weiterer Aspekt deutlich hervor: In der Kunst des *memento mori* wird der Tod als das unumgängliche Schicksal sowohl auf persönlicher wie auch auf kollektiver Ebene eines jeden Lebewesens präsentiert. Die melancholische Stimmung resultiert aus dem Wissen um die Unumgänglichkeit dieser linearen Entwicklung. Im Falle der Erzählung jedoch handelt es sich um den Tod im Kontext der zwei Weltkriege, der somit als ein gerade nicht natürlicher und eher unerwarteter Tod beschrieben wird; der Bezug zur Vanitastradition unterstreicht die Absurdität der Kriegserfahrung, durch die, wie der Text an mehreren Stellen betont, die natürliche Reihenfolge der Generationen außer Kraft gesetzt worden ist.²⁹

Schließlich ist auch der Gestus des Wissenden, auf den diese Erzählung gründet, typisch für die Vanitastradition:³⁰ Die Erzählerin weiß als Einzige um das tragische Schicksal der hier versammelten Mädchen, das sich zum Zeitpunkt der Erzählung bereits vollzogen hat. Es handelt sich um ein Wissen, das dem fröhlichen Bild des Ausflugs einen tragischen Anstrich gibt: Das Wissen um den Tod wirft seinen langen Schatten auf die Vergangenheit und verwandelt die Idylle³¹ in ein Vanitasgemälde.

Der Vanitas-Gedanke basiert auf einer teleologischen Struktur, aus der die Dringlichkeit der Botschaft resultiert und daher auch seine Überzeugungskraft: Sowohl die Erzählerinstanz als auch der Betrachter der entsprechenden Dichtungen oder Gemälde befinden sich an einem Punkt der Gegenwart, von dem aus die Zukunft betrachtet

28 So gesehen handelt es sich um eine chronologische Inversion, welche an der Teleologie des *memento mori* lesbar wird, und weniger um die »Aufhebung der Eindimensionalität der Realzeit zugunsten einer polyphonen Zeitstruktur«, wie es Schlossbauer beschreibt. Schlossbauer 1994, 581.

29 M. E. wird durch die Gegenüberstellung von Gegenwart und Vergangenheit die Drastik der Zerstörung gesteigert und wohl kaum in ihrer Wirkung gemildert, wie Schlossbauer argumentiert: »Die lebendige Vergegenwärtigung der noch heilen Kinderwelt vermag die kommende Katastrophe des Nationalsozialismus zu relativieren.« Schlossbauer 1994, 582.

30 Es handelt sich m. E. um dieselbe Haltung, die Pauen in Bezug auf die Pessimismus-Tradition herausarbeitet; Pauen spricht von der »Selbstinszenierung des Erkennenden« bzw. dem »Heroismus der Erkenntnis«, der nicht vor der Wahrheit zurückschreckt und bereit ist, jede Illusion zu bekämpfen. Pauen 1997, 37 sowie 98.

31 Schlossbauer konstatiert den idyllischen Charakter der hier beschriebenen Reinlandschaft und kommt zum Schluss, dass das »Übermaß an Stilisierung auf die Dauer einen verfremdenden Effekt hat.« Schlossbauer 1994, 587 ff.

wird. Dieser Blickwinkel erlaubt Ersterem, dem Wissenden, die Ankündigung und Letzterem, dem Leser bzw. Betrachter, die Bewusstwerdung der Unumgänglichkeit des Todes. Was geschieht jedoch, wenn der Moment der Erzählung an einen zukünftigen Punkt auf die Zeitachse gesetzt wird, wenn der Tod also nicht am Ende, sondern am Anfang des Erzählens steht und als sein Motor fungiert? Der Tod wird dann als die Zukunft der Vergangenheit präsentiert, als eine Gewissheit, die sich in beide Richtungen auf der Zeitachse projizieren lässt. Der Text von Seghers wie auch das Bild von Bailly kreisen um die Erfahrung von Verlust; ihre narrative Struktur setzt die Erinnerung als Bewegkraft ein, um in die Vergangenheit einzutauchen, einen Raum der Begegnung zu kreieren und so das verlorene Objekt wiederherzustellen. In diesem Sinne kann dieses Erzählen als Trauerarbeit verstanden werden.

