

# MEDIEN KOMPARA RATISTIK

Beiträge zur  
Vergleichenden Medienwissenschaft

1 / 2019

AISTHESIS VERLAG

*Wissenschaftlicher Beirat:*

Lorenz Engell (Weimar), Jörn Glasenapp (Bamberg), Vinzenz Hedinger (Frankfurt a. M.), Jochen Hörisch (Mannheim), Angela Keppler (Mannheim), Andreas Mahler (Berlin), Ruth Mayer (Hannover), Nicolas Pethes (Köln), Jens Schröter (Bonn), Linda Simonis (Bochum), Uwe Wirth (Gießen), Sandro Zanetti (Zürich)

Das Periodical *Medienkomparatistik* eröffnet ein neues Forum für vergleichende Medienwissenschaft. Das Zusammenwirken unterschiedlicher Medien und verschiedener medialer Praktiken spielt nicht nur in der gegenwärtigen Alltagswelt eine zunehmend bedeutende Rolle. Vielmehr hat sich in den letzten Jahren, ausgehend von den literatur-, kunst-, und medienwissenschaftlichen Einzeldisziplinen ein fächerübergreifendes Diskussionsfeld herausgebildet, das sich gezielt Fragen des Medienvergleichs und der Interferenz von Medien widmet. Dieser interdisziplinäre Forschungsbereich erlebt derzeit in den Kulturwissenschaften eine erstaunliche Konjunktur. Neben der vergleichenden Methodologie als wichtige heuristische Grundlage besteht eine weitere Zielsetzung der Medienkomparatistik darin, allgemeine Kriterien zur systematischen Erfassung der einzelnen Medien zu entwickeln und ihre jeweiligen Operationsleistungen in sich wandelnden kulturellen Kontexten zu erkunden. Dabei soll ein weites Spektrum medialer Formen und Verfahren einbezogen werden, das von analogen und digitalen Bild- und Schriftmedien über dispositive Anordnungen bis hin zu diskursiven Wissensformationen reicht.

Welche spezifischen Eigenschaften zeichnen einzelne Medien aus, was trennt und was verbindet sie? Welche produktiven Austauschbeziehungen ergeben sich aus medialen Konkurrenzen und Konvergenzen? Wie lassen sich historische Transformationen medialer Praktiken und Ästhetiken erfassen? Wie können mediale Verhältnisbestimmungen medientheoretisch neu konturiert werden?

Das Periodical erscheint zunächst jährlich in einem Band von ca. 200 Seiten. Da es in einem interdisziplinären Forschungsbereich angesiedelt ist, richtet es sich an verschiedene kulturwissenschaftliche Fachgruppen, wie zum Beispiel Komparatistik, Medienwissenschaft, Kunstgeschichte sowie einzelne Philologien wie Anglistik, Germanistik, Romanistik etc.

# Medienkomparatistik

Beiträge zur  
Vergleichenden Medienwissenschaft

1. Jahrgang, Heft 1

2019

Herausgegeben von  
Lisa Gotto und Annette Simonis

AISTHESIS VERLAG

---

Bielefeld 2019

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

[Als Print-Ausgabe: 2019, ISBN 978-3-8498-1336-9]

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2019

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Satz: Germano Wallmann, [www.geisterwort.de](http://www.geisterwort.de)

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1371-0

ISSN 2627-1591

[www.aisthesis.de](http://www.aisthesis.de)

Monika Class (Mainz)

## Einblicke in die medialen Zwischenräume von *Wide Sargasso Sea*

*Wide Sargasso Sea* (*Die weite Sargassosee*) legt Leserinnen und Lesern nahe, den verbalen Text zu visualisieren.<sup>1</sup> Vor dem inneren Auge der Leserinnen und Leser erscheint Antoinette, Tochter des verstorbenen Sklavenhalters Cosway, die sich auf der verwilderten Zuckerplantage Coulibri lieber die Beine am Messergras zerschneidet, als in der Gesellschaft Gleichaltriger beschimpft und beleidigt zu werden.<sup>2</sup> Bildlichkeit wie diese regt an zur Hinterfragung hegemonialer Strukturen von Zentrum und Peripherie, Eigen und Fremd, Täter und Opfer. Denn der Roman richtet die visuelle Vorstellung der Leserinnen und Leser auf komplexe Signifikationsprozesse, die über binäre Oppositionspaare hinauslaufen und zwar auf ein räumlich-zeitliches Zwischenstadium, welches im Sinne von Homi K. Bhabhas Theorie sowohl Identität wie Differenz, Vergangenheit wie Gegenwart, Innen wie Außen, Einbeziehung wie Ausgrenzung stiftet.<sup>3</sup>

Der 1966 erschienene Roman der anglo-karibischen Autorin Jean Rhys gilt als Wegbereiter für (post-)moderne und postkoloniale Literatur. Darin verlagert Rhys die Vorgeschichte von Charlotte Brontës *Jane Eyre* in die Karibik in der Zeit nach der Abschaffung der Sklaverei im Britischen Weltreich (1832). Erzählt werden zwei der drei Teile des Romans aus der Perspektive der angeblich verrückten, karibischen Gefangenen auf Brontës fiktivem Dachboden des englischen Herrenhauses Thornfield. *Wide Sargasso Sea* stellt Brontës Nebenfigur ins Zentrum der Handlung und erzählt, wie das vitale Mädchen Antoinette Cosway in die gespensterhafte Bertha Mason degeneriert. Der zweite Teil fokalisiert durch die sogenannte „Rochesterfigur“. Die koloniale Sichtweise dieser Figur vermittelt der Leserschaft vor allem die äußere Verwandlung Antoinettes. Dabei handelt es sich um den mittellosen englischen Aristokraten, an den der Stiefvater (Mr. Mason) Antoinette für eine Mitgift von 30 000 Pfund Sterling verschachert. Dieser Engländer ähnelt Rochester in *Jane Eyre* und bleibt bezeichnenderweise namenlos, denn diese Namenlosigkeit unterbindet sowohl den Erhalt des Patronyms wie auch seine Individualität.<sup>4</sup> Somit setzt sich *Wide Sargasso Sea* kritisch mit *Jane Eyre* auseinander. Seit den 1980er Jahren zählt *Wide Sargasso Sea* deswegen auch als wichtiger Beitrag zur feministischen

---

1 Visualisierung bezeichnet hier die Produktion visueller Vorstellungen durch den Lese-  
prozess. Vgl. Renate Brosch. „Experiencing Narratives: Default and Vivid Modes of  
Visualization.“ *Poetics Today* 38.2 (2017): S. 255-72, S. 256.

2 Vgl. Jean Rhys. *Wide Sargasso Sea*. Hg. Judith Raiskin. New York: Norton Critical  
Editions, (1966) 1999, S. 16.

3 Vgl. Homi K Bhabha. *Die Verortung der Kultur*. Übersetz. Michael Schiffmann und  
Jürgen Freudl. Studien zur Inter- und Multikultur. Hg. Elisabeth Bronfen et. al. Tübingen:  
Stauffenburg, 2000, S. 27.

4 Vgl. Gayatri Chakravorty Spivak. „Three Women’s Texts and a Critique of Imperial-  
ism.“ *Critical Inquiry* 2.1 (1985): S. 243-61, S. 252.

Literatur.<sup>5</sup> Entscheidend für die Anknüpfung der feministischen an die postkoloniale Rezeption von *Wide Sargasso Sea* war die Intervention von Gayatri C. Spivak, die ein einflussreiches Korrektiv zu Gilberts und Gubars *Madwoman in the Attic* bot.<sup>6</sup> Durch den expliziten Bezug auf *Wide Sargasso Sea* wurde Spivaks Aufsatz „Three Women’s Texts“ richtungsweisend für Brontëstudien: Diese setzen sich seither intensiv mit der Kolonialvergangenheit des britischen Weltreichs und Sklaverei auseinander. In der Tat scheint es, als ob anglophone Studien die Werke Brontës in den letzten Jahren teilweise durch die Linse von *Wide Sargasso Sea* läsen.<sup>7</sup> Wie Helen Tiffin betont, ist Rhys’ Roman maßgebend für ein dynamisches Rezeptionsmodell. Tiffin nennt es den „kanonischen Gegendiskurs“ (canonical counter-discourse).<sup>8</sup> Dieser verbindet Ablehnung mit Anlehnung, reflektiert die eigene Position kritisch und entwickelt sie weiter. Diese rezipierende wie emanzipatorische Dynamik trifft auch auf das Verhältnis der Kopräsenz von Bild und Text in *Jane Eyre* und *Wide Sargasso Sea* zu. Besteht doch auch ein Wesensmerkmal der viktorianischen Vorlage bekanntermaßen aus einem bildlichen Erzählverfahren: Die Wirkung von *Jane Eyre* hängt hauptsächlich von den Assoziationen der Rezipientinnen und Rezipienten ab, das heißt nicht von der „mechanischen Zusammensetzung“ der Handlung, sondern von „Bildlichkeit und Symbolismus“.<sup>9</sup> *Wide Sargasso Sea* setzt sich vor allem mit dem rassistischen Vermächtnis von Brontës Bestialisierung der karibischen Fremden Bertha Mason auseinander und entwickelt dabei eigene medienreflexive Verfahren.<sup>10</sup>

Dieser Aufsatz untersucht die Frage, welche Rolle die verdeckte Kopräsenz visueller Medien in Rhys’ Roman bei der zunehmenden Desorientierung und De-plazierung der Hauptfigur spielt. Mithin nimmt sich dieser Aufsatz vor zu zeigen, wie mediale Spannungsfelder zwischen Text und Bild in *Wide Sargasso*

5 Vgl. Liedeke Plate. *Transforming Memories in Contemporary Women’s Rewriting*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011, S. 114 und Cristina-Georgiana Voicu. *Exploring Cultural Identities in Jean Rhys’ Fiction*. Berlin: De Gruyter, 2014, S. 74.

6 Vgl. Spivak, S. 248 und Sandra M. Gilbert und Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination*. 2. Aufl. New Haven: Yale University Press, (1979) 2000, S. 336-72.

7 Vgl. Susan Meyer. *Imperialism at Home: Race and Victorian Women’s Fiction*. London: Cornell University Press, 1996; Carol Margaret Davison. „Burning Down the Master’s (Prison)-House: Revolution and Revelation in Colonial and Postcolonial Female Gothic.“ *Empire and the Gothic: The Politics of Genre*. Hg. Andrew Smith und William Hughes. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003. S. 136-54; Julia Sun-Joo Lee. „The (Slave) Narrative of ‚Jane Eyre‘.“ *Victorian Literature and Culture* 36.2 (2008): S. 317-29 und Patricia McKee. „Racial Strategies in *Jane Eyre*.“ *Victorian Literature and Culture* 37.1 (2009): S. 67-83.

8 Helen Tiffin. „Post-Colonial Literatures and Counter-Discourse.“ *Kunapipi* 9.3 (1987): S. 17-34, S. 17.

9 Meine Übersetzung von Queenie Dorothy Leavis zitiert in Davison, S. 139.

10 Vgl. „But I [Jean Rhys], reading it [*Jane Eyre*] later, and often, was vexed at her portrait of the ‚paper tiger‘ lunatic, the all wrong creole scenes, and above all by the real cruelty of Mr Rochester.“ Rhys’ Brief an Mr Windham vom 14. April 1964 in Rhys, S. 139.

*Sea* die Grenzen aufrührerischer und dazwischen liegender Existenzen reflektieren.<sup>11</sup> Konkret erzeugt der Roman eine Innen- und Außensicht von Antoinettes Metamorphose. Rhys' medienreflexive Verfahren in *Wide Sargasso Sea*, so lautet die These, versinnbildlichen Antoinettes leiblichen Zerfall. Obwohl verbale Texte eigentlich die Wesenseigenschaft des Leibs nicht fassen können<sup>12</sup>, vermag *Wide Sargasso Sea* mit Hilfe von verdeckter Intermedialität (von Bild und Wort) in der wechselnd homodiegetischen Erzählung das leibliche Erleben Antoinettes in der Form ihres zunehmenden Wahrnehmungs- und Sichtbarkeitsverlusts zu evozieren.<sup>13</sup> Das Spannungsverhältnis von Bild und Wort im Roman legt den Leserinnen und Lesern im Zuge dieser ästhetischen Psychologisierung eine stete Weiterdifferenzierung nahe, welche Ambiguität vor Eindeutigkeit und Dissens vor Konsens setzt.

Die *postcolonial studies* haben sich bisher bezüglich der ikonischen Dimension in Rhys' Werken entweder auf die Konstruktion des räumlichen Heims<sup>14</sup> oder auf die Verortung karibischer Tropen konzentriert.<sup>15</sup> Diese Zusammenhänge im Einzelwerk *Wide Sargasso Sea* unter dem Gesichtspunkt der verdeckten Intermedialität zu erschließen, blieb bisher noch aus, obwohl das heterogene Feld der Intermedialität ein besonders „vielsprechendes und belebendes“ Forschungsgebiet der *postcolonial studies* darstellt.<sup>16</sup> Aus den Synergien der Theoreme von *postcolonial studies* und Intermedialität ergeben sich nämlich Einblicke in die unausgesprochenen und unsichtbaren Erfahrungen von Frauen und ethnischen Minderheiten, die *Wide Sargasso Sea* vermittelt und politisiert. Diese Komplementarität von Intermedialitätsforschung und *postcolonial studies* beruht beidseitig auf einem gewissen Maß an begrifflicher Durchlässigkeit. Die Begriffe

11 Vgl. Bhabha, S. 27.

12 Vgl. David Hillman und Ulrika Maude. „Introduction.“ *The Cambridge Companion to the Body in Literature*. Hg. David Hillman und Ulrika Maude. Cambridge Companions to Literature. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. S. 1-9, S. 6.

13 Vgl. Maurice Merleau-Ponty. *Das Auge und der Geist: Philosophische Essays*. Übersetzt. Hans Werner Arndt. Philosophische Bibliothek 530. Hg. Hans Werner Arndt. Hamburg: Felix Meiner, 1984, S. 16.

14 Vgl. Erica L. Johnson. *Home, Maison, Casa: The Politics of Location in Works by Jean Rhys, Marguerite Duras, and Erminia Dell'oro*. Madison, [N.J.]: Fairleigh Dickinson University Press, 2003 und Lauren Elkin. „The Room and the Street: Gwen John's and Jean Rhys's Insider/Outsider Modernism.“ *Women: A Cultural Review* 27.3 (2016): S. 239-64.

15 Vgl. Mary Lou Emery. „On the Veranda: Jean Rhys's Material Modernism.“ *Jean Rhys: Twenty-First-Century Approaches*. Hg. Johnson, Erica L. und Patricia Moran. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015. S. 59-82; Dies. „Refiguring the Postcolonial Imagination: Tropes of Visuality in Writing by Rhys, Kincaid, and Cliff.“ *Tulsa Studies in Women's Literature* 16.2 (1997): S. 259-80; Dies. *Jean Rhys at „World's End“: Novels of Colonial and Sexual Exile*. Austin: University of Texas Press, 1990 und Dies. *Modernism, the Visual, and Caribbean Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

16 Meine Übersetzung von Birgit Neumann. „Intermedial Negotiations: Postcolonial Literatures.“ *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*. Hg. Gabriele Rippl. Berlin: De Gruyter, 2015. S. 512-29, S. 512.



„Differenz“, „Grenze“ und „Zwischenraum“ stellen den gemeinsamen Nenner von Bhabhas postkolonialer Perspektive und Intermedialität dar. Wird Intermedialität doch gemeinhin als Zwischenspiel „mindestens zweier konventionell als distinkt angesehenen Ausdrucks- oder Kommunikationsmedien“ definiert.<sup>17</sup> Aber dieser gemeinsame Ausgangspunkt ist eben, wie der marxistisch orientierte Postkolonialismus bemängelt<sup>18</sup>, historisch nicht besonders konkret, sondern vor allem bildlich, übertragbar und elastisch. Laut Bhabha ist die „Differenz [...] ein unumgänglicher Ort der Mitte“, und „die Grenze [der] Ort, von woher etwas *sein* Wesen beginnt“.<sup>19</sup> Bhabhas theoretisches Engagement setzt bei der Entstehung von „Zwischenräumen“ an, das heißt dem „Überlappen und De-plazieren (displacement) von Differenzbereichen“.<sup>20</sup> Begrifflichkeiten wie diese fallen in *Die Verortung der Kultur* immer wieder auf die Bildlichkeit der Sprache zur Veranschaulichung abstrakter Zusammenhänge zurück, wenn von „Treppenhaus“ (S. 5), „Brücke“ (S. 7), „Zwischenraum“ (S. 10), der „dritte Raum“ (S. 56), „Dazwischen“ (S. 185), „Grenzen“ (S. 278) und „De-plazierung“ (S. 324) die Rede ist. Diese Formulierungen haben einerseits den von Bhabha betonten Vorteil, globale Aussagen angesichts historischer Besonderheiten und kultureller Verschiedenheit zu vermeiden (S. 15).<sup>21</sup> Andererseits sind Bhabhas Formulierungen einer gewissen Vorläufigkeit verhaftet, wie Endre Hars bemerkt: „Bhabhas Nennungen erfassen etwas vom Sachverhalt, treffen ihn aber nicht mit Sicherheit. Die Sache selbst bleibt ein Versprechen der Bilder, die sich zwanghaft wiederholen, weil sie letztendlich immer leer ausgehen“.<sup>22</sup> Das „Dazwischen“ und die damit einhergehende Tendenz zu offenen Modellen und Entgrenzung scheint somit ebenso wichtig für Bhabhas Theorie wie für die Intermedialitätsforschung.<sup>23</sup> Darüber hinaus bietet die Auffächerung der Medienspezifik eine Handhabe für die im verbalen Text verdeckte Dynamik von Wort und Bild in Rhys' Roman.<sup>24</sup>

Die Beziehung zwischen Text und Bild stellt ein umfangreiches Feld der Intermedialitätsforschung dar. Ekphrasis spielt darin eine zentrale Rolle und ist seit den 1960er Jahren Gegenstand intensiver Studien.<sup>25</sup> Im enggefassten

17 Werner Wolf. „Intermedialität.“ *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Hg. Ansgar Nünning. Stuttgart: Metzler, 2001. S. 284-85.