In beiden Fällen kontaminiert das Wissen um den Verlust die alltäglichen, heiteren Einzelheiten der Komposition. Die Thematisierung von Endlichkeit in diesen Texten erlaubt es, sie zur europäischen Vanitastradition in Beziehung zu setzen: Der Tod ist omnipräsent und der jeweilige Text bzw. das jeweilige Bild fungiert als Mahnung, als *memento mori*, bei dem die Stimme des Wissenden aus der Zukunft kommt. Unter dem Aspekt von Präsenz betrachtet, handelt es sich um eine doppelte Bewegung: einerseits wird das Vergangene, Verlorene in die Gegenwart der Darstellung geholt, andererseits wird die Darstellung des Wissens um die Zukunft, der Unausweichlichkeit des Todes, überschattet. In diesem Sinne sind sie, die Novelle wie das Gemälde, Inszenierungen von Abwesenheit.

Bibliografie

- Barthes, Roland: Die helle Kammer. Frankfurt a.M. 1989 (franz. Orig. 1980).
- Baudrillard, Jean: The trompe-l'œil. In: Bryson, Norman (Hg.): Calligram. Cambridge 1988, 53–62.
- Borges, Jorge Luis: El milargo secreto. In: Ders. Obras Completas. Bd. I. Barcelona 1996, 508–513.
- Borsò, Vittoria: Ritual und Inszenierung im spanischen Barock. In: Hülsen-Esch, Andrea von (Hg.): Inszenierung und Ritual in Mittelalter und Renaissance. Düsseldorf 2005, 293–322.
- Bryson, Norman: Stilleben. Das Übersehene in der Malerei. München 2003.
- Doane, Heike A.: Die wiedergewonnene Identität: Zur Funktion der Erinnerung in Anna Seghers Erzählung *Der Ausflug der toten Mädchen*. In: Schreckenberger, Helga (Hg.): Ästhetiken des Exils. Frankfurt a.M. 2003, 287–300.
- Ernst, Wolfgang: Absenz. In: Barck, Karlheinz (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 1. Stuttgart, Weimar 1990, 1–16.
- Gombrich, Ernst: Das Stilleben in der europäischen Kunst. In: Ders.: Meditationen über ein Steckenpferd. Wien 1973, 149–163.
- Gregory, Henry: Eine schmackhafte Mahlzeit: Erzählerisches und Bedeutsames in Pieter Claesz' Stilleben. In: Biesboer, Pieter: Pieter Claesz, Stilleben. Stuttgart 2004, 97–112.
- Grimm, Claus: Stilleben. Die niederländischen und deutschen Meister. Stuttgart, Zürich 1993.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz. Frankfurt a.M. 2004.
- Hilzinger, Sonja: Anna Seghers: Der Ausflug der toten Mädchen. In: Erzählungen des 20. Jahrhunderts. Bd. 2. Stuttgart 1996, 30–40.
- Hilzinger, Sonja: Im Spannungsfeld zwischen Exil und Heimkehr. In: Weimarer Beiträge, Bd.

- 36, H. 10 (1990), 1572-81.
- Kloek, Wouter: The Magic of Still Life. In: Chong, Alan. u. Kloeg, Wouter (Hg.): Still-Life Paintings from the Netherlands 1550-1720. Amsterdam 1999, 39-49.
- König, Eberhard (Hg.): Stilleben. Berlin 1996.
- Martin, Wayne: Bubbles and Skulls: The Phenomenological Structure of Self-Consciousness in Dutch Still Life Painting. In: Hubert L. Dreyfus und Mark Wrathall (Hg.): The Blackwell Companion to Phenomenology and Existentialism. Oxford 2005.
- Owen, Maurice: The false Door. In: Revista Brasileira de Sociologia da Emoção. Bd. 2, H. 5 (2003), 222-228.
- Panofsky, Erwin: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Köln 1978.
- Pauen, Manfred: Pessimismus. Berlin 1997.
- Schlossbauer, Frank: Schreiben als Erinnern, Sehen als Schau. Anna Seghers *Der Ausflug der toten Mädchen* zwischen Requiem und Utopie. In: Zeitschrift für deutsche Philologie, Bd. 113 (1994), 578-597.
- Seghers, Anna: Der Ausflug der toten Mädchen. In: Dies.: Erzählungen. Berlin 1963.
- Wagner-Egelhaaf, Martina: Die Melancholie der Literatur: Diskursgeschichte und Textfiguration. Stuttgart, Weimar 1997.