18 Vgl. Benita Parry. *Postcolonial Studies: A Materialist Critique*. London: Routledge, 2004, S. 3 und Richard Brock. „Framing Theory: Toward an Ekphrastic Postcolonial Methodology.“ *Cultural Critique* 77 (2011): S. 102-45, S. 112.

19 Bhabha, S. xi.

20 Bhabha, S. 2.

21 Die eingeklammerten Seitenzahlen beziehen sich jeweils auf Bhabha.

22 Endre Hars. „Postkolonialismus – Nur Arbeit am Text?“ *Arcadia* 39.1 (2004): 121-35, S. 124.

23 Vgl. Neumann, S. 514 und Jörg Robert. *Einführung in die Intermedialität*. Darmstadt: WBG, 2014, S. 75.

24 Vgl. Robert, S. 27-28 und Werner Wolf. *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Rodopi, 1999, S. 42-43.

25 Zur Entwicklung seit 1967 und dem neuesten Stand der Forschung über Ekphrasis siehe: James A. W. Heffernan. „Ekphrasis: Theory.“ *Handbook of Intermediality*. Hg. Rippl, S. 35-49.



Sinne bezeichnet das Lexem „Ekphrasis“ die (verbale) Beschreibung von realen oder imaginären Gemälden, Zeichnungen, Photographien und Skulpturen.<sup>26</sup> In diesem Sinne wird Ekphrasis auch als verbale Repräsentation einer visuellen Repräsentation definiert<sup>27</sup>, während andere von „jegliche[r] verbale[n] Äußerung über ein Kunstwerk“ sprechen.<sup>28</sup> Die enorme technologische Wandlungsfähigkeit optischer Medien, gerade des Films, bringt eine intermediale Entwicklung mit sich, an die der gegenwärtige Aufsatz im letzten Teil anknüpft. Wesentlich für die Analyse ist die Annahme, dass Ekphrasis „immer das eigene wie das fremde ‚Repräsentations‘-Medium (d. h. Bilder)“ reflektiert.<sup>29</sup> In diesem Sinne geht Rhys explorativ mit Ekphrasis um, bindet sie doch diese Art der Beschreibung in ein visuelles Assoziationsgeflecht ein. Gleichwohl mag Antoinettes Beschreibung von John Alfred Vinters Gemälde „The Miller’s Daughter“ (1859) zunächst als klassische Ekphrasis eines realen Kunstwerks anmuten.<sup>30</sup>

Am Abend des Brandanschlags sitzt Antoinette mit ihrer Mutter und dem Stiefvater, Mr. Mason, im Herrenhaus der karibischen Plantage beim typisch englischen Dinner.<sup>31</sup> Dabei betrachtet sie ihr Lieblingsgemälde. Antoinette kommt hier die interne Fokalisierungsinstanz im Rahmen ihrer homodiegetischen Erzählweise zu. Es folgt eine Ekphrasis des Gemäldes „Die Müllerstochter“.<sup>32</sup> Antoinette beschreibt ein „liebliches englisches Mädchen“ mit „brünetten Locken“, „blauen Augen“ und „einem Kleid, das ihr von den Schultern gleitet“.<sup>33</sup>

26 Vgl. Gabriele Rippl. „Introduction.“ *Handbook of Intermediality*. Hg. Dies., S. 1-31, S. 3; Gabriele Rippl. *Beschreibungs-Kunst: Zur Intermedialen Poetik Anglo-Amerikanischer Iconotexte (1880-2000)*. Iconotexte. München: Wilhelm Fink, 2005, S. 56-100; Sylvia Karastathi. „Ekphrasis and the Novel/Narrative Fiction.“ *Handbook of Intermediality*. Hg. Rippl, S. 92-112, S. 94 und Sandra Poppe. *Visualität in der Literatur und Film: Eine Medienkomparatistische Untersuchung Moderner Erzähltexte und Ihrer Verfilmungen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007, S. 50-51.

27 Vgl. James A. W. Heffernan. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press, 1993, S. 3.

28 Peter Wagner zitiert in Irina O. Rajewsky. *Intermedialität*. Tübingen, Basel: A. Francke, 2002, S. 196. Die Ausweitung der Ekphrasis auf Beschreibungen von Musik sind kein Bestandteil dieser Arbeit.

29 Rippl *Iconotexte*, S. 97.

30 John Alfred Vinter. „The Miller’s Daughter, from Tennyson“. 1859, 28 Feb 2018 [http://www.wolverhamptonart.org.uk/collections/getrecord/WAGMU\\_OP190](http://www.wolverhamptonart.org.uk/collections/getrecord/WAGMU_OP190).

31 Nach der Abschaffung der Sklaverei im Britischen Weltreich (1833) befindet sich das soziale Umfeld der Plantage Coulibri im Umbruch; nach dem Tod ihres Vaters, des Plantagenbesitzers Cosway, ist die Lage von Antoinettes Familie, ihrer Mutter Annette, dem kleinen Bruder Pierre und ihrer loyalen Angestellten Christophine prekär. Annette wendet Elend und Armut vorläufig durch ihre Heirat mit dem Engländer Mr. Mason ab. Masons Übernahme von Coulibri führt zur imperialen Rückversetzung, einer Sanierung des Geländes, neuen Bediensteten, und dem geplanten Import asiatischer Arbeitskräfte. Dies schürt den Hass der ehemals versklavten Arbeiter, doch Mason ignoriert die Warnungen seiner Frau Annette.

32 Meine Übersetzung von Rhys, S. 21.

33 Meine Übersetzung von Rhys, S. 21.

Das Attribut „englisch“ zeigt an, dass diese Ikone weiblicher Schönheit ein fester Bestandteil von englischer Identität für Antoinette darstellt. Ihre Ekphrasis bezieht sich wie erwähnt auf Vinters Gemälde „The Miller’s Daughter“. Der Künstler übersetzte damit das 1832 unter demselben Titel erschienene Liebesgedicht von Alfred Lord Tennyson in Malerei.<sup>34</sup> In Tennysons Gedicht erzählt der männliche, sozial privilegierte Sprecher wie er die schöne Alice, ein Mädchen aus einfachem Hause, umwarb und trotz des Klassenunterschieds heiratete. Das Gedicht stilisiert Alice zum viktorianischen Engel des Hauses, das heißt eines typisch englischen Hauses, vor einer idyllischen, vorindustriell-ländlichen Kulisse. In Vinters Ölgemälde sitzt der Verehrer, der in Tennysons Gedicht spricht, neben der jungen Frau. Im Gegensatz zum Gedicht werden die ehrenhaften Absichten des Verehrers im Gemälde nicht klar. Die entblößte Schulter als Zeichen der Sinnlichkeit versetzt die junge Frau im Gemälde in eine Schwebelage zwischen zukünftiger Ehefrau und momentaner Geliebten, zwischen sozialem Aufstieg und Fall. In Rhys’ Ekphrasis, Vinters Malerei wie Tennysons Gedicht liegt die Entscheidung über dieses weibliche Schicksal in männlichen Händen (Mr. Masons, des Verehrers und des Erzählers). Text wie Bild sind patriarchal geprägt und reflektieren das Ungleichgewicht der Geschlechterrollen, sei es kritisch (Rhys) oder konform (Vinter und Tennyson). Dadurch entsteht ein mediales Spannungsfeld, in dem sich die verschiedenen Parteien gegenseitig bedingen, aber weder ein mimetisches noch einseitig derivatives Verhältnis zutrifft. Diese Tendenz haben Intermedialität von Text und Bild und Intertextualität in *Wide Sargasso Sea* gemeinsam. Man betrachte beispielsweise die Ordnung der Erzählung und der erzählten Zeit in *Wide Sargasso Sea*: Zwar ist *Jane Eyre* (1847) vor *Wide Sargasso Sea* (1966) erschienen, aber die Modifizierung der Zeitlichkeit in *Wide Sargasso Sea* stellt eine einseitige Abhängigkeit ebenso in Frage wie die Ekphrasis von Vinters Gemälde der Müllerstochter eine Dependenz der literarischen Visualisierung von real existierender Malerei anzweifelt. *Wide Sargasso Sea* und *Jane Eyre* setzen sich von der Chronologie des Stoffs durch analeptische Einschübe ab. Gerade Rochesters rückblickendes Geständnis bietet den temporalen Anknüpfungspunkt für *Wide Sargasso Sea*.<sup>35</sup> Somit schafft eine Anachronie in *Jane Eyre* den zeitlichen Ausgangspunkt für *Wide Sargasso Sea*. Rhys’ Roman untergräbt somit die Chronologie der erzählten Zeit. Zwar liefert *Wide Sargasso Sea* eigentlich die Vorgeschichte von *Jane Eyre*, doch die erzählte Zeit von Rhys’ Roman liegt danach: So entsteht die paradoxe Situation, in der die Geschichte, die sich nach 1833 zuträgt, vor der Zeitspanne zwischen 1798 bis 1818 (der erzählten Zeit von *Jane Eyre*) angesiedelt ist.<sup>36</sup> Damit unterbindet

34 Vgl. Alfred Tennyson. „The Miller’s Daughter.“ *The Works of Tennyson: The Eversley Edition Annotated by Alfred, Lord Tennyson*. Hg. Hallam Tennyson. London: Macmillan, 1907. S. 146-55.

35 Vgl. Charlotte Brontë. *Jane Eyre: An Autobiography*. Hg. Deborah Lutz. A Norton Critical Edition 4. Aufl. New York: W. W. Norton, 2016 (1971), S. 268-78.

36 Vgl. Barbara Aritzi. „The Future That Has Happened: Narrative Freedom and *Déjà lu* in Jean Rhys’s *Wide Sargasso Sea*.“ *A Breath of Fresh Eyre: Intertextual and Intermedial Reworkings of Jane Eyre*. Hg. Margarete Rubik und Elke Mettinger-Schartmann. Amsterdam: Rodopi, 2007. S. 39-48, S. 40-45.

Rhys auch auf intertextueller Ebene Fragen nach einseitiger Derivation und setzt stattdessen auf fortwährende Wechselwirkung. Dementsprechend ist auch Antoinettes Ekphrasis von Vinters Gemälde Teil eines andauernden medialen Übersetzungsprozesses von Wort und Bild. Die Beschreibung appelliert dadurch indirekt an die Leserschaft des Romans: Erstens, die bildende Kunst nicht als mimetisches Abbild der Natur oder „natürliches Zeichen“ zu verstehen; zweitens, von der Paragone und den damit einhergehenden Vormachtansprüchen abzusehen und stattdessen das Wechselspiel von Wort und Bild vorauszusetzen. Die Betonung der Arbitrarität verbaler wie visueller Zeichen impliziert somit sowohl die Auflösung einer medialen Vormacht wie auch die ekphrastische Teilhabe an sozialer Konstruktion und diskursiver Macht.<sup>37</sup>

Wenn nun Antoinette das Bildnis der Müllerin beschreibt, deutet dies zunächst auf eine Änderung der ekphrastischen Geschlechterhierarchie hin. Traditionell kommt das kommentierende Wort und damit die Subjektposition einem männlichen Betrachter zu, „während das weibliche Geschlecht durch das stumme Bildmedium symbolisiert ist und damit [...] ein[en] Objektstatus innehat“.<sup>38</sup> Diese Umkehrung der Geschlechterrollen liegt bereits im dreizehnten Kapitel von *Jane Eyre* vor, in dem Jane sich selbstbewusst ihren Aquarellen zuwendet und die Rolle der Kunstkritikerin übernimmt: „I will tell you, reader, what they [the watercolours] are“.<sup>39</sup> Im Gegensatz dazu beschreibt Antoinette die Abbildung eines weiblichen Körpers, welche metonymisch mit ihrer eigenen Körperlichkeit verbunden ist. Dass diese Ekphrasis den neben der Müllerin sitzenden Verehrer in Vinters Gemälde ausspart, ist ein Indiz für Antoinettes Verinnerlichung des männlichen Blicks. Die Anwesenheit des Verehrers scheint für sie so selbstverständlich wie der weibliche Objektstatus. Letzterer weist prophetisch auf Antoinettes eigene Kommodifizierung am Ende des ersten Teils hin, als sie gegen ihren Willen mit der Rochesterfigur verheiratet wird. Des Weiteren löst sich in Antoinettes Bewusstseinsstrom der Gemälderahmen auf und verschwimmt mit der Szene der beiden Erwachsenen am Esstisch:

Then I looked across the white tablecloth and the vase of yellow roses at Mr Mason, so sure of himself, so without a doubt English. And at my mother, so without a doubt not English, but no white nigger either.<sup>40</sup>

Durch diese Entgrenzung der Ekphrasis bzw. der Ausdehnung der Betrachtung erweitert sich das Geschlechterverhältnis auf kulturelle und imperialistische Spannungen. So überträgt Antoinette nicht nur den Objektstatus der Müllers-tochter und deren Abhängigkeit vom Verehrer auf die eigene Mutter: „she would have died ... if she had not met him“<sup>41</sup>; Antoinettes Gedankenstrom verbindet diese Szene auch mit der Frage nach ihrer kulturellen Zugehörigkeit, denn als

37 Emery „Refiguring“, S. 263.

38 Rippl *Iconotexte*, S. 99.

39 Brontë, S. 115.

40 Rhys, S. 21.

41 Rhys, S. 21.

weiße Kreolin gehört Antoinette weder zur englischen Oberschicht noch zur afro-karibischen Bevölkerungsgruppe. Antoinettes afro-karibische Ziehmutter Christophine versucht der Rochesterfigur diesen Zwiespalt auf Patois zu erklären: „She is not *béké* [eine „weiße“ Person] like you, but she is *béké*, and not like us either“.<sup>42</sup> Überhaupt deutet Vinters Müllerstochter als Ikone englischer Schönheit auf eine Facette von Antoinettes Zwischenidentität hin. Verehrt Antoinette doch das Bild der Müllerstochter und verachtet die eigene Mutter, der sie äußerlich gleicht: „Not my mother. Never had been“.<sup>43</sup> Lieber identifiziert sich Antoinette mit dem englischen Idol als mit der kreolischen Schönheit der Mutter. Diese Ablehnung richtet sich wohl auch gegen den eigenen Körper und scheint durch die äußerliche Diskrepanz zwischen Mutter und Müllerstochter motiviert. Antoinettes verborgenes Unbehagen wird durch die Farbgestaltung dieser Ekphrasis angedeutet. Sind die Farbbeschreibungen doch ausschließlich europäisch konnotiert: Die weiße Tischdecke und gelben Rosen untermauern das brünette Haar und die blauen Augen der Müllerstochter. Ähnlich wie in Brontë stellt also die Verbalisierung von Malerei auch in Rhys' *Wide Sargasso Sea* innere Zustände dar, die sonst im Verborgenen blieben.<sup>44</sup> Allerdings trifft die Beschreibung der Müllerin allein Antoinettes Innenleben nicht genau.

Die generelle Suggestion von Präsenz des Romans verstärkend, bildet die Ekphrasis von Vinters Gemälde einen retardierenden Moment vor dem Anschlag auf das Herrenhaus. Antoinette fühlt sich bei diesem Abendessen ausnahmsweise sicher, doch sie liegt damit falsch. Ihr innerer Monolog vermittelt der Leserschaft den spontanen, kindlichen Gedanken, Mr. Mason habe ihr, ihrer Mutter und ihrem Bruder das Leben gerettet.<sup>45</sup> Tatsächlich führt Mason aber deren Tod unwissentlich herbei, indem er Annette die rechtzeitige Flucht von der Plantage Coulibri untersagt. Außerdem besteht für Antoinette auf Coulibri von jeher eine unterschwellige Bedrohung, denn als Tochter des verstorbenen Plantagenbesitzers Cosway, der seine versklavten Arbeiter ausbeutete und die Frauen darunter sexuell missbrauchte, ist sie von klein auf der Gefahr von Übergriffen ausgesetzt. Die meisten der ehemals versklavten Bewohner von Coulibri beschimpfen sie als „weiße Kakerlake“.<sup>46</sup> Aus diesem Grund verbringt Antoinette ihre Freizeit lieber an einem einsamen Ort der Plantage inmitten von Messergras, welches ihr die Beine auftritt. Antoinettes zerschnittener Haut kommt sowohl kulturelle wie psychoanalytische Bedeutung zu. Sie deutet metonymisch auf die historische Diskrepanz zwischen der aufklärerischen Humanisierung der Strafen im Zuge der Disziplinierung des Körpers in Europa und der Normalität von martialischen Bestrafungen in der Sklavenhaltung in der Karibik und anderen Kolonien hin.<sup>47</sup> Außerdem weist Antoinettes zerlöcherter Haut auf eine

---

42 Rhys, S. 93.

43 Rhys, S. 21.

44 Vgl. Karastathi, S. 101.

45 Vgl. Rhys, S. 21.

46 Rhys, S. 13.

47 Vgl. Claudia Benthien. *Haut Literaturgeschichte, Körperbilder, Grenzdiskurse*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1999, S. 92 und Michel Foucault.

diffuse, anhaltende und auf vielen Stellen verteilte Angst hin, die sich weder verorten noch umfassen lässt.<sup>48</sup>

Der Aufstand auf Coulibri traumatisiert Antoinette. Sie verliert den Bruder Pierre und die Mutter; sie selbst wird schwer verwundet. Ihre einzige afro-karibische Spiegelgefährtin Tia wirft ihr einen Stein an den Kopf. Ohne diese Wunde wäre Antoinettes subjektiver Schmerz für die Leserschaft schwer nachzuvollziehen, denn laut Elaine Scarry sind die äußere Ursache des Schmerzes (z. B. ein Hammer, Nagel, Messer oder eben ein Stein) sowie die sichtbare Verletzung (z. B. eine offene Wunde) wesentlich für die Nachvollziehbarkeit von Schmerz, selbst wenn solch konkrete Gewalteinwirkung und Verwundungen in vielen Fällen nur im übertragenen Sinne zutreffen.<sup>49</sup> Die Mitteilung von Schmerz erfolgt außerdem über die Darstellung der individuellen Wahrnehmung der leidenden Person.<sup>50</sup> Dementsprechend gestaltet sich auch die Kommunikation von Antoinettes Schmerz in der Nacht des Aufstandes: „When I was close I saw the jagged stone in her hand but I did not see her throw it. I did not feel it either, only something wet, running down my face“.<sup>51</sup> In einem Moment sieht Antoinette den Stein in Tias Hand und im nächsten fließt ihr das Blut über die Augen. Antoinettes visuelle Wahrnehmung (Stein, Wunde, und Blut über den Augen) ersetzt die direkte Lexik des Schmerzes und macht Antoinettes Leiden umso eindrücklicher.

Schlag, Platzwunde und Sichtweise vermitteln das Trauma des Aufstands, welches Antoinettes Körpergefühl massiv und bleibend verändert. Haus und Haut, Heim und Körperlichkeit, verschränken sich in *Wide Sargasso Sea* assoziativ und zeichnen sich bei Antoinette vor allem durch ein grundlegendes verborgenes Unbehagen aus. Dieses bildlich-körperliche Erzählverfahren suggeriert also ein Gefühl umfassender Unheimlichkeit bei Antoinette. Sie wird von nun an nach einer unversehrten körperlichen Hülle wie nach einem zu Hause suchen, beides aber nicht finden:

The house was burning, the yellow-red sky was like sunset and I knew that I would never see Coulibri again. Nothing would be left, [...] the rocking chairs and the blue sofa, the jasmine and the honeysuckle, and the picture of the Miller's Daughter.<sup>52</sup>

---

*Discipline and Punish: The Birth of the Prison.* Übersetz. Alan Sheridan. London: Allan Lane, 1977.

48 Vgl. Didier Anzieu. *Das Haut-Ich.* Übersetz. Meinhard Korte und Marie-Helene Lebourdais-Weiss. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991, S. 135.

49 Vgl. Elaine Scarry. „Among Schoolchildren: The Use of Body Damage to Express Physical Pain.“ *Pain and Its Transformations: The Interface of Biology and Culture.* Hg. Sarah Coakley und Kay Kaufman Shelemay. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2007. S. 279-316, S. 280-81.

50 Vgl. Scarry, S. 290.

51 Rhys, S. 27.

52 Rhys, S. 27.



Das Gemälde war fester Bestandteil der ganzen Plantage Coulibri. Der Verlust des einen steht für den Verlust des anderen. Bemerkenswert ist dabei, dass es sich hier, wie durch die intermediale Entstehungsgeschichte von Vinters Gemälde angedeutet, nicht um einen ursprünglichen Verlust handelt. Coulibri bedeutet für Antoinette immer schon ein unheimliches Heim ebenso wie ihr die Müllerstochter unheimlich ist. Im Grunde kann Antoinette nicht verlieren, was sie vorher nie besaß. Die Ekphrasis des Gemäldes der Müllerstochter übernimmt Signalwirkung für Antoinettes Zwischendasein. Gleichzeitig antizipiert das lodernde Coulibri das Feuer auf Thornfield in Brontës Roman, auf welches das letzte Kapitel von *Wide Sargasso Sea* Bezug nimmt. Darin träumt Antoinette, wie sie das Herrenhaus in Brand setzt. Wie ein Leitmotiv erscheint Vinters Müllerstochter am Ende dieses Alptraums, was unter anderem auf die enge Beziehung von Bildern und Kindheitserinnerungen hinweist (siehe unten).<sup>53</sup>

In *Wide Sargasso Sea* steht der Ekphrasis des realen Ölgemäldes Rochesters Beschreibung der imaginären Strichmännchen gegenüber, d.h. einer Zeichnung, die nur im Roman existiert und somit der Vorstellungskraft der Leserschaft überlassen bleibt. Bei dem bedeutsamen Gekritzeln, welches gegen Ende des zweiten Teils erscheint, handelt es sich um eine höchst ironische Ekphrasis. Zynisch prangert sie die hegemonialen Machtverhältnisse hinter den Bildern ebenso wie hinter den Worten an. Zum Zeitpunkt der Handlung sind die meisten Bediensteten dabei, die Plantage Granbois aus Protest zu verlassen. Sie missbilligen Rochesters Verhalten gegenüber seiner Ehefrau ebenso wie seine sexuelle Ausbeutung der Hausangestellten Amelie. Die Rochesterfigur beschreibt ihr eignes Gekritzeln wie folgt:

I drank some more rum and, drinking, I drew a house surrounded by trees. A large house. I divided the third floor into rooms and in one room I drew a standing woman – a child's scribble, a dot for a head, a larger one for the body, a triangle for a skirt, slanting lines for arms and feet. But it was an English house.<sup>54</sup>

Im diesem englischen Haus wird ein Zimmer im dritten Stock zur Gefängniszelle für die weibliche Strichgestalt. Proleptisch bereitet die Strichfigur Leserinnen und Leser auf die Gefangenschaft Antoinettes im nächsten Teil des Romans vor. Aus der Subjektposition des sprechenden Ehemanns gleicht Antoinette einer hölzernen Marionette, wie die Rochesterfigur Antoinette nennt: „*Marionette, Antoinette, Marionetta, Antoinetta*“.<sup>55</sup> Die rudimentäre Zeichnung karikiert die Genderkonventionen der Ekphrasis der bildenden Kunst, entbehrt sie doch jeglicher Spur von Schönheit und verweist stattdessen ausschließlich auf die Ohnmacht der weiblichen Figur. Es ist bezeichnend, dass diese Skizze Antoinettes Körper auf ein paar Striche reduziert. Die Rochesterfigur bricht

53 Dieser dritte Traum ist von entscheidender Bedeutung, da der Schluss des Romans offen ist. Statt des Todes der Heldin, dem typischen Schluss einer Tragödie, endet *Wide Sargasso Sea* mit diesem Alptraum.

54 Rhys, S. 98.

55 Rhys, S. 92 und vgl. S. 90.

Antoinettes Widerstand: „I forced it out“.<sup>56</sup> Dadurch kann er mit ihrem Vermögen nach England zurückkehren und ein neues Leben beginnen, als ob es Antoinette nie gegeben hätte. Im Moment seines sadistischen Triumphs auf der karibischen Plantage Granbois beobachtet die Rochesterfigur erst verwundert und dann mit Genugtuung, dass Antoinettes Kapitulation ihren Körper stark verändert. Mit ihrem Hass verschwindet ihre Schönheit und Vitalität: „She was only a ghost“.<sup>57</sup> Aus der Perspektive der Rochesterfigur gleicht Antoinette äußerlich einem Gespenst, einer vergessenen, ausradierten und unsichtbaren Existenz, die man an ihrem bleichen Gesicht, orientierungslosen Blick, leeren Gesten und schrillen Gelächter erkennt:

Very soon she'll join all the others who know the secret and will not tell it. Or cannot. Or try and fail [...] They can be recognized. White faces, dazed eyes, aimless gestures, high-pitched laughter [...] She's one of them. I too can wait – for the day when she is only a memory to be avoided, locked away, and like all memories a legend.<sup>58</sup>

Antoinette soll ein gut gehütetes Geheimnis werden und bleiben, an welches höchstens eine orale Legende erinnert. Der ekphrastische Strichkörper bringt somit ein Paradox von Antoinettes Metamorphose zum Ausdruck: Ihr vitaler Leib verwandelt sich in eine extrem ausgezehnte Gestalt; indem sie zu Bertha Mason aus Brontës Fiktion wird, „zombifiziert“ sie sich.<sup>59</sup>

Metonymisch verweist die Ekphrasen der Rochesterfigur mit seinen Punkten und Strichen allerdings nicht nur auf Antoinettes Verlust der eigenen Leiblichkeit, sondern auch auf das geschriebene Wort. Diese Ambiguität eröffnet die Frage, ob sich die schemenhaften Striche der Rochesterfigur auch auf die diskursive Macht der Worte beziehen. Schließlich kann diese Reduktion einer lebenden Person auf einen Strich auf Papier auch als eine Anspielung auf die konstitutive Rolle der Bürokratie bei der Durchsetzung und Archivierung der Kolonialherrschaft verstanden werden.<sup>60</sup> Zumal die Rochesterfigur mit ähnlich strichhaften Zeichen, nämlich durch Schreiben an Anwälte und Gouverneure, die Entmündigung und Gefangenschaft Antoinettes offiziell besiegelt und sich auf gleichem Wege seiner einzigen ernsthaften Gegnerin Christophine entledigt. Diese Ambiguität veranlasst zur Reflektion darüber, wie sowohl verbale als auch visuelle Repräsentationen im Kontext der kolonialen Vergangenheit „unsichtbare Macht [ausüben] auf die Kosten jener ‚Anderen‘, der Frauen, der ‚Eingeborenen‘, der Kolonisierten, der Zwangsarbeiter, und Versklavten – [...], die, zur gleichen Zeit, aber in anderen Räumen, zu den Völkern ohne Geschichte

56 Rhys, S. 102.

57 Rhys, S. 103.

58 Rhys, S. 103.

59 Vgl. Romita Choudhury. „Is There a Ghost, a Zombie There? Postcolonial Intertextuality and Jean Rhys's *Wide Sargasso Sea*.“ *Textual Practice* 10.2 (1996): S. 315-327, S. 325.

60 Vgl. Molly Hite. *The Other Side of the Story: Structures and Strategies of Contemporary Feminist Narrative*. Ithaca: Cornell University Press, 1989, S. 44.



wurden“.<sup>61</sup> Einerseits verzerrt die ironische Ekphrasis der Rochesterfigur die Affinität zur bildenden Kunst durch das verkümmerte Wesen dieses Bildes, andererseits bezieht sie sich auf ein klassisches optisches Medium (eine Zeichnung). Daneben spielen bei diesem Roman auch bewegte Bilder eine Rolle.

*Wide Sargasso Sea* hat ein offenes Ende, das sich aus der Kenntnis von *Jane Eyre* ergibt. Innerhalb der Grenzen von Rhys' Roman bleibt Antoinette in einem Zwischendasein gefangen, ohne zu sterben. Weder tot noch lebendig bewegt sie sich im dritten Teil in einem metafiktiven Raum aus Pappe:

It [this world] is, I always knew, made of cardboard. [...] I have seen it before somewhere, this cardboard world where everything is coloured brown or dark red or yellow that has no light in it. [...] This cardboard house where I walk at night is not England.<sup>62</sup>

Dieser materiell-mediale Raumverweis suggeriert, dass sich der Ort von Antoinettes Gefangenschaft in einer Bücherwelt befindet. Man kann davon ausgehen, dass es sich bei der Pappe um die Buchdeckel Brontës Klassikers handelt.<sup>63</sup> Zu diesem Zeitpunkt der Handlung ist Antoinette für ihren Stiefbruder Richard, der sie aufsucht, nicht mehr erkennbar.<sup>64</sup> Sie selbst kennt ihren Körper auch nicht mehr: „I don't know what I am like now“.<sup>65</sup> Während der erste und zweite Teil des Romans mit Hilfe von Ekphrasen Antoinettes Wahrnehmungs- und Sichtbarkeitsverlust vorbereiten, vermittelt der dritte Teil Antoinettes Orientierungslosigkeit. Darin evoziert ihr dritter Alptraum mittels eines verdeckten kinematografischen Erzählverfahrens (im verbalen Text) die Abspaltung von Antoinettes Geist und Körper.

Zunächst ist der Traum klar demarkiert: „That was the third time I had my dream“.<sup>66</sup> Gleichzeitig betont Antoinettes innerer Monolog, „I know now“<sup>67</sup>, die im Traum enthaltene Prolepsis, welche über den Romanschluss hinausführt. Der Traum bricht die homodiegetische Erzählung auf und fügt Antoinettes Erleben eine weitere ontologische Differenz hinzu. Ihre (sich nun zur Binnen-erzählung extradiegetisch verhaltende) Stimme erzählt den Alptraum distanziert im Präteritum. Die zusätzliche Erzählebene birgt neue relationale Interpretationsmöglichkeiten, die eine eindeutige Festlegung von Antoinettes Innen- oder Außensicht verhindern und stattdessen eine Oszillation zwischen ihrer Eigen- und Fremdwahrnehmung suggerieren. Verwirrt sagt sie über sich selbst: „I did

---

61 Bhabha, S. 294.

62 Rhys, S. 107.

63 Vgl. Spivak, S. 250-51; Deborah A. Kimmey. „Women, Fire, and Dangerous Things: Metatextuality and the Politics of Reading in Jean Rhys's *Wide Sargasso Sea*.“ *Women's Studies* 34.2 (2005): S. 113-31, S. 114 und J. Dillon Brown. „Textual Entanglement: Jean Rhys's Critical Discourse.“ *Modern Fiction Studies* 56.3 (2010): S. 568-91, S. 581.

64 Vgl. Rhys, S. 108.

65 Rhys, S. 107.

66 Rhys, S. 111.

67 Rhys, S. 111

not want to see the woman who they say haunts the place“.<sup>68</sup> In diesem Traum spielen die Betrachtungsgegenstände und -räume eine wichtige Rolle, um die Verwirrung und Desorientierung Antoinettes visuell und kinästhetisch darzustellen. Teils verwandelt sich ein Raum, teils schwebt Antoinette durch ihn. Rein handlungstechnisch dient der Traum der Vorbereitung ihres Selbstmordanschlags, indem er der Gefangenen den Weg durch das Gebäude zeigt. Die Bewegung durch Treppenhaus und Zimmer ist somit wesentlich. Auffallend ist beim Einhalten dieser Bewegung, dass sich das rote Zimmer des fiktiven Herrenhauses in Tante Coras Zimmer auf Coulibri verwandelt; die Dunkelheit des einen nur mit Kerzen beleuchteten Raums koexistiert also mit der Helligkeit des anderen lichtdurchströmten Zimmers: „Suddenly I was in Aunt Cora’s room. I saw the sunlight coming through the window [...] but I saw the wax candles too and I hated them“.<sup>69</sup> Hier deutet sich die grundlegende Gemeinsamkeit von Traum und Film an. Beide besitzen die Fähigkeit zur Darstellung von Metamorphose in Bildsequenzen.<sup>70</sup> Die visuelle Darstellung von Gestaltwechsellern ist James Heffernan zufolge seit der filmtechnischen Revolution von George Méliès 1898 nicht nur ein gemeinsames Wesensmerkmal von Film und Traum, sondern auch von Literatur und insbesondere von literarischen Beschreibungen von (imaginären wie existierenden) Filmen, d. h. von kinematografischer Ekphrasis. Manuel Puigs *El beso de la mujer araña* (1976, *Der Kuß der Spinnenfrau*)<sup>71</sup> ist ein Paradebeispiel dafür: Gefangen in einer winzigen Zelle, bieten (Molinas) Nacherzählungen von Filmen nicht nur eine Möglichkeit zur Verständigung zwischen den zwei ansonsten höchst gegensätzlichen Insassen, dem homosexuellen bürgerlichen Molina und dem Revolutionär Valentin, sondern die kinematografische Ekphrasis verwandelt beide in fiktive Figuren und schafft schließlich eine hybride Persönlichkeit, in der beide aufgehen.<sup>72</sup> Die verbale Darstellung einer visuellen Verwandlung allein macht aber keine kinematografische Ekphrasis aus. In der englischen Literatur finden wir alptraumhafte Verwandlungen dieser Art bereits in Mary Shelleys *Frankenstein* (1818)<sup>73</sup> und somit vor Méliès’ historischen filmtechnischen Erneuerung. Doch Rhys’ immense Investition in die Darstellung von Räumen und Objekten in diesem Alptraum betont visuelles Erzählen besonders stark. Dies geschieht mit Hilfe von Farben (weiß, rot, golden), Lichtverhältnissen und Beleuchtung (z. B. die Bewegung des Kerzenlichts in der Dunkelheit), sowie von Gegenständen (Sofa, Kerzenleuchter, Bilderrahmen, Treppen, Vorhänge, Tischdecken). Über das bereits erwähnte metafikative

---

68 Rhys, S. 111.

69 Rhys, S. 111.

70 Vgl. Heffernan „Ekphrasis Theory“, S. 45-48.

71 Vgl. Manuel Puig, *Der Kuß der Spinnenfrau*. Übersetzt von Anneliese Botond. Frankfurt/M.: Suhrkamp Taschenbuch, (1976) 1983.

72 Vgl. Heffernan „Ekphrasis Theory“, S. 45 und Dierdra Reber. „Visual Storytelling: Cinematic Ekphrasis in the Latin American Novel of Globalization.“ *Novel: A Forum of Fiction* 43.1 (2010): 65-71, S. 65-66.

73 Mary Wollstonecraft Shelley. *Frankenstein: The 1818 Text, Contexts, Criticism*. Hg. Hunter, J. Paul. 2. Aufl. New York: W. W. Norton & Co., 2012.

Erzählen hinaus vermag es dieser kinematografische Stil, die Unheimlichkeit Antoinettes leiblichen Erlebens affektiv zu vermitteln.

Antoinettes Bewegungen durch den Raum im ihrem Alptraum gleichen dem Effekt der Kameraführung in den Schlussesequenzen von Alfred Hitchcocks Schwarz-Weiß-Film *Rebecca* (Selznick/United Artists, US, 1940).<sup>74</sup> Der Effekt, den John Fletcher den „Geist in der Maschine“ nennt<sup>75</sup>, evoziert die unheimliche Anwesenheit einer Person (Rebecca), die für den Zuschauer im Film kein einziges Mal als lebende Person zu sehen ist. Im Treppenaufgang hängt zwar ein großes, golden gerahmtes Portrait Rebeccas, aber die Frau erscheint nie leibhaftig im Film. Allein die Kameraführung verkörpert ihren Blick auf die Ereignisse auf dem Familiensitz Manderley. In der Tat ist es die Sicht der Kamera, die die körperlose Rebecca verkörpert bzw. den Zuschauern affektiv ihre unsichtbare Anwesenheit vermittelt. Wie Bertha in *Jane Eyre* ist Rebecca die erste (ermordete) Ehefrau, die die Verbindung der männlichen Hauptfigur (Maxim) mit der neuen Geliebten stört. Am Ende des Films kündigt der glühende Horizont Maxim bei der nächtlichen Heimfahrt das Feuer auf Manderley an. In den letzten zwei Minuten der Schlusseinstellung<sup>76</sup>, als das Haus komplett in Flammen steht, bewegt sich die Kamera freischwebend erst vorbei und dann durch das brennende Fenster in den oberen Etagen des Westflügels, folgt der Bediensteten Mrs. Danvers (vgl. Grace Poole in *Wide Sargasso Sea*) bis das Dach über ihr zusammenstürzt, und setzt dann die Bewegung quer durch das lodernde Schlafzimmer fort, vorbei am Ehebett mit der bestickten Seidenbettwäsche mit der Initiale „R“ bis die Kamera auf eine Feuerwand stößt und der Film endet. Es entsteht der synästhetische Eindruck, als beobachte die unsichtbare Verstorbene erst die Geschehnisse von außen, und gleite dann in das brennende Haus. Man kann die letzte Bewegung der Kamera und die Schlusseinstellung, welche sich auf die eingestickte Initiale „R“ auf der Bettwäsche richtet, als Rebeccas Rückeroberung Manderleys interpretieren: Rebecca kehrt sozusagen in ihr Haus zurück als wäre es ihr Körper.<sup>77</sup> Die letzten zwei Seiten von Rhys' Roman beschreiben ähnlich gespenstische Bewegungen vor der gleichen Kulisse:

I went into the hall again with the tall candle in my hand. It was then that I saw her – the ghost. The woman with streaming hair. She was surrounded by a gilt frame but I knew her. I dropped the candle I was carrying and it caught the end of the tablecloth and I saw flames shoot up. As I ran or perhaps floated or flew I called help [...].<sup>78</sup>

Die Lichtquelle der Kerze verweist metonymisch auf die subjektive Wahrnehmung Antoinettes. Die Eingangshalle, in die sie sich begibt, enthält ein ebenso prunkvoll gerahmtes Bild wie die in Manderley. Doch Antoinette blickt nicht

74 *Rebecca*. (1940) 2005. Bildtonträger. David O. Selznick, 12 April 1940.

75 Meine Übersetzung von John Fletcher. „Primal Scenes and the Female Gothic: Rebecca and Gaslight.“ *Screen* 36.4 (1995): S. 341-70, S. 352.

76 *Rebecca* 02:04:00-02:06:00.

77 Vgl. Fletcher, S. 354.

78 Rhys, S. 111-12.

auf das Porträt einer anderen Frau, sondern in das eigene Spiegelbild, in dem sie sich nicht wiedererkennt. Die Frau mit strömendem Haar, welches Indiz ihres Wahnsinns ist, scheint ihr so fremd, als hätte dieser Körper nichts mit ihr zu tun. Daraufhin schwebt Antoinette davon, wie es heißt, um dem Feuer auszuweichen, das ihre fallende Kerze entfacht hat. Die Flucht führt auf den Dachboden, wo sich Antoinettes Blick auf den erleuchteten nächtlichen Horizont richtet, auf den sie ihre Kindheitserinnerungen wie auf eine Leinwand projiziert: „Then I turned round and saw the sky. It was red and all my life was in it.“<sup>79</sup> Antoinettes Schweben durch das Herrenhaus, der prunkvolle (goldene) Bilderrahmen und der feuererhellte nächtliche Horizont nähern Rhys' verbale an die visuelle und kinästhetische Erzählweise aus Hitchcocks Film an. Der Begriff des Geists in der Maschine, der ursprünglich auf eine Kritik Descartes zurückgeht, trifft auch auf Antoinettes körperlichen Zustand zu. Ebenso wie der Film vermittelt die Passage die Spaltung von Körper und Geist der Protagonistin. Während Rebecca unsichtbar bleibt, kehrt Antoinette beim Erwachen in den eigenen Körper zurück: Im Traum hört Antoinette Rufe nach Tia, aber es vergeht ein bedeutender Moment, bevor sie feststellt, dass sie sich selbst schreien hört. Antoinette erwacht, als sie im Traum vom Dach springt.<sup>80</sup> Allerdings überschattet der bevorstehende Selbstmord diese momentane Reinkarnation beim Aufwachen.

Im Gegensatz zu *Rebecca* bedeutet die Zerstörung von Thornfield keine Rückeroberung für Antoinette, sondern eine weitere De-platzierung. Sowohl die verdeckten intermedialen Erzählverfahren wie die Aussparung des eigentlichen Brands und Selbstmords im Roman verweisen vielmehr auf Antoinettes Zwischendasein. In *Wide Sargasso Sea* verhält sich der Alptraum am Ende des Romans zum reellen Film ähnlich wie die Ekphrasis der Müllerstochter zum reellen Gemälde. Film wie Malerei übersetzen verbale Texte annähernd: Während Hitchcocks *Rebecca* Daphne du Mauriers Roman (1938) verfilmt, überträgt Vinters Gemälde Tennysons Gedicht in Malerei. Bilder sind in diesem Roman kein Abbild einer vorgegebenen Realität, sondern Teil steter medialer Verflechtung. Rhys' Verbalisierung von Bildern birgt also eine unauflöslche mediale Verschränkung von Wort und Bild in sich. Somit kommt den medialen Zwischenräumen in *Wide Sargasso Sea* eine besondere Bedeutung zu, denn sie heben die Desintegration von Antoinettes Leib ästhetisch hervor. Bereits der erste Satz des Romans thematisiert Ausgrenzung: „They say when trouble comes close ranks, and so the white people did. But we were not in their ranks.“<sup>81</sup> Über diese inhaltliche Dimension hinaus vermögen es die medienreflexiven Verfahren des Romans durch die Imitation der Zusammenhänge von Wahrnehmung und Sichtbarkeit, eine quasi leibhafte Erfahrung von Marginalisierung zu erzeugen.

---

79 Rhys, S. 112.

80 Vgl. Rhys, S. 111-12.

81 Rhys, S. 9.

## Literaturverzeichnis

- Anzieu, Didier. *Das Haut-Ich*. Übersetz. Korte, Meinhard und Marie-Helene Lebourdais-Weiss. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991.
- Aritzi, Barbara. „The Future That Has Happened: Narrative Freedom and *Déjà lu* in Jean Rhys's *Wide Sargasso Sea*.“ *A Breath of Fresh Eyre: Intertextual and Intermedial Reworkings of Jane Eyre*. Hg. Rubik, Margarete und Elke Mettinger-Schartmann. Amsterdam: Rodopi, 2007. S. 39-48.
- Benthien, Claudia. *Haut Literaturgeschichte, Körperbilder, Grenzdiskurse*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1999.
- Bhabha, Homi K. *Die Verortung der Kultur*. Übersetz. Schiffmann, Michael und Jürgen Freudl. Studien zur Inter- und Multikultur. Hg. Bronfen, Elisabeth et. al. Tübingen: Stauffenburg, 2000.
- Brock, Richard. „Framing Theory: Toward an Ekphrastic Postcolonial Methodology.“ *Cultural Critique* 77 (2011): S. 102-45.
- Brontë, Charlotte. *Jane Eyre: An Autobiography*. Hg. Lutz, Deborah. A Norton Critical Edition 4. Aufl. New York: W. W. Norton, 2016 (1971).
- Brosch, Renate. „Experiencing Narratives: Default and Vivid Modes of Visualization.“ *Poetics Today* 38.2 (2017): S. 255-72.
- Brown, J. Dillon. „Textual Entanglement: Jean Rhys's Critical Discourse.“ *Modern Fiction Studies* 56.3 (2010): S. 568-91.
- Choudhury, Romita. „'Is There a Ghost, a Zombie There?' Postcolonial Intertextuality and Jean Rhys's *Wide Sargasso Sea*.“ *Textual Practice* 10.2 (1996): S. 315-27.
- Davison, Carol Margaret. „Burning Down the Master's (Prison)-House: Revolution and Revelation in Colonial and Postcolonial Female Gothic.“ *Empire and the Gothic: The Politics of Genre*. Hg. Smith, Andrew und William Hughes. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003. S. 136-54.
- Elkin, Lauren. „The Room and the Street: Gwen John's and Jean Rhys's Insider/Outsider Modernism.“ *Women: A Cultural Review* 27.3 (2016): S. 239-64.
- Emery, Mary Lou. *Jean Rhys at „World's End“: Novels of Colonial and Sexual Exile*. Austin: University of Texas Press, 1990.
- . *Modernism, the Visual, and Caribbean Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- . „On the Veranda: Jean Rhys's Material Modernism.“ *Jean Rhys: Twenty-First-Century Approaches*. Hg. Johnson, Erica L. und Patricia Moran. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015. 59-82.
- . „Refiguring the Postcolonial Imagination: Tropes of Visuality in Writing by Rhys, Kincaid, and Cliff.“ *Tulsa Studies in Women's Literature* 16.2 (1997): S. 259-80.
- Fletcher, John. „Primal Scenes and the Female Gothic: Rebecca and Gaslight.“ *Screen* 36.4 (1995): S. 341-70.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Übersetz. Sheridan, Alan. London: Allen Lane, 1977.
- Gilbert, Sandra M., und Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination*. 2. Aufl. New Haven: Yale University Press, (1979) 2000.
- Hars, Endre. „Postkolonialismus – Nur Arbeit Am Text?“ *Arcadia* 39.1 (2004): S. 121-35.
- Heffernan, James A. W. „Ekphrasis: Theory.“ *Handbook of Intermediality*. Hg. Rippl, Gabriele. Berlin: de Gruyter, 2015. S. 35-49.



- . *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- Hillman, David, und Ulrika Maude. „Introduction.“ *The Cambridge Companion to the Body in Literature*. Hg. Hillman, David und Ulrika Maude. Cambridge Companions to Literature. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. S. 1-9.
- Rebecca. (1940) 2005. Bildtonträger. Selznick, David O., 12 April 1940.
- Hite, Molly. *The Other Side of the Story: Structures and Strategies of Contemporary Feminist Narrative*. Ithaca: Cornell University Press, 1989.
- Johnson, Erica L. *Home, Maison, Casa: The Politics of Location in Works by Jean Rhys, Marguerite Duras, and Erminia Dell'oro*. Madison, [N.J.]: Fairleigh Dickinson University Press, 2003.
- Karastathi, Sylvia. „Ekphrasis and the Novel/Narrative Fiction.“ *Handbook of Intermediality*. Hg. Rippl, Gabriele. Berlin: de Gruyter, 2015. S. 92-112.
- Kimmey, Deborah A. „Women, Fire, and Dangerous Things: Metatextuality and the Politics of Reading in Jean Rhys's *Wide Sargasso Sea*.“ *Women's Studies* 34.2 (2005): S. 113-31.
- Lee, Julia Sun-Joo. „The (Slave) Narrative of ‚Jane Eyre‘.“ *Victorian Literature and Culture* 36.2 (2008): S. 317-29.
- McKee, Patricia. „Racial Strategies in *Jane Eyre*.“ *Victorian Literature and Culture* 37.1 (2009): S. 67-83.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Das Auge und der Geist: Philosophische Essays*. Übersetz. Arndt, Hans Werner. Philosophische Bibliothek 530. Hg. Arndt, Hans Werner. Hamburg: Felix Meiner, 1984.
- Meyer, Susan. *Imperialism at Home: Race and Victorian Women's Fiction*. London: Cornell University Press, 1996.
- Neumann, Birgit. „Intermedial Negotiations: Postcolonial Literatures.“ *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*. Hg. Rippl, Gabriele. Berlin: De Gruyter, 2015. S. 512-29.
- Parry, Benita. *Postcolonial Studies: A Materialist Critique*. London: Routledge, 2004.
- Plate, Liedeke. *Transforming Memories in Contemporary Women's Rewriting*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.
- Poppe, Sandra. *Visualität in der Literatur und Film: Eine Medienkomparatistische Untersuchung Moderner Erzähltexte und Ihrer Verfilmungen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007.
- Puig, Manuel. *Der Kuß der Spinnenfrau*. Übersetz. Botond, Anneliese. Frankfurt/M.: Suhrkamp Taschenbuch, (1976) 1983.
- Rajewsky, Irina O. *Intermedialität*. Tübingen, Basel: A. Francke, 2002.
- Reber, Dierdra. „Visual Storytelling: Cinematic Ekphrasis in the Latin American Novel of Globalization.“ *Novel: A Forum on Fiction* 43.1 (2010): 65-71.
- Rhys, Jean. *Wide Sargasso Sea*. Hg. Raiskin, Judith. New York: Norton Critical Editions, (1966) 1999.
- Rippl, Gabriele. *Beschreibungs-Kunst: Zur Intermedialen Poetik Anglo-Amerikanischer Iconotexte (1880-2000)*. Iconotexte. München: Wilhelm Fink, 2005.
- . „Introduction.“ *Handbook of Intermediality*. Hg. Rippl, Gabriele. Berlin: de Gruyter, 2015. S. 1-31.
- Robert, Jörg. *Einführung in die Intermedialität*. Darmstadt: WBG, 2014.
- Scarry, Elaine. „Among Schoolchildren: The Use of Body Damage to Express Physical Pain.“ *Pain and Its Transformations: The Interface of Biology and Culture*. Hg.

- Coakley, Sarah und Kay Kaufman Shelemay. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2007. S. 279-316.
- Shelley, Mary Wollstonecraft. *Frankenstein: The 1818 Text, Contexts, Criticism*. Hg. Hunter, J. Paul. 2. Aufl. New York: W. W. Norton & Co., 2012.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. „Three Women’s Texts and a Critique of Imperialism.“ *Critical Inquiry* 2.1 (1985): S. 243-61.
- Tennyson, Alfred. „The Miller’s Daughter.“ *The Works of Tennyson: The Eversley Edition Annotated by Alfred, Lord Tennyson*. Hg. Tennyson, Hallam. London: Macmillan, 1907. S. 146-55.
- Tiffin, Helen. „Post-Colonial Literatures and Counter-Discourse.“ *Kunapipi* 9.3 (1987): S. 17-34.
- Vinter, John Alfred. „*The Miller’s Daughter, from Tennyson*.“ 1859, 28 Feb 2018 <[http://www.wolverhamptonart.org.uk/collections/getrecord/WAGMU\\_OP190](http://www.wolverhamptonart.org.uk/collections/getrecord/WAGMU_OP190)>.
- Voicu, Cristina-Georgiana. *Exploring Cultural Identities in Jean Rhys’ Fiction*. Berlin: De Gruyter, 2014.
- Wolf, Werner. „Intermedialität.“ *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Hg. Nünning, Ansgar. Stuttgart: Metzler, 2001. S. 284-85.
- . *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Rodopi, 1999.